

# IL “QUARTO TEMPO” DEL MUSEO IN EUROPA

ARCHITETTURA, FUNZIONI E SPAZIO PUBBLICO  
NEL MUSEO CONTEMPORANEO

CAGLIARI COME CASO STUDIO

PAOLA MURA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI  
CORSO DI DOTTORATO IN ARCHITETTURA XXVII CICLO

DOTT. PAOLA MURA

COORDINATORE DOTTORATO IN ARCHITETTURA  
PROF. EMANUELA ABIS

TUTOR  
PROF. ANTONELLO SANNA  
PROF. PAOLO SANJUST

anno accademico 2014-2015



INDICE	3
MOTIVAZIONI	5
INTRODUZIONE	7
<b>PARTE I: IL “QUARTO TEMPO” DEL MUSEO</b>	<b>13</b>
<b>CAPITOLO 1</b> <i>IL METODO DELLA RICERCA</i>	15
<i>“Funzione e architettura del museo”</i>	
<i>Il metodo di indagine di Franco Albini</i>	
<b>CAPITOLO 2</b> <i>MUSEI DEL XXI SECOLO</i>	45
CASI ESEMPLARI	59
I Louvre-Lens - l’altro Louvre	63
II Rijksmuseum e Musuemplein	103
III MuCEM - rivoluzione marsigliese	145
IV British Museum	187
da Bloomsbury al Knowledge Quarter	
V Museo dell’Opera del Duomo	219
“Conversazione su due musei” con Adolfo Natalini	
ALTRI MUSEI	261
<b>CAPITOLO 3</b> <i>CONCLUSIONI</i>	295

<b>PARTE II: CAGLIARI MUSEO/CITTA'</b>	<b>309</b>
<b>CAPITOLO 1</b> <i>MUSEI CAGLIARI</i>	317
<b>CAPITOLO 2</b> <i>CASO ESEMPLARE CITTADELLA DEI MUSEI</i>	339
<b>CAPITOLO 3</b> <i>IPOSTESI PER UN MUSEO/CITTA'</i> musei, patrimonio, paesaggio storico urbano	373
<b>BIBLIOGRAFIA GENERALE</b>	<b>423</b>

## MOTIVAZIONI

*Prima di procedere nell'introduzione e nella trattazione della ricerca dottorale, desideravo chiarire le motivazioni e le ragioni del mio personale interesse nel tema affrontato.*

*Il mio percorso di studio è iniziato negli anni di formazione all'Università di Firenze, dove mi sono laureata in architettura, nell'anno accademico 1990-91, con una tesi sul "Recupero del Complesso delle Vecchie Concerie" nella città di Bosa, e sulla riquificazione del lungofiume sul quale si affacciano.*

*Fu relatore della tesi il professor Adolfo Natalini.*

*Ho quindi completato gli studi al Politecnico di Milano, perfezionandomi in Architettura del Paesaggio nel 1993.*

*Il percorso di ricerca è proseguito nel quotidiano lavoro di architetto, che impone il confronto con i limiti e i vincoli del fare, ma che non comporta la rinuncia allo studio e alla ricerca sull'architettura e il progetto, e sulle loro ragioni.*

*Al momento dell'avvio del Corso di Dottorato in Architettura coordinavo l'Ufficio Musei, Beni Culturali e Strutture Turistiche del Comune di Cagliari, come funzionario all'interno del Servizio Lavori Pubblici, dopo un periodo di attività di progettazione presso il Servizio Urbanistica. L'Ufficio si occupava dei luoghi per la cultura, musei e sedi espositive, e del restauro dei beni culturali, spesso materia coincidente in un unico edificio o complesso architettonico, quasi sempre collocato nel centro storico. Il lavoro ha anche compreso alcuni interventi negli spazi pubblici della città storica, concepiti o restaurati per essere lo spazio di relazione urbana di edifici destinati a funzioni culturali.*

*Il tema del restauro materiale del bene si è spesso affiancato al tema della sua rifunzionalizzazione, che è anche, in molti casi, ri-significazione e ri-appropriazione da parte della collettività di un bene che spesso, perché abbandonato da tempo o in pessime condizioni, non è conosciuto nel suo valore, ne' percepito come bene comune, patrimonio condiviso.*

*E qui il tema del lavoro di architettura incrocia i programmi, i piani e le strategie che a monte stabiliscono le priorità nell'attività di restauro e la considerazione del valore, non economico, ma culturale, attribuito a ciò che ambigualmente è*

definito "Patrimonio".

*Il tema della ricerca dottorale nasce quindi da un quotidiano tema di lavoro: il Patrimonio – Heritage. All'interno di questo grande tema desideravo approfondire la ricerca sul museo, la sua architettura e le sue funzioni, forse il più amato tema progettuale per gli architetti, catalizzatore di progetti di rigenerazione urbana, sociale e economica, fulcro di programmi e visioni strategiche, luogo dei valori culturali condivisi.*

*Desideravo anche comprendere, più semplicemente, le ragioni di tanta difficoltà nel nostro Paese, e nelle nostre amministrazioni, nell'adottare strategie, programmi e progetti che in Europa appaiono ormai acquisiti, e che supportano quelle che si definiscono economia e società della conoscenza, che hanno i musei fra i loro maggiori agenti di sviluppo.*

*Insieme all'architettura e ai progetti dei musei, ho ritenuto quindi importante indagare programmi e piani.*

*Per queste motivazioni la mia ricerca è composta di due parti: alla parte teorica, in cui si tenta di definire lo stato dell'arte e le tendenze in atto attraverso l'approfondimento di "casi esemplari", segue una seconda parte in cui la ricerca si concentra sulla realtà dove opero, la città di Cagliari, "caso studio".*

*Non avrei potuto pensare la seconda parte della ricerca senza la prima, ma è certamente vero anche il contrario.*

## INTRODUZIONE

*Il Museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto.*

*Definizione di museo secondo l' ICOM – International Council of Museums –  
21° Conferenza Generale, Vienna, Austria, 2007*

*..What is an art museum? As both an architectural designer and somebody who has been involved with managing institutions for almost two decades, I believe art museums are our society's central visual anchors. Through the display, preservation, discussion and sometimes even the production of art, they help us to understand where we all come from, where we are, and where we are going.*

*Aaron Betsky, "The Monumental Frame"\**

*...museum buildings have to be a gift to their city. They have to improve the urban situation they find, they have to infuse their environment with a collective spirit of culture and they have to offer points of contacts with the community that invite participation.*

*Mathias Sauerbach, "Cultural Building as a Resource  
or How to Design a Museum"\**

Questa ricerca indaga i musei in Europa nel passaggio fra XX e XXI secolo, definito "quarto tempo" da Luca Basso Peressut con riferimento a Franco Albini, che nel 1958 definì "Terzo tempo" di evoluzione del museo il contesto storico culturale del secondo dopoguerra.<sup>1</sup>

Il museo è indagato, attraverso la presentazione di casi esemplari, nei suoi caratteri architettonici, nella sua funzione e nel suo carattere di spazio pubblico, rappresentativo dell'identità collettiva. Strumenti della ricerca sono l'indagine bibliografica, l'indagine diretta, l'intervista con gli autori, l'ipotesi metaprogettuale.

Il metodo di indagine adottato è debitore del saggio "Funzioni e Architettura

del Museo” di Franco Albini (ALBINI, 1958), in cui il museo, tema di riflessione teorica e di progetto, è il tramite fra l’architettura e la realtà.

L’indagine sull’architettura e le funzioni del museo segue i temi significativi posti in evidenza da Albini: il senso della collezione; il ruolo dell’architettura come medium fra opera e pubblico; la questione del pubblico; il “museo vivente”; il ruolo urbano e di attivatore crescita civile e culturale del museo.

La ricerca si compone di due parti: la prima, di riflessione teorica, si confronta con il tema attraverso l’indagine su recenti realizzazioni museali in Europa; la seconda si confronta con il caso studio della città di Cagliari.

L’obiettivo è delineare le tendenze significative in atto nel contesto europeo contemporaneo, inquadrandole nel loro divenire storico e delineando una possibile evoluzione. Alla luce di queste considerazioni viene sviluppata una ipotesi metaprogettuale e progettuale, affrontata nel caso studio di Cagliari.

La PARTE I:

- Il Capitolo 1 delinea il metodo della ricerca attraverso l’analisi del saggio di Albini, riferendo della sua ricerca progettuale e del contesto storico e culturale in cui venne elaborata, quella dei musei della ricostruzione post bellica, in cui l’architettura del museo sembra riassumere i temi principali del dibattito in corso: dal ruolo “civile” dell’architettura, alla relazione fra tradizione e innovazione, al ruolo di rappresentatività culturale e identitaria. In questo contesto l’architettura del museo italiano propone un’innovazione nel linguaggio e negli spazi.

- Nel Capitolo 2, note le esperienze del Centre Pompidou a Parigi e del Guggenheim Bilbao, si delineano i temi dell’architettura e delle funzioni del museo nel passaggio fra il XX e il XXI secolo, caratterizzato da un numero molto elevato di realizzazioni, un museum boom a scala planetaria (BASSO PERESSUT 2005, 11 e GUERZONI 2014), dal prevalere di architetture museali fortemente caratterizzate, i “musei icona” (GREUB e GREUB 2006), concepite anche a supporto di operazioni di city branding, in cui è evidente l’ibridazione con i modelli della società dell’intrattenimento funzionali all’economia del turismo (VIVANT 2008). Il museo, nel passaggio al nuovo millennio, diventa un sensore dell’evoluzione della ricerca d’arte e delle nuove domande sociali, politiche ed economiche sullo spazio pubblico, e sempre più si attesta come nuovo polo della città globale, divenendo spesso più significativo del suo stesso conte-



nuto-collezione, caratteri che portano alla definizione di questo come “museo dell’iperconsumo” (PURINI e DE CARLO 2002).

E nello stesso tempo nuovi “musei universali” vengono concepiti con l’expertise delle massime istituzioni museali europee per supportare il prestigio di paesi culturalmente emergenti.

La parte centrale di questa ricerca espone, attraverso schede dedicate, alcune recenti architetture museali, risultato di programmi definiti nei primi anni 2000 e portati a compimento fra il 2012 e il 2015. La scelta dell’ambito temporale di riferimento considera come significativi i cambiamenti culturali ed economici di questo secolo: il 2001, data che ha reso evidenti il ruolo dell’informazione e delle rete e le dinamiche globali che legano il pianeta; il 2006 che ha visto il prevalere della crescita della popolazione urbana e del potere delle città; quindi il 2007, che ha messo in evidenza la crisi del modello economico basato sulla continua crescita di consumi che ha caratterizzato la seconda parte del Novecento. I nuovi modelli economici affiancano nuovi modelli e relazioni culturali a scala globale, e nuovi modelli per i musei.

Fra i musei oggetto dei sopralluoghi durante la ricerca, circa sessanta, sono presentati nelle schede cinque musei nazionali di primaria importanza e di storica istituzione, di cui le schede illustrano i caratteri architettonici e la loro genesi nei programmi. Si tratta dei recenti interventi di rinnovamento e ampliamento, o di nuova costruzione, nel caso dei due musei francesi, e riguardano il Louvre Lens (SANAA, 2012), il Rijksmuseum (Cruz y Ortiz, 2013) e il Museum plein di Amsterdam, il MuCEM a Marsiglia (Ricciotti e Carta, 2013), il British Museum a Londra (Foster and Partners 2000, HOK 2003, Rogers Stirk and Harbour 2014), il Museo dell’Opera del Duomo (Natalini Architetti e Guicciardini & Magni, 2015).

Quest’ultimo è descritto con le parole del suo autore, Adolfo Natalini, intervistato a proposito pochi mesi dopo la conclusione dei lavori, in una “Conversazione su due musei”, il Museo dell’Opera del Duomo e il progetto Nuovi Uffizi, legati ad una stessa città, Firenze, specchio della realtà italiana e della complessa relazione fra l’architettura del museo, l’arte, la storia.

- Il Capitolo 3, conclusivo della Parte I, cerca di delineare le tendenze in atto. Il museo è inteso come spazio pubblico e per il pubblico, in grado di connotare fortemente le città, passando dal ruolo di *landmark*, di icona di luoghi, a quello

di *place maker*, supportando la costruzione dell'identità e l'autorevolezza delle comunità attraverso la costruzione di relazioni fra le persone incrementando il capitale sociale della comunità. Il museo accoglie fra i suoi modelli le factory dell'arte e della cultura, le tendenze dell'arte che diventa sempre più esperienza condivisa fra il pubblico e gli artisti, assottiglia la distanza fra arte e scienza esponendo gli spazi dedicati alle attività di laboratorio e ricerca, innesca relazioni con il contesto urbano per costruire sinergie fra istituzioni operanti nell'ambito dell'economia della conoscenza. Il museo diviene fattore determinante il *Soft Power* della città contemporanea a livello globale. (LORD e BLANKENBERG 2015)

Si evidenzia come queste tendenze siano legate a mutamenti nell'economia globale, che vedono progredire nei paesi più avanzati l'importanza dell'economia della conoscenza e la *sharing economy*, un diverso rapporto con le risorse energetiche e le tecnologie dell'informazione (RIFKIN 2011, LORD 2015) che propongono modelli culturali e una relazione con un pubblico consapevole e interagente, diversi dai modelli dell'economia e dell'iperconsumo della fine del XX secolo e dai modelli iconici nell'architettura dei musei, destinati a un pubblico-consumatore, ormai non sostenibili.

Se è impossibile definire o delineare una tendenza univoca nelle forme spaziali e nell'architettura del museo, questa sembra accogliere i nuovi stimoli e le istanze culturali dando forma allo spazio del museo sempre più aperto e condiviso, sempre più legato fisicamente e sinergicamente agli altri luoghi del sapere e della conoscenza, nello spazio fisico della città e nello spazio globale della rete.

In Italia, dove il tema museale è strettamente legato al tema del patrimonio culturale e della città storica, e dove le istituzioni museali storiche sembrano confrontarsi con fatica con le istanze contemporanee, il Museo dell'Opera del Duomo è felicemente integrato in un sistema che ripensa complessivamente il tema monumentale della città storica e della città pubblica, di cui è il centro interpretativo. Nel museo l'architettura torna medium fra l'opera d'arte e lo spazio urbano, e fra l'opera d'arte e il pubblico, e rimanda in queste qualità ai caratteri e alla storia di Firenze e del suo Rinascimento.

La PARTE II si confronta con la città di Cagliari come oggetto di analisi e terreno di ipotesi metaprogettuale:

- Nel Capitolo 1 si analizza il sistema museale della città, il sistema dei luoghi destinati ad attività culturali e alla ricerca, il sistema dei beni culturali.
- Nel Capitolo 2 si approfondisce, con una scheda dedicata, il principale polo museale cittadino, la Cittadella dei Musei, situato nell'Arsenale Sabauda del Castello. Si ripercorrono le vicende della sua genesi, che legarono Cagliari e la Sardegna, attraverso le figure degli autori Piero Gazzola e Libero Cecchini, al più ampio contesto nazionale dei musei della ricostruzione. L'architettura della Cittadella innesta forme contemporanee sull'architettura e la città storica, ancora oggi esemplari di una felice sintesi tra storia, memoria, e innovazione. La lettura dell'architettura è accompagnata da quello del programma del sistema museale, destinato all'esposizione delle collezioni archeologiche, artistiche, etnografiche, rappresentative dell'intera isola, e alle attività di ricerca a queste legate. Nei caratteri del Castello, la città fortificata, gli autori individuano una singolarità portante del quartiere: quello di rappresentare l'Acropoli della città, che viene assunta come tema del progetto dell'architettura e della missione culturale della Cittadella.

Nel Capitolo 3, Ipotesi per un Museo/Città, partendo dall'analisi dei luoghi e dall'esempio della Cittadella, accogliendo le riflessioni sul paesaggio storico urbano e il ruolo strategico della città storica (UNESCO 2011) e il ruolo strategico dei musei nel definire e promuovere l'identità e il paesaggio culturale (JALLA 2013), si definisce un sistema museale diffuso nella città storica, in grado di supportare in primis la conoscenza dei luoghi e dei loro caratteri identitari. Si individua quindi, in un concetto esteso di Museo/Città, un sistema di luoghi fisici, musei, architetture storiche e monumentali, sedi di istituzioni destinate alla ricerca, spazi pubblici della città in grado di comporre un sistema fondato sulla conoscenza, dei luoghi e del patrimonio, e sulla conoscenza attiva, in cui la città è assunta come "collezione vivente".

Queste ipotesi sono state tradotte in *Progetti strategici per lo spazio pubblico - Progetto strategico Museo/Città*, all'interno del Piano Particolareggiato del Centro Storico del Comune di Cagliari.

## NOTE

\* Aaron Betsky, direttore del Cincinnati Museum of Art, è architetto, docente, autore e critico. Ha diretto l'11 Biennale d'Architettura di Venezia. Mathias Sauerbach, architetto berlinese, è docente alla Harvard Graduate School of Design. I saggi citati sono entrambi contenuti in Guido Guerzoni (a cura di), *Museum on the Map*, Umberto Allemandi, Torino 2014 .

1. "Se ci riferiamo al "terzo tempo di sviluppo" della vicenda del museo di cui parla Franco Albini nell'immediato secondo dopoguerra (...) possiamo dire di essere oggi di fronte a un "quarto tempo" dei musei, i cui effetti non si sono ancora del tutto dispiegati". Cfr. Luca Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005, 11.



# PARTE I

IL “QUARTO TEMPO”  
DEL MUSEO





# CAPITOLO 1

IL METODO DELLA RICERCA  
“Funzione e Architettura del Museo”  
Il metodo di Franco Albini





## INTRODUZIONE

Franco Albini è l'esponente di una stagione straordinaria della museografia italiana, quella del secondo dopoguerra, in cui gli architetti dei "musei della ricostruzione" (DALAI EMILIANI 1982, 149), oltre ad Albini, Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, i BBPR, unirono alla ricerca di un rinnovato senso del museo l'innovazione architettonica e la riflessione sul valore della tradizione e della storia. L'eccellenza raggiunta nelle loro raffinate architetture e negli allestimenti museali è ancora oggi riconosciuta dalla critica internazionale come un contributo fondamentale e innovativo al museo del Novecento (POULOT 2005, 94-95 e MAGNAGO LAMPUGNANI 2011, 246-247).

Il titolo di questo capitolo, "Funzioni e Architettura del Museo",<sup>1</sup> riprende quello del saggio di Franco Albini, pubblicato nel 1958, in cui egli espone le ragioni della propria opera e i temi che la realtà pone all'attenzione del progetto dell'architettura del museo, che investono il rapporto con la storia, la tradizione, l'arte, la città e la società.

La linea di ricerca tracciata da Albini nel saggio, che è uno dei suoi rari testi teorici, rappresenta una struttura di pensiero e di indagine, da lui tradotta in prassi e da questa alimentata in una costante reciprocità. Albini sosteneva il valore anche didattico dell'opera, come diffusore delle proprie idee e del proprio pensiero, che ha quale finalità la ricerca della verità e della conoscenza che è alla base del suo progetto architettonico.<sup>2</sup>

Le opere di Albini, testo dimostrativo del suo pensiero programmatico, sono descritte in termini generali e inquadrare all'interno del tema dei musei della ricostruzione italiana del dopoguerra. (DALAI EMILIANI, 1982)

La struttura del saggio e i temi di riflessione, proposti in "Funzioni e Architettura del Museo" e affrontati nei suoi progetti museali, sono stati quindi assunti come struttura dell'indagine di questa ricerca dottorale e come temi di approfondimento nello studio del museo contemporaneo.

Prima di procedere nella sintesi del saggio, è apparso importante inquadrare brevemente la figura e il lavoro di Albini.

## SCHEDA \_ FRANCO ALBINI

Franco Albini nasce nel 1905 a Robbiate (Como), frequenta il Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1929. Inizia l'attività professionale nello studio di Giò Ponti e Emilio Lancia e nel 1931 apre il proprio studio professionale con Renato Camus e Giancarlo Palanti.<sup>3</sup> Alla fine degli anni Trenta partecipa a due importanti concorsi per l'E42: quello per il Palazzo della Civiltà Italiana nel 1938,<sup>4</sup> e quello per il Palazzo dell'acqua e della luce nel 1939.<sup>5</sup> Negli anni prima e durante la guerra elabora, insieme al gruppo CIAM italiano, i progetti urbani per "Milano Verde"<sup>6</sup> e per le "Quattro città satelliti".<sup>7</sup>

Chiamato da Pagano nel 1933 alla V Triennale di Milano, Albini trova nel campo dell'allestimento un importante terreno di sperimentazione progettuale e in collaborazione con lo stesso Pagano progetta la "Casa a struttura d'acciaio". Alla Triennale del 1936 si occupa dell'allestimento e dell'ordinamento della "Mostra dell'abitazione"<sup>8</sup> e allestisce la "Mostra dell'antica oreficeria italiana", ordinata da Antonio Morassi, direttore della Pinacoteca di Brera. Sempre per la Triennale del 1936, Albini progetta la "Stanza per un uomo" e, nel 1941, la "Mostra di Scipione" e dei disegni contemporanei presso la Pinacoteca di Brera. In questi allestimenti presenta alcune innovazioni negli accorgimenti espositivi, gli elementi a puntone verticale, le griglie metalliche, riprese e sviluppate nei successivi progetti museali.

Attraverso gli allestimenti per la Triennale, i padiglioni temporanei alla Fiera di Milano e le mostre temporanee alla Pinacoteca di Brera, Albini sperimenta l'allestimento sia come progetto di serie,<sup>9</sup> sia in soluzioni spaziali e più innovative. Anche in queste opere, come nei precedenti progetti di edilizia residenziale, Albini manifesta la sua adesione ai temi e ai linguaggi dell'architettura razionalista.

Negli anni dell'immediato dopoguerra il suo impegno civile lo porta ad assumere cariche e posizioni difficili e discusse: nel 1945 è responsabile della commissione di epurazione per gli architetti di Milano, nominato dal Comitato di liberazione nazionale.

Nel 1945 presenta, insieme al gruppo degli architetti razionalisti milanesi<sup>10</sup> una proposta per il concorso di idee per il Piano regolatore del comune di Milano il "Piano AR". Sempre nel 1945 fonda ed è presidente del MSA, Movimento di Studi per l'Architettura, il cenacolo degli architetti razionalisti milanesi.

A partire dal 1952, in associazione con Franca Helg, elabora numerosi interventi progettuali: gli edifici del quartiere Mangiagalli per lo IACP a Milano (1950-52, con Gardella), la casa per lavoratori

*Foto nella pagina a destra: Interni del Museo di Palazzo Bianco a Genova, progetto di Franco Albini e ordinamento di Caterina Mercenaro, 1949-1951 (foto aprile 2013)*



Incis a Vialba, Milano (1951-53) e la Casa per impiegati della Società del Gres a Colognola, Bergamo (1954-56), l'Albergo-Rifugio Pirovano a Cervinia, l'edificio per uffici INA a Parma (1950-54), la villa Olivetti a Ivrea, (1955-58), la Rinascente a Roma (1957-61), la prima stazione della Metropolitana milanese nel 1964 con Bob Noorda.

In questi stessi anni lo studio è incaricato del rinnovamento dei musei della città di Genova, danneggiati dagli eventi bellici, per volontà di Caterina Mercenaro, direttrice del Dipartimento comunale per le Belle Arti, che si occupa del loro ordinamento. Albini progetta il restauro e l'allestimento di Palazzo Bianco (1950-51), di Palazzo Rosso (1952-62) e il nuovo museo del Tesoro di San Lorenzo (1952-56). Tra il 1963 e il 1979 progetta, inoltre, il restauro del convento di Sant'Agostino come nuovo museo archeologico.

A Genova Albini operò nella città in diversi luoghi e a diverse scale: da quella urbanistica, con la redazione del Piano regolatore generale (1948), la sistemazione della valletta Cambiaso (1955) e i Piani particolareggiati per il quartiere degli Angeli (1946) e di Piccapietra (1950), a quella architettonica, con i Nuovi uffici comunali, ampliamento gradonato sulla collina della sede storica di Palazzo Doria-Tursi (1952-62).

Insegnò per oltre trent'anni: chiamato da Giuseppe Samonà come professore incaricato di Architettura degli interni, arredamento e decorazione presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) nel 1949, concluse la sua carriera alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.<sup>11</sup>

Albini fu autore di arredi di straordinaria leggerezza ed eleganza, il più innovativo resta forse la "libreria in tensostruttura" del 1938, che realizzò come prototipo per la sua casa milanese, oggi ancora in produzione.

Di carattere schivo, Albini mantiene un profilo basso e di relativa estraneità rispetto agli accesi dibattiti culturali: direttore nel 1946 di Casabella - Costruzioni, interverrà successivamente assai poco nelle dispute teoriche, affidando alla pratica progettuale la testimonianza della sua riflessione.

I suoi lavori saranno pubblicati sulle pagine di "Casabella-continuità" di Rogers, da Giò Ponti su "Domus" e Bruno Zevi su "L'Architettura. Cronache e storia".

Franco Albini muore nel 1977. Della sua opera testimonia oggi la Fondazione Franco Albini.<sup>12</sup>

*Foto nella pagina a destra: interni del Museo di Palazzo Rosso a Genova*

*progetto di Franco Albini e ordinamento di Caterina Mercenaro, 1952-1962 (foto aprile 2013)*



## 1. ALBINI E I MUSEI DELLA RICOSTRUZIONE

E' nel dopoguerra che Albini affronta il progetto del museo, tema che assume in quel momento storico un significato particolare, perché assomma in sé il tema della ricostruzione materiale e culturale del Paese, devastato dalle conseguenze del secondo conflitto mondiale.

Dalle rovine della guerra prende infatti l'avvio una fase di rinnovamento nell'ambito dei musei, che interpreta e sperimenta, su un terreno assai fertile, un tema comune all'architettura della ricostruzione: quello di trarre dagli caratteri della tradizione e dalla loro nuova interpretazione un elemento di innovazione del linguaggio.

"L'architettura del museo sembra riassumere, depurati da molte scorie contingenti, i temi principali del dibattito negli anni cinquanta. Dal ruolo "civile" della forma a quello dell'incontro fra forma e il nuovo, al recupero di una rappresentatività legata ad occasioni privilegiate". (TAFURI 1986, 64)

Le realizzazioni di Albini, come quelle dei suoi colleghi e amici BBPR, autori in quegli anni del Museo del Castello Sforzesco a Milano nel 1956 e della Torre Velasca, appaiono accomunate nell'intento di "dimostrare e ribadire come ogni trasformazione e progresso non possano non essere fondati sui valori della storia e rendano la forma capace di esprimersi come sintesi di una data cultura, dei caratteri peculiari di un ambiente, delle aspirazioni di una città." (CIUCCI, DAL CO 1986, 49)

La situazione dell'Italia del dopoguerra, in cui Albini si trova ad operare, insieme a Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, i BBPR, è ben descritta da Marisa Dalai Emiliani: "Non sarebbe possibile oggi anche soltanto immaginare le dimensioni della rovina (da cui le collezioni furono fortunatamente in gran parte risparmiate) e lo sforzo fatto per cancellarne i segni se non disponessimo dell'agghiacciante documentazione conservata negli archivi degli stessi musei... Eppure la storia del museo, in Italia, attraversa quelle macerie. Basta dare uno sguardo al primo rapporto ufficiale sulla ricostruzione ... per capire come la tabula rasa della guerra avesse messo in moto un processo inarrestabile, troppo a lungo rinviato perché si potesse accettare l'idea di un semplice ripristino dello stato quo ante, per tanti versi impossibile dopo le devastazioni delle bombe e degli spezzoni incendiari... a quell'esigenza di svecchiamento si univa anche il rifiuto politico di saldare la nuova vita



Strada nuova a Genova, il Museo di Palazzo Rosso e Palazzo Bianco (foto aprile 2013)

del museo, con tutta la carica simbolica di cui lo si investiva come custode dei ritrovati valori della civiltà contro la barbarie e insieme come strumento di crescita civile. Non c'era altro partito possibile se non quello di rompere con quel passato e usare le conseguenze catastrofiche della guerra .. non soltanto per ripristinare e restaurare, ma per *fare nuovo*, per *fare moderno*.”  
[.] E' così che negli anni della ricostruzione nazionale... si decise e si realizzò concretamente l'adeguamento di tutte, o quasi, le strutture museali alle esigenze del presente." (DALAI EMILIANI 1982, 149-150)

Per dare la misura della questione museale al tempo della ricostruzione, anche in termini numerici, basti pensare che il rapporto ufficiale “Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953”, curato dalla Direzione generale delle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, attesta in questo periodo il rinnovamento di circa centocinquanta musei. (BASSO PERESSUT 2005, 201; DALAI EMILIANI 1982, 150; MORELLO 1997, 399-401)

Si tratta di un numero di interventi che rappresenta certamente un'eccezione, un dato che non si è più ripetuto nella storia italiana, nemmeno in questo

ultimo più recente "tempo dei musei" che viene ormai comunemente definito *museum boom* per l'estensione e il numero delle realizzazioni museali. (BASSO PERESSUT 2005, 11; DE MICHELIS 2014, 75)

A questa opera di rinnovamento partecipano non solo i progettisti, ma anche i direttori dei musei, i soprintendenti, gli storici dell'arte, perfettamente consapevoli del cambiamento in atto. Caterina Mercenaro con Albinì a Genova (1950-1961), Costantino Baroni con i BBPR nel Museo del Castello Sforzesco di Milano (1949-1956), Licisco Magagnati con Carlo Scarpa a Castelvecchio a Verona (1956-1964), condivisero la responsabilità culturale di interpretare un nuovo rapporto fra tradizione e modernità nella ricostruzione del territorio dei monumenti, delle città, dei centri storici. Questa collaborazione fra gli architetti, i responsabili e ordinatori dei musei, i soprintendenti, produce alcune delle più interessanti e innovative realizzazioni dell'architettura italiana del secondo Novecento.

Il lavoro di Albinì esprime perciò nel progetto del museo una riflessione e una testimonianza più estese sulle ragioni e i valori che devono guidare la ricostruzione, e di quale valore e quale senso attribuire alla tradizione e al cambiamento. Egli fa parte del gruppo che Antonio Monestiroli definisce la "Scuola di Milano", un'intera generazione di architetti milanesi che fu guidato da un senso etico nella ricerca della ragione e della conoscenza, fra i quali Albinì fu "forse il più radicale, oltre che il più silenzioso, ma certamente il più convinto assertore della ricerca della verità delle cose". (MONESTIROLI 2005,9)

Il tema del progetto d'architettura ha un valore fondativo e innesca un lungo processo conoscitivo che conduce alla forma: "Il tema di progetto diviene tramite fra l'architettura e la realtà, il tema è posto dalla realtà esterna, la casa, il teatro, il museo, ecc., sono temi che appartengono alla città e che la città affida agli architetti perché questi ne mettano in opera il significato." (MONESTIROLI 2005, 10). Ed è significativo, e mette luce sull'ampiezza del pensiero che Albinì pone nel tema del museo, che egli operi, negli stessi anni e nella stessa città, Genova, sul complesso dei musei della città storica e della Strada Nova<sup>13</sup> e insieme ai piani urbanistici e ai progetti architettonici per la città contemporanea.

I suoi musei di Palazzo Bianco, Palazzo Rosso e della cripta del Tesoro di San Lorenzo, sono in sé opere d'arte, perfettamente composte, in equilibrio



perfetto e irripetibile, "opere chiuse" sintesi di un ragionamento in cui l'arte è per il pubblico. Il suo museo porta il senso di una riflessione che si estende alla città, alla sua storia e al suo futuro.

## 2. FUNZIONI E ARCHITETTURA DEL MUSEO

Si proverà a seguire, attraverso lo scritto di Albini, la sua indagine sulla nascita e lo sviluppo del museo e della relazione fra opera, pubblico e architettura. Egli delinea in un breve excursus storico la nascita "il primo tempo", l'evoluzione "secondo tempo", per procedere a una descrizione del contesto storico in cui si trova ed opera, "il terzo tempo del museo", visto alla luce non solo delle sue conoscenze teoriche, ma anche, o forse soprattutto, delle sue esperienze di progetto. Quindi, descritte le funzioni richieste al museo contemporaneo a partire dalle esigenze dell'ordinamento, l'attenzione si rivolge dalle opere al pubblico e all'architettura: le nuove possibilità del museo come "strumento di grande diffusione di conoscenza", oggi diremmo *mass media*, sono legate alle possibilità di comunicare i contenuti del museo attraverso l'immagine e l'architettura.

"Funzioni e architettura del museo" fu pubblicato nella rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia nel 1958 e quindi in due versioni successive, pubblicate sulla rivista "Realtà nuova" nel 1962 e nel 1982 all'interno del volume "Architettura spazio primario", come deregistrazione di una lezione tenuta al Politecnico di Torino. (BASSO PERESSUT 2005, 220) Albini all'epoca ha già completato la sistemazione della Galleria di Palazzo Bianco (1949-51), del Museo del Tesoro di San Lorenzo (1952-56), mentre è ancora in corso il restauro e la sistemazione museale di Palazzo Rosso (1952-62).

Come evidenziato dalle note biografiche egli sta già elaborando il Piano Regolatore per la città di Genova (a partire dal 1948) e avviando contestualmente il progetto dei Nuovi Uffici del Comune nel centro storico (dal 1952): la sua conoscenza della città e dei suoi fenomeni urbani e sociali è quindi assai estesa e applicata dalla pianificazione al progetto architettonico. Sembrava importante ribadire questa annotazione, per capire quanto ampia sia stata la riflessione progettuale di Albini sulla città in cui si è trovato ad operare e che gli ha affidato i suoi musei.

## 2.1 Origine ed evoluzione storica

Albini definisce “tre tempi” del museo nel suo inquadramento storico, il primo è quello della nascita del museo.

### 2.1.1 "Primo Tempo" - Nascita del museo

*Il museo è decisamente un'istituzione dell'epoca moderna, anche se il seme era già nelle raccolte d'arte dell'età ellenica, di Roma della fine della Repubblica e dell'impero, poi del Rinascimento, coi gabinetti e i guardaroba delle famiglie principesche... L'istituzione dei musei, nel senso moderno, di patrimonio pubblico, nacque proprio dai mutamenti sociali con la Rivoluzione francese. Le collezioni sorte come espressione di potenza politica.. da principesche divennero popolari.*

*E' proprio in quel periodo che si affermò il valore sociale dei musei: i documenti furono resi accessibili a tutti; il godimento del loro valore spirituale divenne bene collettivo. [..]*

*La funzione dei primi musei rimase quindi limitata a raccogliere la maggior copia di materiale possibile e a custodirlo per scopi di studio e per la curiosità del pubblico: ogni museo in generale esponeva tutto ciò che possedeva, senza un ordinamento guidato da precisi intendimenti critici. L'interesse del conservatore era rivolto esclusivamente al lavoro scientifico entro il museo, agli oggetti custoditi piuttosto che la pubblico.*

Albini qui sottolinea la nascita del museo con la Rivoluzione Francese, come istituzione dell'epoca moderna. Seppure il suo archetipo è nella tradizione classica, e poi nelle collezioni dei gabinetti di principi, negli studioli rinascimentali di Cosimo I a Firenze, nelle *wunderkammer* della tradizione nordeuropea, nelle collezioni sacre e di reliquie della Chiesa - anche se ancora prima in Italia e in altri paesi europei i principi avevano aperto i loro palazzi - ma è definitivamente con la Rivoluzione che il popolo si appropria dei palazzi del potere e dell'arte come patrimonio pubblico.<sup>14</sup>

Nello svolgersi delle sue argomentazioni, resta centrale questa idea del museo come luogo di ribaltamento della condizione di esclusione e di elitarismo che è dell'arte nel “palazzo dei potenti”. Il museo nasce come messa in comunione di beni e valori che prima erano esclusivo appannaggio di pochi, il valore spirituale delle opere diviene bene collettivo. Questa idea di bene collettivo

diventa programmatica nelle sue successive realizzazioni museali.

In questa fase storica l'oggetto dei conservatori è unicamente l'opera d'arte, lo scopo del museo è lo studio e la curiosità del pubblico.

Ma è proprio a partire dalla Rivoluzione che le opere iniziano a essere trasferite per essere ricollocate, dando origine a sedi apposite, e quindi si delinea il modello per il museo, come tipo architettonico, così descritto:

### 2.1.2 "Secondo tempo" - Il museo della prima modernità

*Si adattarono antichi palazzi e si costruirono appositamente nuovi edifici: ma accanto alle funzioni di collezionare e di custodire non si posero problemi di ambientamento: l'architettura era fine a se stessa, non era in rapporto nè con le opere esposte nè con il visitatore...*

*...L'evoluzione della critica, affermando il concetto di arte pura introdusse una nuova funzione dei musei. L'opera d'arte, distaccata dall'ambiente a cui una volta era connessa, perduta la sua destinazione pratica venne acquistando la sua essenziale autonomia d'opera d'arte, fonte di godimento spirituale attraverso la contemplazione, e i musei diedero a tutti questa possibilità.*

*La nuova funzione trovò la sua espressione architettonica nell'ambientamento. Nasce il concetto di ambientare l'opera d'arte con elementi che si rifacciano al gusto contemporaneo dell'opera stessa ...L'architettura cercava rapporti con le opere stesse, ma non con il visitatore, non tentava di avvicinare questo all'opera d'arte mediante un linguaggio coerente con la sua sensibilità, non cercava di interpretare la sua essenza di uomo moderno.*

*Nell'ordinamento come nell'architettura l'educazione della collettività non fu posta come problema di primo piano...I musei restarono l'espressione di una cultura d'élite.*

Albini sintetizza in poche frasi un lungo periodo, quello del XIX e della prima parte del XX secolo, in cui si definisce il tipo architettonico del museo e in cui nascono e si consolidano i grandi musei nazionali. L'architettura del museo si riferisce ai temi classici della galleria e della rotonda dei palazzi nobiliari (del museo Pio Clementino a Roma o degli Uffizi a Firenze). Agli inizi dell'Ottocento Jean Nicolas Louis Durand disegna il progetto che sarà il modello del museo ottocentesco: la galleria, la rotonda centrale, l'ingresso colonnato sono gli elementi dell'architettura classica che compongono il "tipo" museo. Il

museo doveva ospitare gallerie di pittura, scultura, architettura, esposizioni temporanee e studi destinati agli artisti. Il modello di Durand, così come il museo dell'Ottocento, è un museo "monumento pubblico" in cui collezione e architettura sono concepite come un *unicum*, fisso e imm modificabile. La sua architettura è ispirata ai canoni classici, la sua relazione con lo spazio urbano ricerca proporzioni monumentali, i luoghi di passaggio fra lo spazio pubblico e il museo sono luoghi di iniziazione: scalinate, colonnati, portici, timpani, l'architettura ha la sacralità del tempio. Un modello classico segue anche il progetto di Karl Friederich Von Schinkel per l'Altes Museum di Berlino (1841-59), costruito su un basamento rialzato. Seppure il museo è nato con un forte atto politico e rivoluzionario, di apertura al popolo dei palazzi dei potenti, la sua architettura è concepita per l'opera, che entra nel museo come "collezione", estrapolata dal contesto d'origine, spesso frutto di spoliazioni belliche o di grandi campagne di appropriazione dell'immenso patrimonio artistico e archeologico da parte delle potenze europee: è questa la storia del Louvre, o del British Museum, o del Pergamon Museum.

Poste queste sintetiche premesse così conclude Albinì esprimendo un suo giudizio sul valore e al funzione del museo e dell'arte:

*Il più vasto valore sociale dell'opera d'arte rimase quindi, come si è accennato, allo stato potenziale, come conquista di un principio, senza trovare possibilità di applicazione e sviluppo.*

## 2.2 Terzo tempo del museo

Dopo la nascita e il consolidarsi dell'istituzione del museo, Albinì descrive la sua epoca come "terzo tempo di sviluppo". Un evento catastrofico, la seconda guerra mondiale, pone le condizioni per un ripensamento complessivo del museo e del rapporto fra l'architettura, l'opera d'arte, l'uomo: è un passaggio di straordinaria vitalità, in cui i tre elementi della relazione precisano il loro valore e il loro fondamento. La presa di distanza dal passato è totale e coinvolge profondamente il rapporto con la storia, il suo significato e le sue forme.

### 2.2.1 Le condizioni contemporanee

*..La guerra creò, specialmente in Europa, condizioni eccezionali per il*

*rinnovamento dei musei e nuove esperienze museografiche ebbero la possibilità di essere attuate. Il problema dei musei, considerato sia come problema di ordinamento che di architettura è entrato in un terzo tempo di sviluppo, tutt'ora in movimento, di cui non si possono ancora tracciare i limiti.* Ordinamento e architettura dei musei, nell'Italia fra le due guerre, scontavano un divario importante con il resto d'Europa. I musei d'arte erano ospitati in maggior parte in edifici monumentali e palazzi storici, questo imponeva dei limiti all'evoluzione del museo come tema autonomo: Ugo Ojetti, alla prima Conferenza internazionale di museografia tenutasi a Madrid nel 1934, nel suo intervento "Ogni museo a suo modo", mettendoli in relazione con i musei europei e americani, affermava che i musei italiani, legati a sedi storiche e monumentali, sono strumenti importanti per resistere "al dilagare del nuovo".<sup>16</sup> I termini usati da Albini esprimono il senso di un ribaltamento totale delle priorità del museo del "terzo tempo" rispetto a quelle descritte da Ojetti. Il problema del museo diventa non un tema di conservazione e restauro, non di resistenza al dilagare del nuovo, ma un tema di ordinamento e di architettura, in un tempo che è di sviluppo e in movimento.

### 2.2.2 La primaria "questione dell'ordinamento"

*Nell'attuale periodo l'ordinamento, guidato da principi scientifici e critici, chiarisce le funzioni specifiche di ogni museo. Si articolano prima di tutto le originarie funzioni di raccogliere le collezioni e di conservarle. L'attenzione dell'ordinatore si estende dalle opere custodite al pubblico: l'architettura si fa mediatrice tra i due.*

Il senso del museo viene dalla chiarezza scientifica e critica dell'ordinamento, che è la funzione primaria del museo. Ma la consapevolezza dell'ordinatore che la finalità della collezione del museo è per il "pubblico" mette in primo piano il ruolo dell'architettura, medium essenziale fra opera e pubblico, fulcro di una relazione chiara e efficace, fin dai presupposti dell'ordinamento. E' questo il riconoscimento dell'importanza del lavoro di selezione fra le opere - non tutto ciò che il museo possiede deve essere esposto - è anche l'implicito riconoscimento del valore di una collaborazione strettissima, quella con Caterina Mercenaro, direttrice dei musei genovesi, condotta a partire dal 1950 quando entrambi parteciparono alla commissione per il restauro e

il riallestimento di Palazzo Bianco, istituita dal Comune di Genova. Nell'Italia degli anni '50, la "ricostruzione dei musei" e dei loro palazzi, impone una comune riflessione a direttori del museo-ordinatori e architetti-restauratori e obbliga entrambe le figure a iniziare una prassi di collaborazione attiva che, se in altri paesi europei e negli Stati Uniti già avveniva da tempo, diventa in Italia prassi diffusa solo in questo periodo.

Appare importante riportare le parole della Mercenaro, in occasione dell'inaugurazione del Palazzo Bianco: "Nell'attuale ordinamento è stato programmaticamente abbandonato il concetto di palazzo ed è stato rigorosamente perseguito quello di museo". I carteggi conservati nell'Archivio storico del Comune di Genova e nella fondazione Albini mostrano quanto accuratamente fossero discusse tra i due, architetto e ordinatore, anche tutte le scelte tecniche. La Mercenaro intervenne direttamente nei dettagli più minuti dell'allestimento di ogni singola opera (NAPOLIONE 2015, 39-54) e difese e condivise le scelte architettonicamente più ardite di Albini.

### 2.2.3 Il fine pubblico del museo

*Il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira appartengono alla sua cultura, ..che la tradizione è un fenomeno vivo, rinnovantesi che continua anche nel presente. Nel quadro culturale del dopoguerra il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira, antiche e moderne, appartengono alla sua cultura, all'attualità della sua vita: che la tradizione è un fenomeno vivo, rinnovantesi, che continua nel presente grazie anche agli artisti moderni creatori di tradizione;..*

La comprensione del visitatore della tradizione come fenomeno vivo nel presente è il fine del museo nel quadro culturale del dopoguerra. Il museo può innescare un programma innovativo rivolto e finalizzato all'uomo in cui la comprensione delle opere dà un nuovo senso alla tradizione.

In questo passaggio si introduce il terzo elemento, il visitatore, colui al quale è rivolto il museo come fenomeno vivo e rinnovantesi, appartenente alla sua cultura, all'attualità della sua vita.

#### 2.2.4 Il ruolo dell'architettura nel terzo tempo del museo

*Coerentemente varia anche il concetto di ambientamento che apre il terzo tempo nell'evoluzione del museo. L'architettura, spostando anch'essa il suo fuoco dall'opera esposta al pubblico, tende ora ad ambientare il pubblico, anziché ambientare l'opera d'arte. Essa crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna,..., direttamente in rapporto con la sensibilità del visitatore, con la sua cultura, con la sua mentalità d'uomo moderno.*

*Il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura...*

*L'aderenza tra tema e l'architettura deve essere completa. Quanto più l'opera architettonica, sia edificio nuovo, sia adattamento di edifici antichi, rispetterà e asseconderà i criteri dell'ordinamento, naturalmente di un buon ordinamento, tanto più sarà viva e autonoma.*

*E' necessaria una stretta collaborazione fra lo storico dell'arte responsabile dell'ordinamento e l'architetto. Il primo deve essere pienamente cosciente delle proprie responsabilità scientifiche ed educative, il secondo deve essere pienamente cosciente delle possibilità che la moderna architettura offre nel rendere attiva la funzione culturale e sociale dei musei.*

E' il ruolo dell'architettura, mediatrice fra opera e pubblico, che conduce il museo nel suo "terzo tempo": questa, sia essa nel progetto di un nuovo edificio che nel progetto di "adattamento" - Albin non usa il termine "restauro" - è programmaticamente rivolta al visitatore, per rendere attiva la funzione culturale e sociale del museo.

Queste considerazioni sono fatte proprie da Caterina Marcenaro quando afferma, sempre in relazione a Palazzo Bianco e alla funzione sociale del museo: «Nell'interesse della didattica è stato abbandonato il concetto di palazzo per aderire strettamente a quello di museo. In altre parole, le opere d'arte state trattate non come parti decorative di un dato ambiente ma come un mondo a sé stante, sufficienti ad assorbire la piena attenzione del visitatore». (Museum, vol. 7 n. 4, 1954)

La funzione educativa del museo motiva il coinvolgimento totale del visitatore attraverso la suggestione dell'ambiente.

Questo tema riconduce verso l'architettura del museo, i suoi materiali e le sue forme, così descritte da Albin.

### 2.2.5 L'ambiente del museo

*... L'architettura in ogni caso deve farsi mediatrice tra l'opera esposta e il pubblico, e deve portare quest'ultimo in una atmosfera particolare che lo aiuti a concentrare l'attenzione sull'opera esposta; l'architettura deve dare il massimo valore all'ambiente come potente elemento di suggestione, questo ambiente deve puntare su soluzioni plastiche, deve creare spazi architettonici legati in un'assoluta unità con le opere esposte, deve operare sui vuoti con l'aria e con la luce, quasi materiali da costruzione, imprimere una vibrazione all'atmosfera in cui il visitatore si trovi immerso.*

*Alcuni aspetti del momento attuale dell'architettura dei musei meritano di essere notati: il carattere di flessibilità e ancora la creazione dell'"ambiente" [...]*

Albini affronta il tema della flessibilità spaziale come apertura a nuove possibilità per il museo che porti in sé l'attitudine alla mutazione dell'ambiente. Le relazioni architettoniche nello spazio del museo devono coinvolgere l'attenzione del visitatore nell'"ambiente", termine generico con il quale l'autore riassume il senso complessivo di uno spazio in cui tutti gli elementi compongono una unità coerente nel creare la tensione verso l'opera. I rapporti tra le diverse parti in cui si articola il museo devono essere espressi dall'architettura in modo che il passaggio da una parte all'altra non crei cadute di tensione.

Palazzo Bianco, secondo il suo autore, ricerca questo effetto attraverso l'allacciamento di un ambiente con l'altro nella fusione in un unico spazio architettonico. Nel Museo del Tesoro di San Lorenzo invece l'effetto è ottenuto mediante il concatenamento di successivi ambienti isolati, raccolti.

### 2.2.6 Il problema della cornice

Nel "problema della cornice" si inquadra un tema che è di relazione spaziale, la definizione di uno spazio di influenza dell'opera e di relazione fra l'architettura e il visitatore.

*..Un punto di dettaglio importante nella ricerca dell'unità fra l'opera esposta e spazio architettonico è rappresentato ..dal discusso problema della cornice.... si può dire che quasi sempre è opportuno uno spazio intermedio fra quadro e ambiente, sia esso cornice, o parete, o superficie di fondo, o volume d'aria assegnato al quadro, quasi zona di influenza del suo spazio pittorico..*





*Cripta e Museo del Tesoro di San Lorenzo (1952-1956) (foto aprile 2013)*

Albini conclude a questo punto il suo ragionamento sullo spazio del museo come tema architettonico. La sua riflessione si articola sullo spazio espositivo; altri spazi del museo, che sono oggi per noi consueti e importanti, quelli dell'accoglienza, dell'informazione, i depositi e laboratori, oggi anche questi spesso aperti e disvelati come "macchina" del museo, o ancora quelli ormai amplissimi del commercio e della ristorazione, non vengono trattati: lo spazio del museo del terzo tempo di Albini coincide con lo spazio della collezione "esposta".

### 2.2.7 Il ruolo sociale del museo

Nell'ultima parte del saggio Albini affronta il tema del ruolo sociale e culturale del museo contemporaneo: è a partire dalle nuove esigenze e funzioni che egli fa intravedere le direzioni di una possibile evoluzione che coinvolge il museo come fenomeno urbano.

*...Attualmente nell'ordinamento dei musei una forte tendenza va verso la didattica, specialmente fuori dall'Italia..democratizzare l'opera stessa immettendola nella viva cultura moderna.*

Questo è un tema saliente: nella funzione “didattica” del museo, già attiva in altri paesi, egli vede la possibilità del museo di essere “museo vivente”, termine tratto dall’inglese *living museum* in uso dagli anni '30 e che in quegli anni conosce una diffusione negli scritti di Carlo Giulio Argan e di Licisco Magagnato. Il “museo attivo” secondo Magagnato, direttore del Museo di Castelvecchio di Scarpa, ha tre funzioni essenziali: è istituto di educazione e di studio, centro di conservazione e restauro, monumento turisticamente efficiente e attrezzato. Ma è anche luogo di aggregazione, sede di eventi, proiezioni, propone mostre, pubblica libri e “ha la mentalità di una vera e propria impresa economica e turistica”.<sup>18</sup> (Magagnato 1953)

Albini cita quindi Jean Cassou: “La signification de ces objets ne sera complète que si quelque allusion est faite aux circonstances qui ont entouré leur création. D’où la nécessité de faire valoir dans le classement et la présentation des oeuvres d’art certaines intentions didactiques”.<sup>20</sup>

La funzione didattica può esercitarsi nel museo tramite la possibilità di attività integrative, le sole che possano impedire il declino del museo anche nelle sue funzioni più tradizionali, alle quali vanno affiancate nuove attività e spazi dedicati, ad esempio quelli per le mostre temporanee. A proposito cita Argan: *«non è assolutamente pensabile spogliare i musei italiani del loro carattere tradizionale: tuttavia questo, se non si provvede con attività integrative, impedirà ai musei di esercitare una funzione educativa, vieterà loro ogni sviluppo nel senso indicato dagli studi critici moderni e porterà con sé il declino progressivo della loro funzione di conservazione, che si giustifica unicamente per il valore educativo riconosciuto all’opera d’arte. Solo le esposizioni temporanee permettono di risolvere il problema.»*

L’accentuazione della funzione educativa porta Albini ad affermare la necessità di un “museo vivente”, *un organismo autonomo, a funzioni multiple e complementari innestate sulla vita sociale.*

### 2.2.8 Il museo come strumento di diffusione e comunicazione di massa

*I musei tendono in molti paesi a diventare accanto alla stampa, alla radio, uno dei principali mezzi di conoscenza, ad adattarsi ad ogni tipo di pubblico, a trasformarsi in strumenti di grande diffusione, col vantaggio che il linguaggio dell’arte ha sulle tecniche di ordine letterario e verbale..*

Questo passaggio è straordinariamente attuale: il museo deve la sua influenza e il suo successo al valore dell'immagine, potente mezzo di suggestione in grado di comunicare e educare.

### 2.2.9 Museo e città

Le funzioni e il ruolo del museo moderno, museo vivente, strumento di diffusione di conoscenza, incidono sulle relazioni urbane del museo, che ha due possibilità: o assomma in sé le altre funzioni complementari diventando un organismo autonomo, o diviene parte di un sistema più esteso restando nel suo ruolo tradizionale.

*Nel modo di concepire il museo vivente si possono individuare due tendenze che conducono a problemi urbanistici diversi. La prima, incline a tenere il museo nel suo carattere tradizionale, aspira a collegarlo ad altri organismi culturali della città, ..., portando così il museo a partecipare a un complesso di attività coordinate nell'organismo urbanistico della città; la seconda tendenza vuole fare del museo un organismo autonomo, portandovi all'interno nuove attività integrative e nuove ragioni di attrazione, oltre a mantenere i contatti con gli insegnamenti universitari di storia dell'arte, con le scuole d'arte, con tutti i rami dell'insegnamento in generale.*

*Un museo moderno dovrebbe organizzare mostre, spettacoli, concerti, conferenze e gite didattiche, pubblicare libri, documentari, riproduzioni fotografiche, curare restauri e promuovere ogni attività artistica, offrire sede e attrezzature per discussioni pubbliche e così via...*

Albini sottolinea come il problema della collocazione di un museo, che in Italia è felicemente risolta dalla sistemazione in palazzi antichi generalmente in posizione centrale sia connesso ai più vasti temi di organizzazione della vita di una comunità cittadina.

### 2.3 Il futuro del museo

*Al momento attuale siamo forse di fronte a una nuova svolta nella funzione del museo. E' l'interrogativo che l'esistenza di alcune attuali correnti critiche e artistiche fa sorgere. Ci si chiede se l'istituzione del museo, coerente con la concezione dell'arte pura, col "quadro col cavalletto" non cadrà, almeno in parte, come museo d'arte moderna, qualora l'arte riprendesse la sua concreta*

*funzione, innestata di nuovo sull'architettura, a contatto quotidiano con la vita della comunità.*

Albini conclude il suo saggio con una domanda aperta, che anticipa i temi del dibattito contemporaneo sul museo sul ruolo dell'arte e su cosa sia arte. Cerca di definire cosa sia il museo d'arte moderna, noi diremmo contemporanea, qualora quest'ultima riacquisti un ruolo innestato sull'architettura e a contatto della vita delle comunità.

E' un tema che preannuncia i cambiamenti, che già allora sono in atto, nel sistema dell'arte, che per quattro secoli ha corrisposto a una scala di valori e modelli ed ha avuto come centri di produzione l'Occidente e i suoi valori. Già Walter Benjamin (BENJAMIN 1966) aveva intuito il cambiamento in atto con la riproducibilità tecnica, che toglie all'opera l'aurea dell'oggetto unico e la rende "immagine", "icona", soggetta alle regole degli oggetti-merce tutti "tecnicamente riproducibili". Prevale il valore processuale della creazione artistica, o il valore concettuale. Gli artisti e il sistema dell'arte intanto si misurano con la valutazione economica dell'opera e con la sua diffusione, con la Pop Art il linguaggio dell'arte utilizza quello della società dei consumi, il "valore" dell'opera d'arte, la sua universalità diventa un termine geografico, che non indica la permanenza temporale del suo significato, ma la sua diffusione globale.

La circolazione, la visibilità, la spettacolarità delle opere diventano fattori necessario di successo. L'arte entra davvero a contatto quotidiano della vita della comunità, ed è soggetta alle stesse regole dell'economia nella società dei consumi, e così i musei. Dapprima affidata soprattutto alla ricerca di galleristi e collezionisti, l'arte contemporanea passa alle competenze del museo negli anni '50 del Novecento, soprattutto ad opera dei collezionisti americani che "fondano" i loro musei: nascono negli anni '50, a New York, Stati Uniti, i musei Guggenheim, Whitney, MoMA, in Europa consolidano il loro ruolo lo Stedelijkmuseum ad Amsterdam, la Tate Gallery a Londra, che manterranno il loro ruolo egemone lungo tutto il Novecento. Alla fine degli anni '90 il museo d'arte contemporanea "cerca attraverso lo scintillio dell'edificio la sua massima visibilità, in grado di ingaggiare quel turismo simil-culturale dove il direttore del museo può fare manutenzione sia della storia, sia della geografia dell'attualità." (BONITO OLIVA 2004, 16)

### 3. CONCLUSIONI

Albini inquadra storicamente il tema del museo, riferendosi specificamente al museo d'arte, definendo i diversi tempi evolutivi nella sua storia, delineandone le mutazioni nei suoi caratteri architettonici, nell'evolversi delle sue funzioni e della relazione fra l'opera d'arte e il pubblico. Il tema del progetto del museo è *in primis* architettonico, museografico e di "ordinamento" delle collezioni: chiarito il senso scientifico e critico della collezione e del museo, l'architettura diventa mediatrice fra l'opera e il pubblico. Nei musei di Palazzo Bianco e Rosso il tema architettonico non è il restauro del palazzo, ma è il museo, la collezione e l'ambientamento del pubblico. Questo tema motiva le forme innovative dell'architettura, consapevoli della tradizione e della storia ma capaci di coinvolgere e essere suggestive.

La mediazione del museo è anche nel rapporto Museo/Città, il museo è *living museum*, spazio pubblico innestato nello spazio urbano che assolve alle sue funzioni singolarmente o come parte di un sistema integrato. Alla funzione scientifica e educativa del museo egli affianca la "necessità del suo inserimento nella vita moderna" e la democratizzazione della cultura.

Albini rivolge la sua attenzione all'architettura e afferma che questa è il medium fra l'opera d'arte e il pubblico, per questo ne rileva il valore imprescindibile.

Egli espone i caratteri del suo museo del suo "terzo tempo" con estrema chiarezza:

- il suo ruolo è pubblico e per il pubblico;
- la conservazione è funzionale alla funzione educativa ed al godimento estetico;
- il museo moderno deve essere flessibile, rispondere alle esigenze mutevoli delle collezioni e di nuove possibilità espressive, nel rispetto del suo contesto architettonico;
- l'architettura deve creare un tensione emotiva verso l'oggetto d'arte che coinvolga pienamente il visitatore e sia di massima suggestione, che Albini definisce "ambientamento";
- il museo è un luogo vivo, la sua vitalità dipende dalla capacità di inserirsi nel flusso delle vita sociale, deve esser un luogo di educazione, di contemplazione, ma elenca già tutte le funzioni dei musei moderni: studiare, restaurare, catalogare, intrattenere il pubblico (*sentire conferenze, acquistare*

*riproduzioni, sentire concerti, ecc. ecc.)*

- il rapporto con la città è fondamentale, rappresenta il ruolo pubblico del museo che, se "tradizionale", deve impostare rapporti con le altre istituzioni della cultura, altrimenti deve assommare a sé i vari compiti del museo moderno.

Il museo di Albini è un'opera conclusa, che trova nella storia le sue ragioni di modernità, e che afferma con le sue forme l'appartenenza al presente e la distanza con il passato, in una operazione chiaratamente motivata.

Nel futuro, predice Albini, la svolta potrebbe essere rappresentata da una nuova funzione del museo, in cui l'arte è innestata di nuovo sull'architettura, a contatto quotidiano con la vita della comunità riprendendo la sua concreta funzione. E oggi se l'arte ha esteso il suo campo d'azione, diventando land art, public art, arte processuale, arte digitale, nel "quarto tempo" del museo contemporaneo, la modificazione del museo e dei suoi spazi corrisponde comunque a una mutazione dei parametri su cui già Albini poggia la sua riflessione, che potremmo assumere come linee di ricerca.

Così come il tema della ricostruzione materiale, civile ed economica della Nazione dalle macerie della guerra fu la realtà e il contesto dell'opera di Albini, è necessario comprendere preliminarmente quali temi salienti caratterizzano il contesto contemporaneo.

L'indagine specifica sui musei può svolgersi attraverso queste linee di ricerca:

- le condizioni contemporanee di rinnovamento del museo;
- il fine programmatico del museo;
- il senso della collezione;
- il ruolo dell'architettura come medium fra opera e pubblico;
- l'ambiente del museo,
- museo come *media* / museo e *media*;
- il ruolo urbano e la missione di crescita civile e culturale del museo.

Questi temi sono quindi chiavi di lettura e di approfondimento nello studio dei musei contemporanei. Alcuni concetti di Albini sono visti nella ricerca in senso lato e attualizzato: "l'ambientamento" del pubblico all'opera attraverso la suggestione dell'architettura è letto anche in chiave contemporanea in relazione all'opera totale che è il museo, architettura e collezione, e rispetto al tema urbano più generale che diventa il contesto di inserimento dell'opera.

Di Albinì ancora oggi è evidente l'originalità delle forme e il rigore della sostanza del progetto. Alcuni fra le più interessanti e recenti realizzazioni museali, come la Galerie du Temps del Louvre-Lens o il Neues Museum a Berlino sono apertamente debitrice delle sue sperimentazioni e della sua lettura della storia e della memoria.

Un fattore è e sarà sempre importante nella Genova di Albinì come oggi: il museo è un tema che appartiene alla città e che la città affida all'architetto perché ne metta in opera il significato, le ambizioni e le aspirazioni.

## NOTE

1. ALBINI F., " Funzioni e architettura del museo", in La Biennale di Venezia, rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia, VIII n. 31, aprile-giugno 1958, pp. 25-31. In questa ricerca il saggio è estratto dalla trascrizione riportata in "Franco Albini Funzioni e Architettura del Museo 1958" BASSO PERESSUT 2005, 220-225.
2. "Gli architetti milanesi che lavoravano a stretto contatto fra loro in quegli anni erano tutti certi, naturalmente convinti, che il punto di partenza di un progetto di architettura fosse la conoscenza del tema. La conoscenza della destinazione di ciò che si progetta, del suo significato, del suo valore. Questo è importante più che mai oggi, proprio perché all'architettura non viene riconosciuto un ruolo fondativo. Per gli architetti milanesi invece è sempre il tema di progetto a innescare quel processo conoscitivo che alla fine di un percorso lungo e tortuoso e a volte anche contraddittorio, conduce alla forma" MONESTIROLI 2005, 9-10.
3. Insieme iniziano ad occuparsi di edilizia popolare partecipando al concorso per il quartiere Baracca a San Siro (1932) e poi realizzando i quartieri dell'Ifacp: Fabio Filzi (1936-38), Gabriele D'Annunzio e Ettore Ponti (1939), il cui impianto denuncia l'adesione ai temi dell'architettura razionalista. Cfr. BUCCI, ROSSARI 2005, 218
- 4 . Con I. Gardella, G. Palanti e G. Romano, ibidem, p. 218
5. Con I. Gardella, G. Minoletti, G. Palanti, G. Romano e lo scultore L. Fontana Cfr. ibidem, p. 218
6. Con I. Gardella, G. Minoletti, G. Pagano, G. Palanti, G. Predaval e G. Romano, Cfr. ibidem, p. 218
7. Con P. Bottoni, R. Camus, E. Cerutti, F. Fabbri, G. e M. Mazzocchi, G. Minoletti, G. Palanti, M. Pucci, A. Putelli ..
8. All'interno della mostra presentano l'arredamento di tre alloggi tipici, con Paolo Clausetti, Gabriele Mucchi, Giovanni Romano e Ignazio Gardella, ibidem, p. 218
9. Le griglie modulari e gli elementi verticali delle Triennale del '36, Cfr "Stanza per un uomo" e "Mostra dell'Oreficeria Italiana, IV triennale di Milano 1936" ibidem, 92-99.



10. Architetti Riuniti: BBPR, P. Bottoni, E. Cerutti, I. Gardella, G. Mucchi, G. Palanti, M. Pucci, A. Putelli. *Ibidem*, 218.
11. Nel 1952 ottenne la libera docenza in Composizione architettonica e Architettura degli interni, e nel 1954 divenne professore di ruolo, ricoprendo la cattedra di Composizione architettonica. Per un solo anno alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, tornò quindi a Venezia, dove insegnò allo IUAV fino 1964 per poi trasferirsi a Milano, *Ibidem*, 219.
12. <http://www.fondazionefrancoalbini.com/>
13. La Strada Nova, di impianto rinascimentale, è affiancata dai palazzi più belli e significativi della città e dai musei di Palazzo Bianco, Palazzo Rosso e Palazzo Doria Tursi. La Strada e i palazzi dei Rolli sono dal 2006 inseriti nella World Heritage List dell'UNESCO
14. Sui primi musei europei, efficace la sintesi, "Le Premiers musées européens" in PUOLOT, 2005, 39 e 60, e sul profondo mutamento introdotto dalla Rivoluzione francese nel rapporto con l'opera d'arte: «Sous la Revolution, l'affirmation des droits de l'homme amène à revendiquer l'accès aux oeuvres d'art comme un droit légitime auquel la République doit satisfaire de manière efficace et equitable», *Ibidem*, 63.
15. Si tratta di un discorso non esaustivo, che trascurava ovviamente alcune importanti fasi del Novecento, ad esempio l'ibridazione con i modelli delle esposizioni universali, le esperienze americane, ma in realtà la storiografia attuale del museo legge nella prima fase del XX secolo una estensione dei temi del secolo precedente, fino al Movimento Moderno, che in Italia non dispiegò però i suoi effetti nell'architettura del museo prima della guerra Cfr. BASSO PERESSUT 2005 e MAC DONALD 2011
16. Citazione di Ugo Ojetti "Ogni museo a modo suo" (1936) nella raccolta *Ottocento Novecento e via dicendo*, Verona, 1943 tratta da MORELLO 1997, 404
17. Caterina Mercenaro, *Catalogo provvisorio della galleria di Palazzo Bianco*, Prefazione, in HUBER 1997, 97-99

## BIBLIOGRAFIA

- ALBINI F., "Funzioni e architettura del museo", in *La Biennale di Venezia*, rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia, VIII, n. 31, aprile-giugno 1958, . 25-31.
- ALICI A., RICCI G. (a cura di), Associazione Nazionale Archivi di Architettura Contemporanea *AAA Italia*, *Bollettino n. 12 Musei*, Bononia University Press, Bologna, 2013.
- BASSO PERESSUT L., *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine, Milano, 2005.
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
- BONITO OLIVA A., *Lezioni di boxe, dieci round sull'arte contemporanea*, Luca Sossella Editore, Roma 2004.
- BUCCI F., ROSSARI A., *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, 2005.
- CIUCCI G., DAL CO F., *Architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1990,
- MONESTIROLI A., "Un caposcuola dell'architettura razionale" in BUCCI F., ROSSARI A. (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, 2005, 8-15.
- DALAI EMILIANI M., "Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia" in (a cura di) MAGAGNATO L., *Carlo Scarpa a Castelvechchio*, Edizioni di comunità, Milano 1982, 149-170.
- DAL CO F., MAZZARIOL G., *Carlo Scarpa: opera completa*, Milano, Electa, 1999.
- DE MICHELIS M. "The museum archipelago" in GUERZONI G. *Museums on the Map 1995-2012*, Umberto Allemandi, Torino 2014, 75.
- MACDONALD S. *A companion to museum studies*, Wiley-Blackwell Publishing, UK , 2011.
- MAGNAGO LAMPUGNANI V., "Insight versus entertainment: Ultimately meditation on the Architecture of the Twentieth Century Art Museum, in (a cura di) MACDONALD S. *A companion to museum studies*, Wiley-Blackwell Publishing, UK , 2011, 245-262.
- MORELLO P. "La museografia. Opere e Modelli storiografici" in DAL CO (a cura di), *Storia dell'architettura Italiana, il secondo novecento*, Milano, Electa, 1997,

392-417.

NAPOLEONE L. "Il progetto architettonico e di allestimento del museo: la collaborazione fra Franco Albini, Franca Helg e Caterina Mercenaro", in *Anankè* n. 5, Milano 2015, 39-54.

POULOT D., *Musée et muséologie*, Editions La Découverte, Parigi 2005, .94-95.

POULOT D., *Une histoire du patrimoine en Occident*, Presse Universitaire de France, Parigi, 2006.

POULOT D., *Une histoire des musées de France*, Editions La Découverte, Parigi, 2008.

ROSI G., BRUGNOLI V., MEZZETTI A., *Musei e Gallerie d'Arte in Italia 1945-1953*, Ministero della Pubblica Istruzione – Libreria dello Stato, Roma, 1953.

TAFURI M., "Il museo, la storia, la metafora" in *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, 64.

## SITOGRAFIA

<http://www.fondazionefrancoalbini.com/>





# CAPITOLO 2

MUSEI DEL XXI SECOLO  
CASI ESEMPLARI

## PREMESSA

Il museo occupa un ruolo centrale nella cultura contemporanea, attira i visitatori attorno alla sua collezione, al suo patrimonio materiale e immateriale, è espressione del valore intrinseco che una comunità, o un'intera nazione, attribuisce in un determinato momento storico, politico ed economico, alla cultura, all'arte, alla memoria.

L'architettura del museo, situata in un luogo e in un tempo definito, è espressione di significati e simboli, capace di definire, o ridefinire, l'identità di un luogo, rappresentando, tempestivamente e con grande sensibilità, forse più che in altri tipi, l'evolvere dei temi del dibattito architettonico, i vari e più aggiornati "ismi" dell'architettura moderna e contemporanea.

La missione del museo, come definita dall'ICOM - International Council of Museums - è la conservazione e l'esposizione delle collezioni, la ricerca sulle testimonianze materiali e immateriali dell'umanità, l'apertura al pubblico ai fini della trasmissione della conoscenza e del diletto.

Lo studio si propone di indagare i caratteri del museo nel nostro tempo e lo "stato dell'arte" della relazione fra architettura, opera e pubblico, concentrando il campo d'indagine dal punto di vista temporale agli ultimi decenni, e attraverso i "casi studio" riferiti all'ambito europeo, pur nella consapevolezza della globalità degli attuali fenomeni culturali che influenzano l'architettura museale.

## Archetipi del museo

Il museo è un'istituzione e una creazione della cultura europea e occidentale, che fonda le sue radici nella cultura classica. I musei contemporanei hanno archetipi classici: la tomba, con i suoi corredi funebri, e il tempio, con la camera del tempio, luoghi sacri che custodivano un tesoro, una raccolta di oggetti preziosi, destinati ad accompagnare il defunto nell'altra vita o a celebrare gli dei (RUGGERI VACIRCA 1998).

L'etimologia del nome Museo deriva dal *Museion*, il luogo dedicato alle Muse protettrici delle arti della tradizione greca. E' al *Museion*, fondato da Tolomeo nel III secolo a.C., che si trovava esternamente alla Biblioteca di Alessandria, dedicato allo studio e alla comunità dei sapienti, che si riferisce la voce Musée

dell' *Encyclopedie* di Diderot e D'Alembert. <sup>1</sup>

Dominique Poulot, museologo e storico, nel suo *Musée et museologie*, definendo il museo a partire dal mito delle origini, allarga la rosa dei luoghi che possono essere definiti archetipi museali a comprendere le “figure della città, come macchina mnemotecnica, supporto classico, con le sue strade, dell'arte della memoria, quella del teatro, altro dispositivo classico di memoria, e evidentemente quello della biblioteca.” <sup>2</sup>

La voce *musée* dell'Encyclopedie rimanda alla voce *cabinet* e *cabinet d'histoire natural*, rimandando agli “studioli” delle corti rinascimentali italiane e alle *wunderkammer* delle corti nord Europee, dove gli oggetti erano custoditi e sacralizzati. Il collezionismo, di opere d'arte, antichità, oggetti per gli studi scientifici, prodotti pregevoli di manifatture locali o esotiche, caratterizza le corti di principi e nobili in tutto il mondo antico, il mecenatismo per le arti delle corti italiane costituisce il patrimonio su cui si fondano le collezioni dei maggiori musei Italiani e dei Musei Vaticani. Lo studiolo di Cosimo I e Francesco I nel Palazzo Vecchio, la Tribuna degli Uffizi a Firenze, rappresentano i nuclei e il senso del collezionismo privato e elitario che nel tardo XVIII secolo, darà origine al museo moderno.

## Origini

Le origine del museo moderno sono nell'apertura al pubblico delle collezioni dei principi e dei papi. Sotto il Papa Clementino XIV e poi Pio VI, nel Settecento, fu costruita l'estensione del Palazzo Vaticano destinata a ospitare le collezioni papali: le gallerie, lo scalone monumentale e la rotonda voltata, derivati dalle antiche terme romane, fornirono alcuni dei temi architettonici che caratterizzarono la forma del museo nell'Ottocento.

La nascita del museo moderno è il frutto di un processo di democratizzazione della cultura e di apertura e diffusione delle collezioni da una ristretta élite alla comunità. E' un processo che in Europa si avvia con la Rivoluzione Francese. Il Louvre, palazzo di corte, successivamente alla Rivoluzione è destinato, nel 1791 per decreto dell'Assemblea, “alla riunione di tutti i monumenti delle scienze e delle arti”. Nel 1793 viene aperto il *Musée central des Arts*, gratuito,

destinato principalmente agli artisti e al pubblico il fine settimana.

Le opere, provenienti dalle collezioni reali di pittura e dal sequestro dei beni sono esposte nel *Salon Carré* e nella *Grande Galerie*. Il museo è "*Musée français*" le collezioni diventano tesori della nazione incarnata nella Repubblica, significando così l'enorme potenziale del museo come strumento di governo. Il museo contribuisce a legittimare la nuova repubblica, che lega la sua affermazione all'idea di un progresso, che è risultato di un processo sociale che il museo narra attraverso l'arte, così contribuendo a consolidare l'idea di una nazione.

Contemporaneamente a Londra nasce, con un Atto emanato dal Parlamento inglese nel 1753, il primo museo pubblico al servizio della conoscenza dell'umanità: il British Museum, ancora oggi museo universale per definizione, prima ospitato in un palazzo privato, Montagu House, quindi progettato come edificio autonomo e appositamente concepito da Robert Smirke, agli inizi del XIX secolo, con caratteri che rimandano dell'architettura classica del tempo, come teorizzato da Jean Nicolas Louis Durand.

Durand disegna il progetto che sarà il modello del museo ottocentesco: la galleria, la rotonda centrale, l'ingresso colonnato sono gli elementi dell'architettura classica che lo compongono. Il museo doveva ospitare gallerie di pittura, scultura, architettura, esposizioni temporanee e studi destinati agli artisti. Un'applicazione esemplare di questo modello monumentale venne attuata dal principe Ludwig di Baviera che, reduce dalla visita di Roma, decide di costruire nella sua città, Monaco, tre musei: la Glyptothek, dedicata alla scultura, la Alte Pinacothek, dedicata alla pittura, la Neue Pinacothek destinata all'arte contemporanea, realizzate tutte fra il 1815 e il 1853. Leo Von Klenze, ispirandosi al modello di Durand e all'architettura della Grecia classica, disegna la Glyptothek, quindi la Alte Pinacothek secondo stilemi dell'architettura rinascimentale, ispirandosi alle gallerie e alle logge di Raffaello in Vaticano. I musei di Monaco formano un nuovo insediamento urbano che segna l'ingresso monumentale alla città, i cui caratteri classici celebrano il potere del principe.

Un modello classico segue anche il progetto di Karl Friederich Von Schinkel per l'Altes Museum di Berlino (1841-59), costruito su un basamento rialza-



to. Von Schinkel visitò il sito del nascente British Museum e confrontò con il collega Smirke i progetti e le conoscenze. Anche l'Altes Museum segna l'avvio di un complesso monumentale destinato alla cultura - seguito dal Neues Museum (1859), dalla National Gallery (1876), dal Kaiser Friedrich Museum (1904) e dal Pergamon Museum (1930).

E' questo il tempo del "museo monumento" in cui collezione e architettura sono concepiti come un unicum, fisso e imm modificabile, dal forte valore simbolico. Il modello di Durand, insieme all'esempio del Musée Français, che evidenzia il potenziale politico del museo, indicano i caratteri architettonici e le motivazioni ideologiche alla base dei musei europei dell'Ottocento.

Michaela Giebelhusen, nel suo saggio "Museum Architecture, a Brief History" (MACDONALD 2012, 223-244) descrive brevemente la storia del museo fra il XIX e il XX secolo come un alternarsi di due temi nell'architettura del museo: quello dell'architettura "strumento", opera neutra, di servizio all'esposizione dell'opera, flessibile e adattabile, in cui domina il concetto di flessibilità e adattabilità dell'edificio al contenuto, e quello dell'architettura "monumento" come opera a sé stante, in cui l'architettura ha un significato altamente simbolico e dimostrativo: sono questi i due temi che si alterneranno lungo tutto il corso del Novecento.

### Museo strumento e museo monumento

Fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo le Grandi esposizioni (Londra, Parigi, Chicago), per la grande eco internazionale, la grande dimensione degli interventi architettonici che le accompagnarono (Crystal Palace a Londra, fra i primi), segnano un passaggio nella storia del museo, che rivolge l'attenzione alle produzioni contemporanee, alle arti applicate, alle produzioni industriali, come ad esempio il Victoria and Albert Museum a Londra. Inizia l'ibridazione con altri tipi, destinati a usi espositivi diversi, legati allo scambio e al commercio.

La prima metà del Novecento vede prevalere il modello ottocentesco del museo monumento, che viene esteso dall'Europa agli Stati Uniti.

Il Movimento moderno estende la sua influenza ai musei, rompendo con la tradizione storicista: il modello dello spazio flessibile e perennemente adattabile è

quello adottato da Le Corbusier nel suo "Museo a crescita illimitata" nel 1939, in forma di spirale quadrata, con moduli espositivi che possono aggiungersi all'infinito seguendo la crescita della collezione, il cui ingresso è collocato al centro della spirale. L.C. definisce anche costi e tempi necessari per la costruzione di un modulo espositivo. mai realizzato, anche se alcuni temi sono ripresi nel Museo d'Arte occidentale di Tokio nel 1959.

Se la galleria costruisce il modello espositivo del museo ottocentesco e della prima parte del Novecento, lo spazio neutro delle sale del MoMA, Museum of Modern Art di New York, di Philip L. Goodwin e Edward Durrell Stone, inaugurato nel 1939, per tutto il Novecento sarà il modello più diffuso, il modello del *white cube*, il museo composto di spazi neutri e totalmente flessibili, il cui obiettivo è la totale attenzione sull'oggetto dell'esposizione. L'esterno non si discosta dalla tipologia del palazzo per abitazioni o per uffici. E' un "museo strumento".

Ma già nel 1959, con il Guggenheim di Frank Lloyd Wright, accanto si ripropone il tema del museo monumento, seppure con caratteri totalmente diversi da quelli ottocenteschi. Il Guggenheim di Wright non si rifà ad alcun modello precedente: è un oggetto scultoreo, una spirale che si avvolge attorno a un nucleo centrale, un grande vuoto, la galleria diventa un piano inclinato in cui le opere affiancano, con non poche difficoltà espositive, il percorso dello spettatore. E' il primo museo iconico del XX secolo: il contenitore prevale sul contenuto. Il museo diventa un segno distintivo nel tessuto urbano, un chiaro segnale che affida all'architettura, prima che alle opere, la funzione di comunicazione dell'identità e della missione del museo.

Philip C. Johnson, nel 1960 con la sua "Lettera al direttore del museo", annota i limiti dell'architettura del Guggenheim che, seppur magnifico monumento, è totalmente inadatto alle opere esposte e alle funzioni, ma è uno spazio straordinario, allestito "con le persone che si muovono dentro".<sup>3</sup>

Johnson anticipa i grandi temi del museo contemporaneo, i limiti del museo contenitore neutro e flessibile, i grandi cambiamenti del decennio successivo. Egli evidenzia fra i primi temi di attenzione la necessità del pubblico: il museo si è trasformato in una "necessità collettiva, un santuario per il popolo. Oggi

le persone vogliono entrare e visitare i musei. Lei stesso desidera raggiungere le persone.” .. “pensi alle biblioteche, alle sale da concerto, ai giardini, ai ristoranti, tutte funzioni che oggi entrano a far parte di questo servizio per la comunità”.<sup>4</sup>

La questione del pubblico, del suo essere a suo agio nell'ambiente del museo, di avere chiarezza nei percorsi, possibilità di riposo, di orientarsi, è un tema che esula la flessibilità totale dello spazio come unico elemento di qualità. E' un anticipo della “questione del pubblico”, tema che caratterizzerà il dibattito dell'architettura del museo nella seconda parte del Novecento.

### La museografia italiana del Novecento

Contemporaneamente un'altra esigenza appare manifesta, ed è quella di rivitalizzare attraverso il museo le città e il patrimonio monumentale. E' un ruolo chiaramente affermato dagli autori degli interventi dei musei della ricostruzione nell'Italia del secondo dopoguerra, che ritrova nei valori dell'arte e della cultura il senso della propria identità. Nei musei di Albin, Scarpa, Gardella, BBPR, si propone anche un linguaggio che mette in crisi la neutralità dello spazio del museo. L'architettura del museo, l'ambientamento delle opere, formano un contesto unico e indissolubile, un'opera chiusa. Questo evidenzia un altro tema critico del museo: la decontestualizzazione delle opere nel contenitore neutro della sala.

Contemporaneamente Franco Albin mette in luce un'altra necessità che, a partire da un contesto completamente diverso, quello europeo e specificamente italiano della città storica, pone però la stessa questione dell'americano Philip Johnson: la necessità del museo di essere museo vivente, inserito nel tessuto sociale della città, a contatto con le persone e la sua capacità di essere strumento di riqualificazione urbana attraverso la cultura.

Ma questo tema raccoglie in sé un'altra esigenza contemporanea, quella dell'apertura e della democratizzazione del museo, che diventa luogo di socialità, di istruzione. Gli anni '60 del Novecento vedranno, soprattutto negli Stati Uniti, la nascita di un gran numero di musei, un primo boom museale che rappresenta la definitiva affermazione del ruolo sociale del museo. Nella seconda

parte del Novecento è prima il museo strumento a prevalere: il museo come *machine à exposer*, come macchina flessibile, come spazio neutro di relazione fra opera e pubblico.

Negli ultimi decenni del Novecento l'attenzione del museo, dalla collezione e dall'oggetto, dalle esigenze della conservazione, si sposta sempre più verso il pubblico. La "questione del pubblico" diviene centrale, è preminente nella missione del museo comunicare i suoi contenuti con immediatezza e accogliere adeguatamente i suoi visitatori.

### Il museo spazio pubblico

Alla fine del XX secolo i musei sono sempre più caratterizzati da spazi in cui è la funzione della socialità all'interno del museo a essere privilegiata. Gli spazi destinati all'esposizione si riducono a vantaggio di quelli destinati ai servizi al pubblico, passando dal rapporto di 9:1 a quello di 1:2. (BASSO PERESSUT 1999)

Il museo come spazio pubblico, come luogo sociale, come luogo di frequentazione e incontro, raccoglie al suo interno le necessità e i caratteri degli altri luoghi della socialità che entrano come componenti nel museo, che assolve a funzioni prima deputate a altri tipi e spazi. All'interno del museo sono quindi accolte le esigenze degli spazi per la ristorazione, per il commercio, per lo spettacolo e l'intrattenimento. Il tipo del museo, a partire dalla sua definizione di Durand, e dai suoi modelli classici, continua a ibridarsi con altri modelli dell'architettura sociale, via via che questi si generano in virtù delle nascita di nuovi luoghi di relazione e di socialità: le gallerie commerciali, il cinema, i luoghi dell'intrattenimento, già assorbite dal Centre Pompidou di Renzo Piano e Richard Rogers del 1977, ma anche le stazioni o gli aeroporti, sul cui modello sono definiti gli accorgimenti spaziali per gestire i milioni di visitatori che ogni anno affollano i grandi musei, come nel Grand Carousel du Louvre e nella Pyramid di I.M. Pei del 1989. Il museo come spazio pubblico, parte di un sistema urbano, si lega a altri spazi pubblici della città.

Nel Centre Pompidou è già accolta questa dimensione, quella della relazione immediata fra lo spazio pubblico esterno e la grande hall del museo: la

piazza è inclinata verso l'ingresso al museo, una forma che rovescia il senso dell'ingresso monumentale e del tema dell'ingresso al museo come *limes* fra la dimensione esterna, del mondo reale, e quella interna del museo, luogo dell'arte. Il limite non esiste, la distanza è azzerata, il piano inclinato della piazza verso il museo conduce agevolmente il visitatore al suo interno. Il museo è aperto e facilmente accessibile, può essere esplorato e visitato liberamente. Il Centre Pompidou propone anche un altro tema di apertura e relazione con la città: attraverso le scale esterne il percorso di accesso alle sale diventa un percorso che offre alla vista l'intera città di Parigi. L'involucro dell'edificio, al di là dei rimandi alla tecnologia e alla struttura dell'edificio, esposte alla vista, non separa il museo, come luogo altro o elitario rispetto al fluire della vita esterna, ma lo mette in relazione con essa.

### Il museo icona

Sia il Centre Pompidou con la sua immagine di macchina contemporanea, sia la Pyramid di I. M. Pei, nuovo simbolo del Musée du Louvre, mettono in luce un altro tema che, dalla sua prima affermazione nel Guggenheim di Wright nel 1959, diventa il tema dell'architettura del museo alla fine del XX secolo: la necessità di proporsi attraverso forme immediatamente riconoscibili e distintive, che esulano dalle forme e dai tipi classici funzionali all'esposizione e non sono determinati da queste. L'architettura diventa il primo dispositivo di comunicazione del museo, deve definire una identità chiaramente riconoscibile. Il Guggenheim di Frank Lloyd Wright aveva già evidenziato la forza iconica dell'architettura rispetto a quella delle opere che contiene, ritornando al tema del museo monumento anziché del museo strumento. Il Guggenheim di Wright non genera un tipo, ma un "meta tipo".

Ed è nel Guggenheim di Bilbao di Frank O. Gehry, completato nel 1997, che la forza dell'immagine dell'architettura si afferma come elemento imprescindibile nel progetto del museo. La qualità scultorea e monumentale dell'edificio, che Philip Johnson ha definito come l'opera di architettura più importante del XX secolo, si relazione alla scala del paesaggio, confrontando il suo profilo con quello delle colline, i colori delle sue superfici con quelli del cielo, adattando

alla scala dell'isolato urbano l'edificio verso la città, addirittura integrando nel suo progetto il viadotto autostradale che diviene la via d'accesso, trasformato da Daniel Buren in gigantesca opera d'arte. Come a Parigi nel Centre Pompidou, l'ingresso avviene attraverso un piano inclinato, una discesa verso l'atrio, spazio pubblico e accessibile, monumentale, grande volume scultoreo alto 50 metri. Le gallerie espositive sono spazi più convenzionali, la maggiore, lunga oltre 100 metri, è appositamente concepita per ospitare l'opera di Richard Serra, *A Matter of Time*, che è un'opera sulla percezione dello spazio architettonico. Contenuto e contenitore, architettura e arte, mescolano i loro linguaggi. L'architettura è parte di una gigantesca opera collettiva con le installazioni esterne di Louise Bourgeois, Eduardo Chillida, Yves Klein, Jeff Koons, Fujiko Nakaya. Il sito del museo è attraversato ad una estremità dal ponte La Salve, che, dal 2007, sostiene la scultura *Arcos Rojos* di Daniel Buren.

### Museo come rigeneratore urbano

Il Guggenheim Bilbao fa parte di un complesso programma di rigenerazione urbana che ha modificato la struttura economica della città industriale, fatta di cantieri e acciaierie, in grave crisi economica alla fine del secolo, riconvertita completamente in città di servizi e terziario avanzato e in polo culturale e turistico, coinvolgendo nelle nuove infrastrutture i maggiori architetti contemporanei, fra questi Foster nei lavori della metropolitana, Calatrava nel nuovo aeroporto. L'operazione di Bilbao ha inaugurato un altro tema, quello della globalizzazione del museo, del museo in *franchising*, voluta da Thomas Krens, direttore della Guggenheim Foundation, per realizzare un sistema globale delle sedi della Fondazione, in grado di far ruotare opere ed esposizioni e in grado di influenzare a scala planetaria la scena dell'arte contemporanea e il mercato. Si tratta di una nuova forma di museo universale, che si avvale delle stesse modalità di comunicazione che decretano il successo dei prodotti di consumo. Risponde alla necessità di ampliare gli spazi e l'influenza della Fondazione, che ha spazi relativamente limitati nella sua sede storica di New York, rispetto ai grandi musei, MoMA e Whitney, e che necessita di politiche culturali espansive per resistere sul mercato globale dei musei d'arte contemporanea.

E così, negli stessi anni, oltre le storiche sedi del Solomon Guggenheim a New York e Peggy Guggenheim Collection a Venezia, sono ipotizzate nuove sedi, Londra, Rio de Janeiro, San Pietroburgo, Las Vegas.<sup>5</sup> E il brand ripete la sua formula con il progetto del Guggenheim Abu Dhabi, negli Emirati Arabi, affidato ancora a Frank O. Gehry, che dà forma immediatamente riconoscibile al brand della Fondazione Guggenheim anche in un contesto culturale e geografico totalmente diverso, estendendo e ampliando il concetto dell'architettura museale come opera d'arte chiusa e compiuta, di forte caratterizzazione formale, estrema riconoscibilità, che diventa "logo" e "brand" a scala globale.

### Il museum boom

A partire dagli anni '80 si assiste a un proliferare di strutture e attività museali, un "museum boom" tutt'ora in corso: stimare con precisione il numero dei musei è difficile, perché diversi sono i criteri di definizione di museo adottati. Si tratta comunque di un numero in costante crescita, dai 35.000 riportati nel 2005 (PUOLOT 2005-09, 78), a oltre 50.000 (GUERZONI 2014, 29), numero che cresce di giorno in giorno, con una concentrazione massima in Europa, negli USA e in Giappone: negli ultimi 30 anni gli Stati Uniti hanno quasi triplicato il numero dei musei che si stima essere attualmente di 17.500. Nel 2011 la Cina ha inaugurato 100 nuovi musei ed ora può contare su oltre 3.500 musei. Le grandi nazioni europee, Francia, Germania, Gran Bretagna e Italia, hanno ciascuna un numero di musei stimato attualmente fra i 3.000 e i 6.000 musei, a seconda del criterio di classificazione adottato.

Questo moltiplicarsi è anche moltiplicarsi delle sedi dei musei, che non sono più solo nelle maggiori città, ma sono anche nei piccoli centri, dapprima nei musei civici portatori della storia e delle tradizioni locali, di cui l'Italia ha moltissimi esempi, o diffusi nel territorio, come gli ecomusei francesi, quindi anche di musei più significativi, messi a parte di progetti di grande impegno, come nel caso del recente Louvre-Lens.

Il museo diventa luogo identitario, di riconoscimento della collettività, "la pervasività dell'istituzione museale nella società fa sì che si tenda a riconoscere nei musei fattori di identificazione che erano tradizionalmente demandati ad

altre istituzioni, per cui ogni gruppo culturale, etnico o religioso, ogni realtà locale, ogni borgo desidera oggi creare un proprio museo, quasi si trattasse di una casa comune in cui rispecchiarsi fra memoria e riconoscibilità culturale, fra intrattenimento ed educazione, tra sacro e profano". (BASSO PERESSUT 2005, 11)

### Il museo imprenditore

Il moltiplicarsi del numero dei musei è anche moltiplicarsi dell'ambito di interesse dei musei, che investono tutte le manifestazioni dell'opera dell'uomo. E quindi non solo musei d'arte, o archeologia, o musei della scienza e storia naturale, ma musei etnografici, antropologici, ecomusei, musei della città, musei d'architettura, musei legati a siti monumentali, musei speciali, e infine i musei di brand, emanazioni di imprese e prodotti commerciali, come in Italia il Museo Ferrari a Maranello o il Gucci Museo a Firenze, o il Vitra Museum in Svizzera. Se l'impresa assume il linguaggio del museo per comunicare il suo prodotto, il museo assume le tecniche dell'impresa: l'estensione nel numero, nella tipologia, mette musei e territori in competizione fra loro. "La missione del museo di conservare, studiare, educare ed esporre le proprie collezioni deve mettere in atto strategie d'impresa analoghe a quelle degli altri settori imprenditoriali e aspetti economici caratteristici della commercializzazione della cultura e del turismo di massa"... "I musei sono istituzioni senza scopo di lucro ma sono in competizione con gli altri luoghi della cultura e del turismo per garantirsi visitatori, finanziamenti, per garantirsi in sostanza la stessa sopravvivenza. Il loro impatto (presunto o previsto) sull'economia locale e turistica appare in grado di indirizzare l'operato dei governi locali che tendono a considerarli come attrattori e per lo sviluppo economico del territorio piuttosto che spazi di formazione culturale e di piacere artistico". (VIVANT 2008, 43-52)

Questa evoluzione deriva anche dal ruolo diverso assunto dagli enti locali, che cercano di attirare investimenti ponendosi in competizione fra loro. E le stesse tematiche di competizione esistono fra le grandi istituzioni museali. Per questo, oltre alla missione istituzionale, i musei devono mettere in atto delle logiche imprenditoriali: è il passaggio dal "museo conservatore al museo imprenditore".<sup>6</sup>



## Il museo dell'iperconsumo

Il risultato dell'ingresso delle dinamiche legate al mercato globalizzato e al consumo nel mondo dell'arte e della cultura, porta a un'altra interessante definizione del museo della fine del millennio come "museo dell'iperconsumo". Giancarlo De Carlo conia questo termine che dà il titolo al convegno tenutosi nel 2002 presso la Triennale di Milano, organizzato dall'Accademia Nazionale di San Luca a Roma e curato da Franco Purini. Il convegno e i successivi scritti, saggi e atti del convegno, a firma dello stesso Purini e altri,<sup>7</sup> analizzano la metamorfosi del museo nel passaggio fra il XX e il XXI secolo, con una particolare attenzione ai musei d'arte. Per De Carlo, il museo dell'iperconsumo si presenta "come nuovo polo attrattore della città globale ma anche come anti-museo che non accoglie più l'opera d'arte come oggetto prezioso, divenendo esso stesso uno scrigno, che ha più valore del suo contenuto". Il termine (derivato dall'espressione "religione dei consumi" del sociologo americano George Ritzer, che definisce questo come culto contemporaneo) è coniato per i musei dedicati all'arte contemporanea, che più degli altri rispondono alle logiche della comunicazione mass mediatica dell'arte. La grande diffusione di questi musei nei paesi europei, negli USA e in Giappone, va ora ad estendersi ai paesi emergenti, che per la sempre maggiore importanza della loro economia si propongono come nuovi egemoni anche in ambito culturale: paesi Arabi e Cina, ma anche Corea, Russia e Brasile.

Così sintetizza Franco Purini, nell'introduzione agli Atti del convegno, i caratteri del museo all'alba del terzo millennio:

*Mai come in questi anni l'arte ha conosciuto una così accentuata molteplicità di generi, tendenze ed espressioni. Dalla pittura che in un ampio arco di modalità ancora si interroga sul problema della superficie alla video arte; dall'installazione alla scultura in tutte le sue forme; dalla land-art agli esiti rinnovati della concettualità e dell'arte povera; dall'arte digitale alla performance; dalla documentazione delle dinamiche metropolitane alle pratiche cruente o metamorfiche del corpo l'arte dispiega un ventaglio di ricerche così ampio da mettere in crisi la sua stessa riconoscibilità come tale, impegnando il suo pubblico in un continuo esercizio di individuazione delle varie identità che essa via via riveste. [...]*

*Da edificio da frequentare secondo rituali alti e selettivi il museo è divenuto una sorta di estensione dello spazio pubblico, uno spazio relativamente aperto che propone varie possibilità d'uso. In questo spazio ciò che viene messo in scena è un tempo libero come tempo produttivo, ovvero un comportamento che si muove contraddittoriamente tra una avventura culturale lasciata all'iniziativa del singolo visitatore del museo, che può scegliere autonomamente occasioni e fasi del suo rapporto con le opere d'arte, e un comportamento fortemente condizionato al consumo delle merci che accompagnano come un riverbero la presenza degli oggetti artistici.*

Siamo ora nel Terzo Millennio, e se l'iperconsumo è un modello economico e sociale che comprende il museo, altri modelli e temi, dopo la crisi del 2007, iniziano a affacciarsi. Al consumo di sostituisce un senso maggiore di responsabilità, una necessità di moderazione e di condivisione di saperi, esperienze, conoscenze.

Forse un ritorno alla sobrietà, anche nell'architettura dei musei.

## NOTE

1. Diderot e d'Alembert *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, 1751 and 1772, Edizione Livorno 1773, vol 10, 814-815
2. POULOT D., *Musée et muséologie*, Editions La Découverte, Parigi 2005-2009, 7
3. JOHNSON P., « Lettera a un direttore di un museo » in BASSO PERESSUT 2005, 235
4. Ibidem, 230
5. Su progetto di Rem Koolhaas, all'interno dell'hotel The Venetian, aperta nel 2001 e chiusa definitivamente nel 2008, dopo aver ospitato solo tre mostre.
6. Cfr. VIVANT Elsa, Du musée conservateur au musée entrepreneur, in *TEOROS*, automne 2008, Presse de L'Université du Québec, Canada, 43-52 i
7. Le citazioni sono riportate dalle trascrizioni di parte degli atti del convegno riportate in PURINI F., CIORRA P. SUMA S., *Nuovi musei I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Casa editrice Libria, Melfi, 2008

# CAPITOLO 2

## CASI ESEMPLARI

## PREMESSA

Questo capitolo centrale della ricerca è rivolto all'approfondimento di cinque musei, considerati esemplari per l'ampiezza dei temi che propongono e per la loro qualità: Il Louvre-Lens in Francia, il Rijksmuseum di Amsterdam, il MuCEM a Marsiglia, il British Museum a Londra, il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze e, con quest'ultimo, il progetto Nuovi Uffizi.

Sono presentati secondo la sequenza cronologica delle date di completamento degli interventi di nuova costruzione o rinnovamento che li hanno interessati, fra il 2012 e il 2015.

Sono musei di storica istituzione, alcuni sono fra i primi musei al mondo per data di fondazione e per numero di visitatori: il British Museum è il primo museo istituito e aperto gratuitamente al pubblico con un atto del Parlamento, nel 1753, seppure l'attuale museo fu costruito nella prima parte dell'Ottocento. Il Musée du Louvre, il più visitato museo al mondo, fu istituito nel 1791, successivamente alla Rivoluzione Francese, nel palazzo parigino dei reali di Francia e destinato, per decreto dell'Assemblea, "alla riunione di tutti i monumenti delle scienze e delle arti" e quindi aperto al pubblico e agli studiosi nel 1793. Il Louvre-Lens è la sua sede distaccata nella regione del Nord-Pàs de Calais. La Galleria degli Uffizi è nel cinquecentesco edificio vasariano destinato agli Uffici Medicei e alla raccolta delle loro collezioni d'arte. Il suo patrimonio fu legato alla città di Firenze da Anna Maria de Medici, ultima discendente della casata, che con la Convenzione del 1737 assicurò alla città le ricchissime collezioni d'arte raccolte dai suoi antenati e ne evitò la dispersione e il trasferimento nelle altre corti europee. La Galleria fu aperta nel 1769 da Pietro Leopoldo e riordinata ai fini dell'apertura pubblica fra il 1780 e il 1782.

Alla fine del XIX secolo risale l'invece la costruzione del Museo Nazionale Olandese, il Rijksmuseum, istituito nei primi anni dell'Ottocento. Allo stesso periodo risale l'apertura del Museo dell'Opera del Duomo.

Legato al Musée des Arts e Tradition Populaire del Musée de l'Homme di Parigi, fondato nei primi del Novecento, è il MuCEM, nuovo museo concepito a partire da questa collezione etnografica e frutto, come il Louvre-Lens, della decentralizzazione dei musei nazionali francesi avviata nei primi anni del 2000. La decisione di approfondire lo studio dell'architettura e delle funzioni contemporanee del museo attraverso lo studio di istituzioni museali storiche, scelte fra

sessanta musei visitati in Italia e in Europa, è legata alla possibilità di leggere attraverso di esse l'evoluzione dell'idea del museo e dei suoi caratteri architettonici in un contesto più ampio e di collocare gli interventi in un divenire storico, come tappe di quel processo costante di adattamento e modifica delle funzioni e dell'architettura del museo. Ciò non porta a definire un "tipo" o un modello di museo contemporaneo ma queste architetture, meno influenzate dalle veloci mutazioni nelle tendenze attuali, che nella società dell'immagine vengono presto superate e sostituite con nuove immagini, consentono una riflessione che dall'"attuale" può volgere verso il "contemporaneo".

L'architettura di questi recenti musei, nuovi o rinnovati, affronta i temi emergenti nel dibattito fra il XX e XXI secolo, definendo nuove organizzazioni spaziali, nuove relazioni con il contesto urbano, progetti museologici e museografici dai caratteri innovativi.

L'approfondimento dello studio dell'architettura è partito dall'analisi dei programmi e della pianificazione che ha preceduto i progetti, poiché le richieste di nuove funzioni e nuovi significati derivano da istanze che il progetto d'architettura recepisce per proporre nuove soluzioni spaziali e sperimentare nuovi linguaggi, così alimentando, nei risultati, nelle suggestioni e negli usi che da questi spazi derivano, quel continuo processo di adeguamento del museo e delle sue forme alla vita contemporanea.

Le schede sono il risultato dei sopralluoghi e delle ricerche. Nell'ultima di queste, presentata nella forma di "Conversazione su due musei" la testimonianza dell'autore, Adolfo Natalini, sostituisce, certamente con maggiore efficacia, la scheda del ricercatore, che si è limitato a porre le domande e a corredare la conversazione con le note a margine, con i dati e le immagini essenziali alla comprensione del testo.

A seguire le cinque schede è presentato un elenco degli altri musei che sono stati visitati e presi in considerazione nella ricerca e dei loro caratteri, corredati da una sintetica descrizione sui temi più significativi.



|

# LOUVRE-LENS l'altro Louvre



## I. SCHEDA \_ LOUVRE-LENS

*data sopralluogo novembre 2014*

*Denominazione:* Louvre-Lens – Museo del Louvre  
*Collezione:* 300 opere d'arte del museo del Louvre, dal III millennio AC al XIX secolo DC.  
*Sede:* Lens, Région Nord -Pàs de Calais, Francia  
*Website:* <http://www.louvre-lens.fr/>  
*Data di apertura:* 12 dicembre 2012

*Progettisti:*

*Progetto architettonico:* SANAA (JAP)  
*Allestimento e museografia:* Tim Culbert e Celia Imrey (US), Adrien Gardère  
*Architettura del Paesaggio:* Catherine Mosbach (FR)

*Date del progetto e dei lavori:*

2004: scelta di Lens come nuova sede del Louvre  
2005: concorso di progettazione in due fasi, aggiudicato allo studio SANAA  
2007: approvazione progetto definitivo  
2009 -2011: lavori  
2012: apertura del museo al pubblico

*Superficie complessiva dell'area di intervento:* 24 ettari

*Superficie edifici:* 28.000 m2 in 5 edifici di cui:  
4.000 m2 esposizione permanente  
2.000 m2 esposizione temporanee  
3.600 m2 hall  
1.500 m2 depositi

*Committente:* Regione Nord-Pàs de Calais

*Costo totale lavori:* 127 milioni di euro finanziati da Regione Nord-Pàs de Calais (60%), UE (20%)  
Dipartimento del Pàs de Calais (10%), Città di Lens (10%)\*

*Visitatori:* 825.000 nel 2013, primo anno d'apertura  
540.000 nel 2014\*\*

\* Fonte: MUSÉE DU LOUVRE, *Rapport d'activité du Musée du Louvre 2007*, Parigi, 2007, p. 281; in <http://www.louvre.fr/rapports> anche gli altri Rapport annuali fino al 2014.

\*\*Fonte: AA. VV., "Visitors figures 2014 Special Report", *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, Aprile 2015, London, p.5.





## II. SCHEDA \_ DAL LOUVRE AL LOUVRE-LENS

*Il Museo del Louvre prende il nome dal palazzo del Louvre, costruito a partire dal XII secolo sulla riva destra della Senna, fra le attuali Rue de Rivoli e il Quai Francois Mitterrand (precedentemente Quai du Louvre), che ha ospitato i re di Francia fino al 1678, quando Luigi XIV trasferì la sua residenza a Versailles. Il palazzo del Louvre si estende su un'area di circa 40 ettari, gli edifici si sviluppano attorno a due corti principali: la Cour Carrée, completata sotto Napoleone Bonaparte, attorno alla quale si trova il "vecchio Louvre" e la Cour Napoleon con la Cour du Carrousel, completate sotto Napoleone III negli anni '50 dell'Ottocento. La Cour Napoleon è oggi il fulcro del Grand Louvre e dell'attuale sistema di ingresso, rinnovato con la Hall Napoleon e la Pyramid inaugurate nel 1989. Il museo ha raggiunto l'attuale estensione alla fine del XX secolo, dopo il trasferimento nel 1986 dall'ala Richelieu degli uffici del Ministero delle Finanze. Oltre che il Musée du Louvre il palazzo ospita l'Ecole du Louvre e il Musée des Arts Decoratives.*

*Il museo si estende su circa 135.000 m2 di cui oltre 60.000 m2 destinati all'esposizione, su quattro livelli fuori terra.*

*Conserva 446.673 oggetti e opere d'arte e ne espone 76.453.*

*Il Louvre è suddiviso in otto dipartimenti, corrispondenti a altrettante aree tematiche e espositive: Antichità Greche, Etrusche, e Romane, Antichità Orientali, Antichità egiziane, Pittura, Scultura, Arti Grafiche, Oggetti d'Arte, Arte dell'Islam.*

*Il numero dei visitatori del 2014 è stato di 9.3 milioni, di cui il 71% stranieri - nel 2007 erano 8.3 milioni, erano circa 2 milioni prima dell'apertura della Pyramid.\**

\* Fonte: MUSÉE DU LOUVRE, *Rapports d'activité du Musée du Louvre in:*

<http://www.louvre.fr/rapports>

*Foto pagina precedente Louvre-Lens e Louvre*

*Colonna a sinistra: Louvre Lens*

*- vista dell'esposizione permanente "Galerie du Temps"*

*- interno del Pavillion de Verre*

*- esterno della Galerie du Temps*

*- i volumi esterni del museo e i volumi verdi del parco*

*Colonna a destra: Louvre*

*- la Grand Galerie*

*- la sala delle Cariatidi*

*- ingresso Pyramid (IM Pei) e la Cour Napoleon*

*- la copertura dell'ala Arts d'Islam nella Cour Visconti (Ricciotti Bellini)*

## DATE SIGNIFICATIVE

1791: il Palazzo del Louvre è destinato per decreto dell'Assemblea Nazionale Costituente a ospitare la raccolta di tutti i monumenti della scienza e delle arti.

1793: Apertura del Museo centrale delle Arti della Repubblica, costituito dalle opere delle collezioni reali di pittura, esposte nel Salon Carré e nella Grand Galerie.

1798-1800: Il museo si estende grazie ai bottini di guerra di Napoleone Bonaparte. Il Louvre diventa il Museo Napoléon. E' inaugurato il museo delle Antichità al piano terra del palazzo.

1804-1811: E' riallestita la Grande Galerie e la Cour Carrée.

1824: E' istituito il museo della Scultura moderna, con opere provenienti dal Musée des Monuments français e da Versailles, che vengono esposte in cinque sale allestite dall'architetto Fontaine.

1827: E' istituito il Dipartimento delle Antichità Egiziane e il museo della Marina.

1847: E' inaugurato il Museo Assiro nella Cour Carrée.

1863: Museo Napoléon III: il museo amplia la sua collezione, la maggiore acquisizione è la collezione Campana (1861), costituita da 11.385 opere di pittura e antichità provenienti dall'Italia.

1888: inaugurazione delle sale di Susa, con le collezioni dell'arte del vicino Oriente.

1905: inaugurazione del museo delle Arti Decorative.

1922: inaugurazione della sala dedicata alle arti dell'Islam.

1943: il museo della Marina è trasferito al Palais de Chaillot.

1945: le collezioni asiatiche sono trasferite al museo Guimet.

1947: E' inaugurato il Jeu de Paume, annesso al Louvre nel Giardino delle Tuileries, che ospita il museo dell'Impressionismo.

1981-1989: Si avvia il progetto Grand Louvre, per volontà del presidente Francois Mitterand. Il museo si estende a occupare l'ala Richelieu liberata dal Ministero delle Finanze. Viene avviata la costruzione della Pyramid, opera di I. M. Pei, inaugurata nel 1989. Viene raddoppiata la superficie delle esposizioni, ridefinito il sistema di accoglienza del pubblico. In tre anni raddoppia il numero dei visitatori, che arriverà a 4 milioni nel 1992.

1986: la collezione del Jeu de Paume è trasferita al nuovo Musée d'Orsay.

2003: Il ministro della Cultura Jean-Jacques Aguillon dà avvio al programma di decentralizzazione dei musei parigini. E' istituito l'ottavo dipartimento del Louvre, dedicato alle Arti dell'Islam.

2004: Lens è designata a sede del nuovo Louvre.

2012: Inaugurazione del Louvre-Lens, opera dello studio SANAA. Inaugurazione del dipartimento Art d'Islam nella Cour Visconti, opera di Rudy Ricciotti e Mario Bellini.



*Il volume della Galerie du Temps del Louvre-Lens \**

## 1. INTRODUZIONE

Ho visitato il Louvre-Lens nel novembre 2014. Nella presentazione della visita, la guida ha accolto i visitatori, con evidente orgoglio, con queste parole: “Signori benvenuti al Louvre: questa non è una succursale del museo, o una sua versione ridotta qui vi trovate a tutti gli effetti nel Museo del Louvre”.

“Ni simple annex, ni petit Louvre”<sup>1</sup>, il Louvre-Lens vuole essere una emanazione del museo parigino e riflettere l'ampiezza e la varietà dei suoi contenuti, in una istituzione museale più accessibile e aperta a un pubblico nuovo.

Il Louvre a Lens è un Louvre diverso, fuori dalle mura della sua sede storica, risultato della recente politica di decentralizzazione dei musei francesi che si propone di colmare il divario culturale fra la capitale e la provincia francese. Lens è una cittadina di 36.000 abitanti nella Regione del Nord-Pàs de Calais, storico bacino minerario di Francia, ai confini con il Belgio, che ha attraversato una grave crisi economica e sociale successivamente dalla chiusura dei suoi impianti negli anni '60 del Novecento.

Il Louvre a Lens vuole mantenere il suo prestigio e la sua identità di museo



universale, ma può ripensare sé stesso e il suo ruolo, sperimentando nuove possibilità in un contesto totalmente differente. La collezione semi permanente del museo è costituita da 300 opere provenienti dal Louvre che coprono 5000 anni di storia. E' esposta nella *Galerie du Temps*, dove l'ordinamento unitario della collezione segue criteri diversi da quelli della sede parigina, che è divisa in otto dipartimenti tematici (vedi Scheda II), per seguire un criterio cronologico e spaziale immediato nel trasmettere il senso dell'evoluzione storica e della contaminazione culturale che ha dato origine alla cultura europea.

Ma è soprattutto l'architettura del museo, concepita dai giapponesi SANAA, ricondotta alla scala del paesaggio e dell'architettura locale e scomposta in cinque padiglioni, lontana da qualsiasi intento monumentale e quasi dematerializzata, a dare immediatamente al visitatore il chiaro segnale della novità e della sperimentazione in atto nel Musée du Louvre a Lens.

Il Louvre interpreta la missione contemporanea del museo universale, attraverso una nuova architettura e nuovi criteri museografici e museologici, e propone un diverso rapporto con il pubblico, impossibile nella sua sede originale.

Il museo è frutto della collaborazione fra il Louvre, e il suo direttore Henry Loirette, con la Regione Nord-Pàs de Calais, che ha commissionato l'opera e ha in carico la gestione del museo. Il Louvre-Lens rappresenta per la Regione l'occasione per una di rinascita culturale ed economica, la sua realizzazione si inquadra in un più ampio contesto di iniziative. Fra queste è anche l'avvio della procedura e il successivo riconoscimento del patrimonio minerario della regione come Patrimonio Mondiale dell'UNESCO: nel 2012 il Bassin Minier Nord-Pàs de Calais è stato inserito nella World Heritage List per i suoi caratteri di *paesaggio culturale*, opera comune di uomo e natura.<sup>2</sup>

La definizione di una nuova missione culturale per il Bassin Minier si affianca ai programmi di riconversione economica e industriale del Nord-Pàs de Calais, che ha approvato nel 2013 un innovativo piano di sviluppo territoriale basato sui principi della "Terza Rivoluzione Industriale" di Jeremy Rifkin, consulente del governo regionale nella redazione del Master Plan – 2013.<sup>3</sup>

Economia, cultura, risorse energetiche rinnovabili, innovazione tecnologica, sono i temi della riqualificazione territoriale del Nord-Pàs de Calais, che simbolicamente attesta, con questo museo, la sua volontà di rinnovamento e si propone come terreno di sperimentazione avanzata di nuovi modelli e nuove identità.

## 2. IL PROGRAMMA

*En perpétuelle évolution, le Louvre vit, grandit, s'adapte à un monde qui change. Il est dans ses gènes de n'être jamais achevé, afin, pour reprendre la belle expression d'Émile Zola, « d'être à l'aise dans son époque »*<sup>4</sup>

Henry Loirette

### 2.1 Diffusione culturale e Decentramento

Il Louvre del nuovo millennio si adatta al mondo che cambia, per mantenere il suo primato mondiale. *Rayonnement cultural* e *Decentralisation* sono le parole chiave dei progetti strategici del XXI secolo, illustrati nei ponderosi *Rapport d'activité du musée du Louvre*.<sup>5</sup>

Prosegue il programma "Grand Louvre" e il "project Pyramid", iniziati negli anni '80 del Novecento con il progetto della piramide di Ieoh Ming Pei e le nuove aree di ingresso del Grand Carrousel, e prosegue l'adeguamento delle sale e dei percorsi di visita, finalizzato a rendere accessibili a un pubblico

sempre crescente le sale del museo e a raggiungere l'ambita meta di ospitare 10 milioni di visitatori l'anno.

Nell'ottica di apertura a tutte le espressioni culturali del Louvre "museo universale" è realizzato il nuovo padiglione dedicato all'Art d'Islam realizzato nella Court Visconti, progettato da Rudy Ricciotti e Mario Bellini e inaugurato nel settembre 2012.<sup>6</sup>

Sono in corso i lavori di costruzione del Louvre Abu Dhabi, negli Emirati Arabi, grandioso progetto per un "museo universale" nell'isola di Saadiyat, progettato da Jean Nouvel, la cui apertura, dapprima prevista nel 2012 e rimandata di anno in anno, è prevista entro il 2016. Il progetto risponde agli obiettivi di *rayonnement culturel* a scala globale del museo e si inserisce nel programma di collaborazione culturale e finanziaria con gli Emirati, che ha avuto importanti e positivi riflessi nella dotazione delle risorse destinate alla cultura e ai musei di Francia, che si è garantita così 700 milioni di finanziamento per i musei nazionali parigini. Curato dagli esperti del museo del Louvre, il museo di Abu Dhabi potrà godere dei prestiti delle sue opere per 30 anni,<sup>7</sup> e insieme ad altri importanti musei curati dalle principali istituzioni, farà dell'"Isola della Felicità" negli Emirati Arabi un nuovo polo mondiale per l'arte.

In questo quadro complessivo di progetti strategici, attivati dal Louvre per adeguarsi alle necessità del nuovo millennio globale e mantenere il suo primato - evidentemente necessari anche per un museo sacro e apparentemente intoccabile come il Louvre, si inserisce significativamente il programma del Louvre a Lens, che opera invece su un altro terreno, quello della *decentralisation* e del rafforzamento del ruolo del Louvre come museo nazionale attraverso una rinnovata relazione con la Francia delle Regioni.

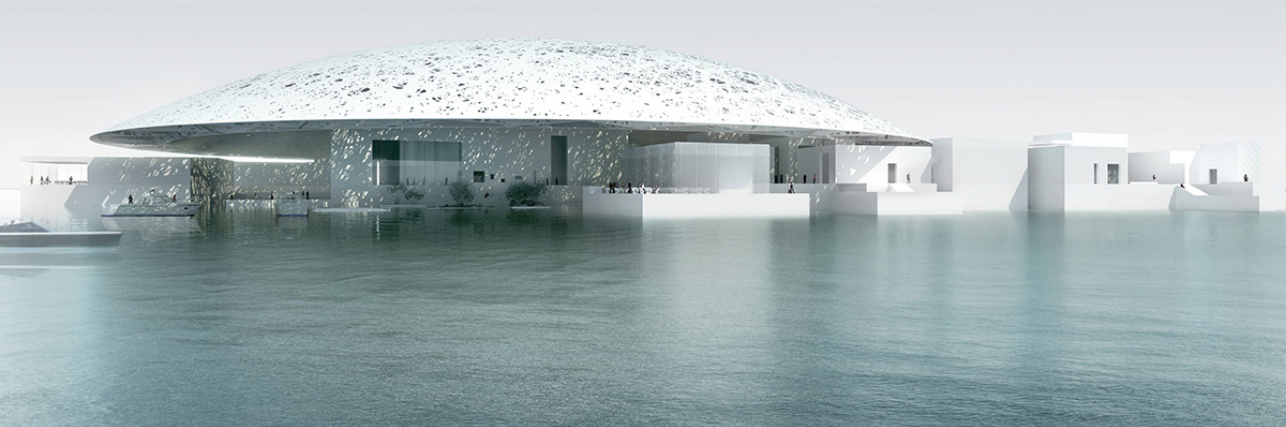
Quello del Louvre-Lens è un programma, e un progetto, ambizioso e innovativo. L'idea di costruire una succursale del Louvre in una cittadina del distretto minerario francese parte dalle politiche di decentramento dei grandi musei nazionali parigini, invitati dal governo a proporre azioni di promozione della cultura nelle regioni periferiche della Francia. Nel 2003, sotto l'impulso del direttore-presidente Henry Loirette, il Louvre s'impegna a creare una sua sede "fuori le mura", in provincia. Il programma prende avvio dalla riconsiderazione della vocazione stessa del Louvre, concepito fin dalle sue origini, durante la Rivoluzione, per essere al servizio dell'intera nazione.

“E’ stato nel 2003 che ha germogliato questa bella idea, questo sogno che oggi si è avverato. Questo sogno, è radicato nella stessa vocazione del Louvre, progettato fin dall’inizio durante la Rivoluzione come un museo nazionale le cui collezioni e competenze sono al servizio di tutta la nazione. Nel XIX secolo già Chaptal evoca questa *part sacrée* che il Louvre doveva riservare alle regioni. E’ per rinnovare e rivitalizzare questa tradizione bicentenaria che abbiamo voluto immaginare questo nuovo museo, che esalta la vocazione nazionale del Louvre presentando a rotazione i capolavori del palazzo parigino.”<sup>8</sup> Il museo vuole rafforzare la sua vocazione nazionale, creando una sede staccata che possa esporre, a rotazione, i suoi capolavori. Il Louvre inizia quindi a definire l’idea di una sede nel Nord-Pàs de Calais, dove esporre circa 500 opere della collezione permanente in un nuovo museo architettonicamente significativo. Dopo oltre 200 anni dal programma del ministro napoleonico Jean Baptiste Chaptal, nel 2004 il Primo Ministro francese Jean-Pierre Raffarin designa Lens a sede del nuovo Louvre: il “museo” per antonomasia, il più visitato al mondo, motore culturale e economico di Parigi e della Francia, apre una nuova sua sede in provincia.

Lens è stata scelta fra sei città che propongono la loro candidatura (Amiens, Arras, Boulogne-sur-Mer, Calais e Valenciennes) cinque delle quali si trovano nel Pàs-de-Calais, “bassin minier” di produzione del carbone, attivo sino agli anni ’60 del secolo scorso. Dalla chiusura delle miniere, la regione attraversa una sempre più profonda crisi economica e sociale, a cui si aggiungono le ricadute negative sull’ambiente delle precedenti attività estrattive e dell’industria dell’acciaio. L’impulso derivante dalla presenza di una istituzione culturale così importante, in una regione così periferica, in un territorio fra i più poveri della Francia per reddito, occasioni sociali e culturali, è una scommessa affrontata con grande determinazione da tutti gli attori istituzionali coinvolti: il Louvre-Lens si basa su programmi, riflessioni, ambizioni e “sogni” consapevoli.<sup>9</sup>

Il programma di decentramento attuato a Lens è avviato in Francia dal parigino Centre Pompidou, con la realizzazione della nuova sede di Metz (Lorena), progettata da Shigeru Ban e aperta nel 2010,<sup>10</sup> e quindi con il decentramento delle collezioni del Musée national des Arts et Traditions populaire - MATP di Parigi, che dà origine al MuCEM di Marsiglia, inaugurato il 7 giugno 2013.<sup>11</sup> A livello Europeo, più che il Guggenheim Bilbao, sede dell’istituzione statunitense che





*Il render di progetto del Louvre Abu Dhabi di Jean Nouvel, in corso di esecuzione  
(fonte [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr))*

attua fra il XX e il XXI secolo una politica di franchising della sua Fondazione simile a quella di una multinazionale della comunicazione, è precorritrice di questa tendenza la londinese Tate Gallery con la sua sede staccata Tate Liverpool, aperta in una città che attraversa allora una grave crisi economica. Progettata da James Stirling e aperta nel 1988, con l'obiettivo, raggiunto, di operare una rigenerazione socioeconomica,<sup>12</sup> è stata quindi potenziata in occasione della designazione di Liverpool a Capitale Europea della Cultura 2007.

## 2.2 La scelta di Lens Nord-Pàs de Calais

Le ragioni che depongono a favore della localizzazione del Louvre nel Nord-Pàs de Calais, regione periferica della Francia, derivano dalla considerazione del più ampio contesto europeo di inserimento della regione, centrale nel territorio che comprende Francia, Belgio, Olanda e Gran Bretagna: passano qui gli itinerari fra Parigi e Bruxelles, per il porto di Calais e il tunnel sotto la Manica che unisce Parigi e Londra. Cambiando la scala del riferimento territoriale, da quello nazionale a quello europeo, la regione è un luogo baricentrico, in grado

di rivolgersi a un ampio pubblico come nuovo polo culturale e turistico. In un raggio di 100 km da Lens, che ha solo 36.000 abitanti, vivono infatti 7 milioni di abitanti, se si amplia il raggio a 200 km, il bacino di utenza del museo comprende 27 milioni di persone. La linea TGV collega Lens a Parigi in poco più di un'ora, a Bruxelles in due ore, a Londra in tre ore.<sup>13</sup>

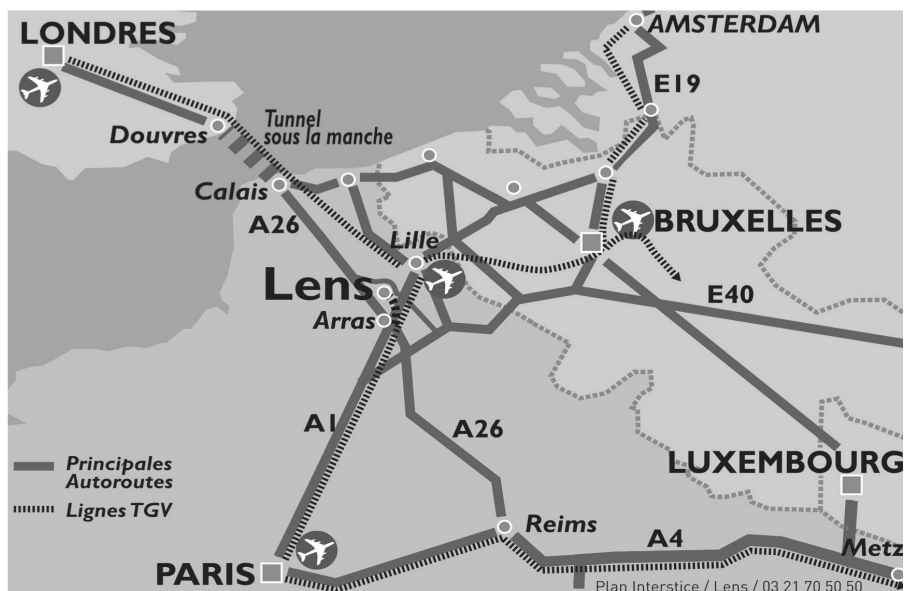
### 2.3. Il programma e il concorso di progettazione Louvre Lens

Nel 2005 viene istituito un comitato direttivo per la realizzazione del museo, co-presieduto da Henri Loyrette, direttore-presidente del Louvre, e da Jack Lang, Vice Presidente del Consiglio regionale Nord-Pàs-de-Calais. Jack Lang è una figura molto nota, ministro della Cultura sotto la presidenza Mitterand fu promotore dei Grands Travaux realizzati negli anni Novanta: la Grand Arche alla Défense, la Cité de la Musique, il Grand Louvre, la Pyramide, l'Opéra Bastille. Il comitato direttivo riunisce sia i rappresentanti eletti degli enti locali competenti, sia i membri del Louvre. Il Louvre definisce il progetto scientifico e artistico del museo, mentre la Regione ha già definito alla fine del 2004, dopo la scelta di Lens, un comitato tecnico direttivo.

Il progetto è fortemente voluto dal governo regionale e dal suo presidente Daniel Percheron: gli oneri della costruzione, a consuntivo circa 150 milioni di euro, e della gestione del museo, oltre 15 milioni di euro all'anno, sono totalmente di competenza della Regione Nord-Pàs de Calais, che si è avvalsa dei finanziamenti europei per le regioni Obiettivo 1.<sup>14</sup> A carico del Louvre è invece l'onere di selezionare e mettere a disposizione le opere, scelte fra quelle della sua collezione permanente, che ruoteranno ogni cinque anni, e le competenze professionali del suo staff.

Nella definizione del programma il concetto iniziale di sede staccata evolve in quello più innovativo espresso nel *concept* del programma del concorso di progettazione: il Louvre-Lens non è un piccolo Louvre, né un semplice annesso, ma l'occasione per il Louvre di "ripensare sé stesso" e "sarà l'occasione di definire nuovi metodi di presentare le collezioni".<sup>15</sup>

Il *concept* del museo viene fissato da Patrick Bouchain, architetto e scenografo, consulente del Louvre e a suo tempo del ministro Lang, che definisce per il Louvre i caratteri principali del nuovo museo e i suoi obiettivi nelle linee di indirizzo per il concorso di progettazione. *Antenne* del Louvre, il museo



La pianta illustra le connessioni di Lens a livello europeo - allegata al "Louvre Lens Cahier de Presse, Conseil Régional Nord-Pas De Calais, 2009., pubblicato in occasione dell'apertura de lavori.

dovrà integrarsi architettonicamente nel contesto e manifestare la qualità e la valenza sperimentale dell'operazione. Dovrà dare spazio ad attività espositive, permanenti e temporanee, ad attività divulgative, pedagogiche, di mediazione culturale, di carattere innovativo che il palazzo del Louvre non può accogliere. E' Bouchain che propone che il Louvre-Lens accompagni i visitatori in un "viaggio nel tempo" in uno spazio e in un allestimento appositamente concepito, la Galleria del Tempo.

Il programma prevede la realizzazione degli spazi espositivi destinati al pubblico, che comprendono lo spazio espositivo principale, la *Galerie du Temps*, di 3500 m2, spazi di accoglienza e comunicazione per 1.000 m2, 1.500 m2 per le esposizioni temporanee, uno spazio per spettacoli, 1.200 m2 per atelier e formazione, altri spazi di accoglienza per 1.550 m2 e di servizi in concessione, 1.000 m2.

Gli spazi di servizio stimati necessari sono circa 16.000 m2, di cui 2.000 destinati a depositi accessibili al pubblico.

Il sito del museo è quello dell'antico sito minerario della Fossa 9, un'area di

24 ettari sulla quale collocare l'edificio di 22.000 m<sup>2</sup>, all'interno di un parco di nuova concezione, che integri il museo nel più ampio disegno urbano e del paesaggio e che sia in grado di accogliere eventuali esposizioni di grandi opere o depositi per le opere del Louvre.<sup>16</sup>

Al concorso in due fasi, indetto nel 2005, partecipano 124 concorrenti. La giuria è costituita da 3 gruppi, un gruppo in rappresentanza delle istituzioni regionali e locali, presieduto da Daniel Percheron, un gruppo di esperti qualificati fra i quali Henry Loirette e Jack Lang, che appartengono al direttivo del museo, e una giuria tecnica, di cui fanno parte sei architetti e paesaggisti di esperienza nel settore, fra i quali Jean Nouvel. Accedono al secondo turno sei gruppi: Jerome De Alzua, Zaha Hadid, Steven Holl, Rudy Ricciotti, SANAA, Jean Philippe Vassal & Anne Lacaton. Nel settembre 2005 la giuria tecnica, sceglie fra questi i tre migliori progetti firmati da Rudy Ricciotti, SANAA e Zaha Hadid, in quest'ordine di punteggio. I tre progetti vengono quindi sottoposti al vaglio della commissione permanente istituita dalla Regione comprendente i rappresentanti degli enti locali, che proclama vincitore il progetto del gruppo formato dagli architetti dello studio SANAA, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (JP) e da Imrey Culbert, (US), dalla paesaggista Catherine Mosbach (FR) e dal museografo Adrien Gardère (FR), rovesciando a vantaggio di quest'ultimi il responso della giuria tecnica che aveva premiato il progetto di Ricciotti.

Il progetto è consegnato alla Regione committente nel 2007.

A partire da questa data tutte le informazioni sull'avanzamenti del progetto sono messe a disposizione nel sito internet ufficiale del Louvre Lens [www.louvre-lens.fr](http://www.louvre-lens.fr).

Nel dicembre del 2009 viene aperto il cantiere alla presenza del ministro della cultura Frederic Mitterand, ed è inaugurata la *Maison du project* collocata nel sito dei lavori per fornire informazioni sul progetto.<sup>17</sup>

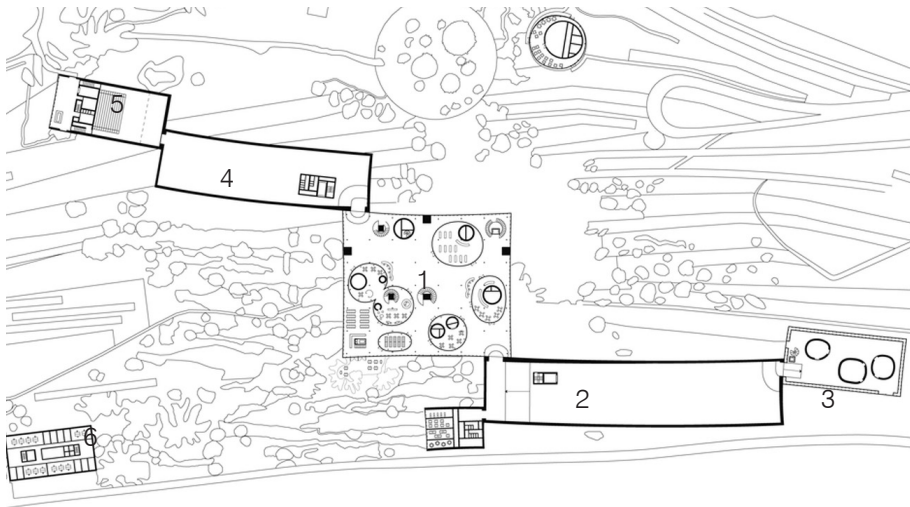
Il Louvre-Lens è inaugurato il 12 dicembre del 2012 dal Presidente Francois Hollande.

### 3. IL PROGETTO E L'ARCHITETTURA

La sensazione di grande leggerezza e immaterialità dell'architettura del Louvre-Lens, concepita dallo studio SANAA, appare distante, quasi opposta, all'architettura di pietra del gigantesco Palais du Louvre. Eppure l'architettura del museo come pure il suo allestimento reinterpretano il Louvre a partire dalle sue caratteristiche intrinseche.

L'area dell'intervento, circa 24 ettari, è un piano leggermente sopraelevato nella periferia di Lens, di forma allungata, da cui si dominano, in un paesaggio praticamente piano e privo di emergenze, l'area circostante e il bacino minerario. La morfologia di leggero altopiano del sito è derivata dall'accumularsi dei detriti delle lavorazioni delle miniere. Nessuno degli edifici dei vecchi impianti si è conservato, mentre permangono i tracciati dei percorsi ferrati di servizio agli impianti. La memoria dei luoghi è così mantenuta dal disegno dei percorsi del parco, che riprendono i segni delle preesistenze, concepito dalla paesaggista Mosbach come un intervento di rinaturalizzazione. La relazione con il paesaggio e i suoi elementi costitutivi fisici è un'idea fondante del progetto: un museo nel parco. In un paesaggio sostanzialmente uniforme e privo di emergenze, il parco e il museo rappresentano un nuovo punto di riferimento e una nuova centralità.

Materia del progetto del museo è la luce, diffusa, fredda, brumosa, caratteristica del Pàs de Calais che ha determinato le scelte di progetto: gli edifici, secondo Kazuyo Sejima, dovevano fondersi nella luce.<sup>18</sup> I materiali e le superfici, in alluminio e vetro, riflettono e quasi annullano in un'atmosfera rarefatta i volumi dei padiglioni: la luce viene riflessa o assorbita cambiando le qualità cromatiche delle superfici al suo variare. L'effetto generale, anche negli ambienti interni e soprattutto nella grande hall vetrata del padiglione di ingresso, è di un'atmosfera rarefatta, mutevole al variare delle ore del giorno e del tempo: sole, pioggia o nubi cambiano i colori degli ambienti e la percezione interna. Il complesso museale è scomposto in cinque edifici-padiglioni alti fra i sei e sette metri, lontani da qualsiasi intento monumentale, apparentemente affini ai capannoni industriali che popolano le periferie delle cittadine industriali della regione. Ciascuno di essi ospita una funzione specifica: ingresso, esposizione permanente, esposizione temporanea, sala mostre, auditorium. La pianta del museo è caratterizzata da un'apparente semplicità, lungo un asse di 360

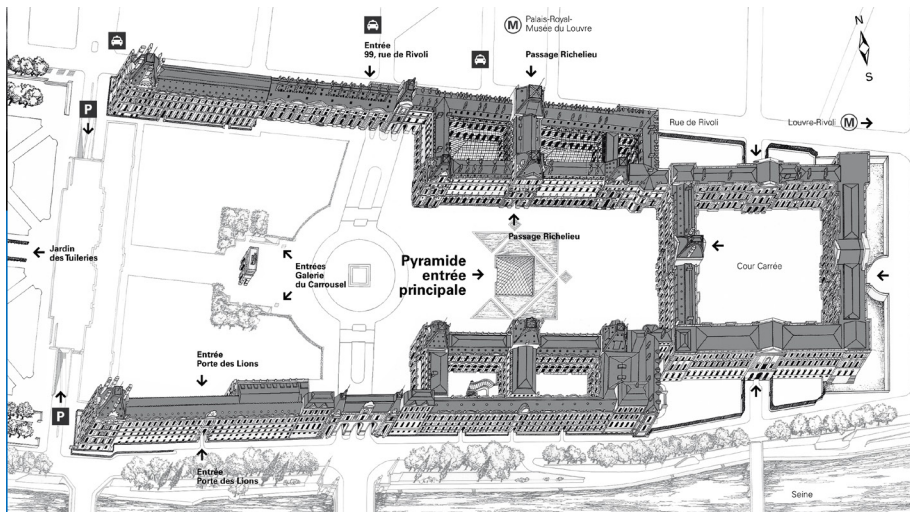


*Planimetria del Louvre Lens: 1 Hall; 2 Galerie du Temps; 3 Pavillon de Verre; 4 Gallerie esposizioni temporanee; 5 Auditorium, 6 Ristorante (fonte [www.louvre-lens.fr](http://www.louvre-lens.fr))*

metri si snodano i cinque padiglioni del museo. Al centro è la Hall, pressoché quadrata, con lato di circa 60 metri e altezza di circa sei metri, verso la quale confluiscono i percorsi del parco.

L'apparente autoreferenzialità della planimetria assume un significato diverso se la si accosta a quella del Palais du Louvre: dalla hall, nuova *Cour Carrée* coperta, fulcro della distribuzione, i due bracci delle gallerie espositive slittano in direzione opposta, con un meccanismo che sembra uno scorrimento, in direzione contraria, dei due simmetrici bracci del Louvre protesi verso Les Tuileries. I "bracci" delle gallerie e i lati della hall hanno delle lievi inflessioni, evidenti in pianta, i loro muri non sono rettilinei, così pure gli edifici non sono perfettamente complanari, si adagiano al terreno seguendone la leggera pendenza, che si traduce in lievi inclinazioni del piano di calpestio. Queste lievi modifiche, impercettibili all'osservazione e apprezzabili geometricamente solo nel disegno, sono percepibili nella realtà del luogo in quell'effetto di leggerezza e rarefazione dei volumi, aumentata dal riflesso e dalla trasparenza delle superfici verticali, che sono quasi "ammorbiditi" dalla rigidità geometrica dei volumi parallelepipedi.

La hall è completamente vetrata, priva di una precisa direzionalità, accessibile da più punti: edificio chiuso, funziona come una corte e può essere attraver-



Planimetria ufficiale del Museo del Louvre, estratta dal Plan / Information in [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)

sata liberamente, proseguendo i percorsi che si snodano nel parco. Al suo interno si trovano le “bolle” di vetro, con pareti a metà altezza, che contengono libreria, caffetteria, biblioteca, bookshop. Dai suoi spigoli opposti si accede alle due gallerie, principali spazi espositivi: la *Galerie du Temps*, destinata alle esposizioni permanenti, e la galleria delle esposizioni temporanee. Dalla hall si può accedere ai depositi e ai laboratori, situati nel piano interrato, visibili attraverso una parete vetrata: qui il museo disvela il suo “fondamento”, la collezione e il lavoro di conservazione e ricerca.

### 3.1 La Grande\_Galerie du Temps

La *Galerie du Temps* ospita le opere della collezione permanente del Louvre, soggette a una periodica rotazione. A partire da quella dei fiorentini Uffizi, la “Galleria” è l’archetipo dell’architettura museale. Primo nucleo del Louvre fu proprio la Grande Galerie, dove ora sono conservati i capolavori italiani. Significativamente *Grande Galerie* è proprio il nome che i progettisti di SANAA hanno dato, nelle relazioni del progetto di concorso, al fulcro del museo di Lens. Nella Galleria del Tempo, lunga 120 metri, attraverso lo spazio, e l’arte, si percorre il tempo e la storia. Le opere esposte vanno dalle antichità egizie e assiro babilonesi all’Ottocento francese di Delacroix, con la *Liberté guidant le peuple*,

posta significativamente a conclusione di un percorso di 5000 anni, segnati da linee tracciate sul pavimento della *Galerie*, dove lo scorrere del tempo è scandito dall'arte. L'intento architettonico e museografico è chiaramente espresso. Museo archetipo - storia - tempo-arte sono gli elementi di una composizione che viene declinata in maniera assolutamente non consueta: il museo ripensa sé stesso a partire dalla sua essenza.

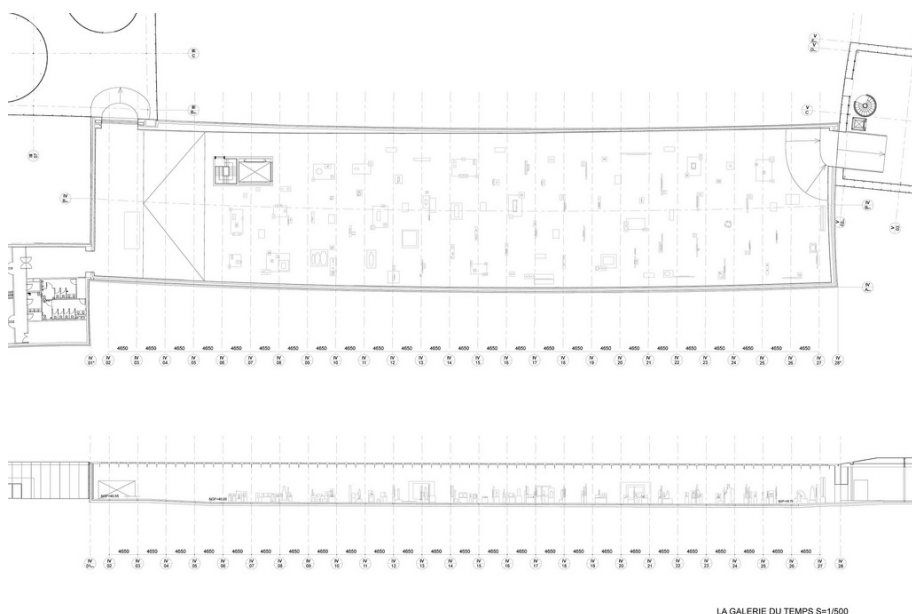
Il museografo Adrien Gardere afferma che gli architetti di SANAA volevano che *"nothing hanged on the walls"* e per questo decise che *"we were going to make so you'll never hang a picture on the wall"*.<sup>19</sup> Le pareti, rivestite in alluminio, all'interno come all'esterno, riflettono il pubblico e le opere, in un gioco di rimandi dove opere e persone si confondono e sembrano memorie di altre opere e altre persone.

Il tempo è scandito dai regoli che segnano il procedere del pubblico nello spazio. Il soffitto, piano, attraversato da lucernari, è ritmato da leggeri diaframmi in vetro che mascherano l'illuminazione. Il pavimento, in lieve pendenza, accentua la visione prospettica complessiva dell'intera sala, che appare distendersi ai piedi dell'osservatore a partire dal suo punto di ingresso leggermente elevato. La profondità della sala, la lieve pendenza longitudinale del pavimento e il riflesso delle pareti amplificano l'effetto un po' straniante di immersione in un viaggio nel tempo.

Nel procedere nello spazio della *Galerie* e nel tempo, le opere sembrano rivolgersi allo spettatore, e infittirsi, e stabilire fra loro relazioni. La disposizione delle opere, "messe in scena" su dei piccoli podi, in una serie di rimandi visivi fra loro e fra opere e pubblico, usa tecniche non dissimili da quelle adottate da Carlo Scarpa a Castelvechio o a Palazzo Abatellis a Palermo o nella Gispoteca Canoviana a Possagno, o da Franco Albini,<sup>20</sup> modello dichiarato per il museografo Gardère,<sup>21</sup> ma la stessa impressione si può avvertire già nelle statue della Galleria degli Uffizi, che paiono osservare il visitatore.

La *Galerie* ha un orientamento spaziale geografico, oltre che cronologico: l'asse longitudinale è quello del tempo, mentre trasversalmente è possibile situare le opere nei loro luoghi di origine. Così a sinistra sono le opere dell'area del Mediterraneo occidentale e a destra quelle dell'oriente, rispetto a un centro identificabile con quello della civiltà Ellenica e quindi Romana e del Rinascimento Italiano.





*Pianta e sezione della Galerie du Temps con lo schema dell'allestimento*

Questo consente per esempio, all'inizio della sala, di abbracciare in un solo sguardo le rappresentazioni delle figure maschili del primo millennio a.C. e fino alle opere ellenistiche, comprendendo le evoluzioni nel tempo le contaminazioni fra le culture del bacino mediterraneo, culla della civiltà europea.<sup>22</sup> Un'ultima nota riguarda l'importanza che l'arte italiana ha anche qui a Lens, come del resto a Parigi: le testimonianze dell'arte Romana e del Rinascimento italiano sono collocate sull'asse centrale della *Galerie du Temps*, così da esprimere la loro influenza e il loro ruolo di sintesi di culture. Il dipinto del San Sebastiano del Perugino è collocato al centro dello spazio e del tempo della galleria, quale testimonianza della rivoluzione del Rinascimento italiano nell'arte, passaggio e sintesi fra antico e moderno, oriente e occidente. Anche l'esposizione temporanea inaugurale ha proposto una grande mostra sul Rinascimento e la sua rivoluzionaria percezione dello spazio e dell'arte, mentre il *Pavillon de Verre* ha messo in mostra "Le temps à l'ouvrage" riflessione sulla percezione del tempo, temi che sembrano imprescindibili in un discorso sull'arte che vuole essere universale e universalmente comprensibile.



*La Galerie du Temps (foto novembre 2014)*

Al termine della *Galerie du Temps* è il *Pavillon de Verre*, padiglione di vetro, dedicato all'esposizione delle collezioni d'arte provenienti dalla regione: qui le opere sono suddivise in piccole sale dedicate, *bulles* dalle pareti opache, ambienti separati dedicati a specifici approfondimenti sulla storia dell'arte e della regione, con un linguaggio totalmente diverso. E lo sfondo del Padiglione, attraverso i vetri, è il paesaggio del Pàs de Calais.

### 3.2 La Hall e i servizi al pubblico

La Hall è un volume vetrato, con una pianta quasi quadrata - secondo quel criterio di impercettibile scarto dalla regola e dalla perfezione che è la cifra dell'architettura del museo - con lato di circa 60 m, alto 6 metri, posto alla metà della lunghezza del museo. La trasparenza delle pareti attira immediatamente l'attenzione dei visitatori dal parco, lo sguardo le attraversa completamente e può percepire il paesaggio al di là, mentre i segni e i percorsi del parco proseguono al suo interno. Il volume non ha basamento né coronamento, la copertura, in origine prevista totalmente vetrata, è sorretta da 56 pilastri



*La Galerie du Temps, dettagli dell'esposizione (foto novembre 2014)*

circolari in acciaio, quasi impercipienti all'interno. La Hall è la *Cour Carrée* o la *Cour Pyramid* del Louvre Lens, corte di ingresso e centro dei percorsi, non ha nessuno dei caratteri monumentali tradizionali dell'ingresso al museo, o della sua spettacolarizzazione nei "musei icona" contemporanei: totalmente attraversabile, la sua architettura guida i visitatori verso le sale del museo. Lo spazio è destinato all'accoglienza e alla biglietteria, ma soprattutto alle attività educative e di laboratorio, che il pubblico può frequentare liberamente. Le attività educative, la biblioteca, i laboratori didattici, sono riuniti nel *Centre de Ressources* e negli *Ateliers pédagogiques*, spazi calmi e separati da quinte vetrate dal grande ambiente, le *Bulles de verre* del museo, che appare uno sviluppo dell'organizzazione spaziale del Museo d'Arte Contemporanea di Kanazawa completato da SANAA nel 2004.<sup>23</sup> Al piano interrato della Hall è la *Bulle immersive*, una sala di approfondimento sullo studio delle opere a disposizione del pubblico, le cui pareti curve sono schermi a grande risoluzione sulle quali vengono proiettate le opere: un'immersione, anche fisica, nell'opera d'arte.

### 3.2 I depositi: *les Coulisses du Musées*

Dalla Hall si accede al sottosuolo riservato ai depositi del museo. Nei sotterranei il museo spiega e rende trasparente il suo funzionamento, il lavoro e la ricerca scientifica necessari alla conservazione dell'arte. I depositi sono visibili da una sala di consultazione attraverso una grande parete vetrata dotata di *touch screens*: toccando il vetro si può conoscere in ogni dettaglio la storia delle opere momentaneamente disposte negli scaffali e in attesa di passare all'esposizione o a interventi di conservazione. I laboratori del Louvre-Lens non effettuano interventi principali di restauro, ma si occupano di tutti quegli interventi di manutenzione funzionali all'esposizione semipermanente nella *Galerie du Temps* e alle mostre temporanee: è chiaro l'intento comunicativo rispetto al funzionamento della "macchina del museo" messa in esposizione. I tavoli interattivi a disposizione dei visitatori nella stessa sala consentono invece di analizzare nel dettaglio le opere, visualizzando i risultati delle indagini scientifiche funzionali alla conservazione. E' possibile sezionare l'opera e visualizzare ogni suo minimo dettaglio: questo fa comprendere quale fonte di informazione storica, quale testimonianza e quanti livelli di lettura offra l'opera d'arte con l'ausilio delle tecniche più sofisticate di indagine.

### 3.3 Il Parco

Il Louvre-Lens nasce dal territorio, dalla sua storia, dal suo paesaggio, dalla sua luce. Il sito del museo è stato per oltre un secolo, fino al 1960, quello della Fosse St. Theodore, o Fossa 9. Si sono accumulate nell'area tonnellate di scorie, in uno strato di grande spessore che ha rialzato il piano rispetto all'area circostante. Il parco è l'elemento di connessione urbana del museo a servizio della città, il suo accesso è libero. Il parco e il museo dovevano diventare un elemento centrale nel paesaggio lineare e nettamente orizzontale del bacino delle miniere: l'intento è stato raggiunto con una poetica interpretazione dei segni esistenti, che sembrano far comparire il museo dalle stesse linee del paesaggio.

Gli edifici della miniera sono stati demoliti, alberi e arbusti hanno riconquistato il loro spazio all'interno del sito minerario. Al momento del concorso il sito era attraversato dai percorsi e dai segni dei vecchi impianti e degli edifici della miniera: sono questi i segni che restano nel parco, ripresi nel verde e nelle pa-



*Il parco e gli edifici del Louvre Lens*

vimentazioni. Sono segni orizzontali, o volumi verdi di aiuole e arbusti modellati in bassi volumi circolari, sullo sfondo di leggere quinte alberate.

### 3.4 La questione e del pubblico: museo aperto e new media

Il Louvre propone a Lens un diverso rapporto con il pubblico, impossibile nella sede parigina. C'è un doppio registro del Louvre, quello di museo universale archetipo e quello di museo locale contemporaneo, espresso anche nella relazione con il pubblico e in tutti i dispositivi di comunicazione.

Il museo è un "museo aperto", sono accessibili gratuitamente la *Hall* con i servizi informativi e la ricca biblioteca - *Centre de Ressources*, concepiti come un vero spazio pubblico. Anche la *Galerie du Temps* è accessibile gratuitamente al pubblico. Così pure i *Coulisse du Musée*, i depositi nel piano interrato, sono visibili attraverso un parete vetrata. Il parco, circa 22 ettari, è accessibile gratuitamente al pubblico.

Il Louvre-Lens è quindi uno spazio realmente pubblico e accessibile, che anche nell'impianto architettonico suggerisce e favorisce una libera percorrenza di spazi e contenuti.

Per quanto attiene il "senso della collezione", l'immediatezza del criterio museografico unitario adottato nella *Galerie du Temps* o nelle esposizioni temporanee del *Pavillion del Verre*, che sono invece fisicamente e tematicamente individuate, rendono molto chiara la comunicazione dei contenuti del



*Il Pavillon de Verre (foto novembre 2014)*

museo al pubblico. Al contrario del Louvre parigino, in cui il migliaia di persone si affannano per vedere un dipinto, a Lens si gode in tutta tranquillità del San Sebastiano del Perugino e sembra di poterne comprendere, finalmente, in un contesto spazio-temporale, l'origine e il senso.

Esiste un successivo livello di relazione con il pubblico del museo che è quello dell'approfondimento personalizzato dello studio, come nella *Bulle Immersive* o nelle visite guidate alla *Galerie* o ai depositi, a cui il museo fornisce un'assistenza qualificata attraverso le sue guide. Grazie alle capacità del personale queste visite sono davvero approfondimenti personalizzati, è possibile interloquire e chiedere informazioni molto dettagliate o essere supportati nelle ricerche. Questi servizi sono a pagamento, con cifre modeste, paragonabili a quelli di un normale biglietto di ingresso a un museo.

Non mancano ovviamente le attività per i ragazzi, o i percorsi di visita per diversamente abili, tutte le fasce di utenza possono trovare il loro percorso nel museo. La sensazione è ovunque quella di una grande cura nella comunicazione dei contenuti del museo e di grande competenza e attenzione al ruolo



*La Hall vetrata e il volume in alluminio della Galerie du Temps dal parco (foto novembre 2014)*

di servizio pubblico dell'istituzione, anche nel "fattore umano": il personale che si interfaccia con il pubblico è giovane e qualificato a fornire informazioni, anche di tipo tecnico-scientifico. Gli agenti della sicurezza e i custodi, che necessariamente sono presenti ben identificabili, non sono certamente le uniche persone a rappresentare l'istituzione museo.

Il museo ben interpreta quindi il suo ruolo contemporaneo di disseminatore di conoscenza, garantendo un eccellente livello di partecipazione ai contenuti e alla vita del museo, dando anche la possibilità di una conoscenza e di una visita personalizzata e approfondita con budget limitati.

In questo senso il museo è certamente non solo una istituzione di livello e cura adeguata al Louvre, ma un servizio importante per il territorio, che offre grandi possibilità di crescita culturale ai cittadini.

Nei dispositivi di comunicazione l'uso dei new media è diffuso, accattivante in alcuni dispositivi – nella *Bulle Immersive* e negli schermi e nei tavoli touch screen dei depositi, ma il loro uso non è mai pretestuoso ed è privo di eccessive spettacolarizzazioni.

Molto ricco il sito ufficiale [www.louvre-lens.fr](http://www.louvre-lens.fr), completo per contenuti scientifici, chiaro nel comunicare il concept del museo "Louvre autrement", slogan ben chiaro in homepage. Il sito è ben articolato nelle sezioni dedicate alle informazioni pratiche per l'organizzazione della visita, dettagliato nelle informazioni sulle attività culturali in corso. Si presenta quindi, oltre che come uno strumento di prima informazione e comunicazione, come un eccellente supporto per lo studio e gli approfondimenti tematici.

È un sito in tre lingue, francese, inglese e olandese, le stesse che sono adottate nelle didascalie e nelle informazioni del museo, che è vicino ai confini con il Belgio e le popolazioni di lingua fiamminga. Il sito ufficiale è stato attivato nel 2007, nel corso degli anni ha fornito tutte le informazioni sulle tappe della realizzazione del progetto Louvre-Lens, accessibili anche dal sito ufficiale del Louvre [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr).

#### 4. IL LOUVRE LENS E LA REGIONE NORD-PAS DE CALAIS CULTURA E ECONOMIA IN CAMBIAMENTO

Un aspetto di grande interesse nel Louvre Lens è il suo ruolo di attore di cambiamento per il territorio, di un modello di rinascita economico e culturale, che gli è attribuito da tutte le componenti istituzionali coinvolte e soprattutto dalla Regione.<sup>24</sup>

La Regione Nord-Pàs De Calais ha attivato un programma molto significativo di ridefinizione e riconversione della sua economia e di riqualificazione ambientale che nel 2013, pochi mesi dopo l'apertura del museo, ha portato alla approvazione del "Master Plan Nord-Pàs de Calais - Third Industrial Revolution". Il piano è stato elaborato dalla Regione e dalla TIR Consulting di Jeremy Rifkin, noto economista americano, teorico della Terza Rivoluzione Industriale.<sup>25</sup> La visione e l'ambizione del piano è quella di applicare i principi elaborati dal Rifkin e indirizzare la Regione verso la *green economy* sostenuta totalmente da fonti energetiche rinnovabili, facendo dei siti minerari dei laboratori di riqualificazione ambientale, dei nuovi edifici e dei nuovi quartieri i produttori e gli accumulatori di energia rinnovabili, delle infrastrutture viarie nuove reti di distribuzione di energia, rinnovando completamente la rete dei trasporti e il patrimonio edilizio e urbano obsoleto su queste basi. Il piano, strutturato in cinque *steps* necessari e collegati fra loro, vuole rendere il Nord-Pàs de Calais,



che ha una collocazione centrale in ambito europeo, un avamposto di sperimentazione per la nuova rivoluzione industriale fondata sull'energia rinnovabile, l'internet delle cose, la sharing economy. Così come la regione industriale e mineraria era ai primi posti nello sviluppo industriale dell'Ottocento, questo stesso primato può essere rinnovato in chiave contemporanea. Il processo di cambiamento culturale di rilevanza globale realizzato con il programma del Louvre-Lens è messo in stretta relazione nei programmi regionali con i cambiamenti economici e energetici proposti da Jeremy Rifkin nel suo piano di sviluppo. Il Louvre-Lens e la sua Regione sembrano essere l'espressione di un cambiamento, innescato ormai a tutti i livelli, fra un'economia industriale fondata su un enorme, e dannoso, consumo di energia, di beni e prodotti a favore del singolo, e una società fondata su un consumo sostenibile, sull'uso di fonti energetiche rinnovabili, sulla condivisione aperta di informazioni e beni.

## 5. CONCLUSIONI

Il Louvre-Lens è il Louvre che si pensa sé stesso, non è la sua sede staccata, è il Louvre "altro".

La sua architettura si confronta con le opere d'arte e le testimonianze della memoria e definisce con queste un nuovo rapporto, mediando fra opera e pubblico, offrendo una sua interpretazione. Quella offerta dal Louvre-Lens appare significativa di un rapporto vitale, inconsueto (eppure anche "didascalicamente" efficace nel suo viaggio nel tempo) risultante di un pensiero fondato sulla conoscenza della storia e dell'istituzione museale, a tutti i livelli del progetto -paesaggistico, architettonico, museografico- declinato con un linguaggio totalmente nuovo.

Guardando i leggeri parallelepipedi di Lens, così astratti e rarefatti, distanti da qualsiasi canone di museo monumento o museo icona, immersi in un paesaggio praticamente privo di emergenze paesaggistiche o monumentali, verrebbe da pensare di essere di fronte a una *tabula rasa*, apparentemente di fronte a un'estetica da *white cube*, lo spazio totalmente neutro e flessibile introdotti nell'architettura museale del secondo dopoguerra.

Così non è, al contrario il Louvre-Lens appare consapevole e offre continui rimandi a una memoria e a una istituzione importante, enorme, formalmente espressi con un linguaggio innovativo ed essenziale, di grande espressività,

che dematerializza e rinnova il senso delle funzioni e degli spazi del museo per eccellenza, il Louvre. Il museo di Lens è un museo sul museo, il Louvre ripensa sé stesso con una trasparente leggerezza: esporre, conservare, educare acquistano modi aperti e diversi. E' un museo centrato sul pubblico: la prima vista all'ingresso della *Galerie* non è sulle opere, ma sulla propria immagine riflessa insieme a quella degli altri visitatori, che entrano e popolano la sala, con un effetto straniante e sorprendente in cui persone e oggetti, veri e riflessi, si confondono nello spazio. Solo dopo lo sguardo è attirato dallo spazio della sala e individua le opere e il contesto.

Grande qualità del museo è quella di non sovrastare con la sua architettura le opere, secondo quel paradigma contemporaneo che ha quasi ribaltato la relazione fra architettura e collezione nel museo. Certo è che il valore delle opere esposte pone questo museo al riparo dalle necessità dei recenti cosiddetti "musei icona" di dover sopperire con il richiamo di un'architettura di grande effetto alla sostanziale assenza di collezioni di valore. La straordinaria qualità di quest'architettura è tale per cui le opere e la loro importanza si fondono con l'architettura, che riesce a comunicare l'importanza della collezione senza affidarsi a un linguaggio aulico o magniloquente. E' un equilibrio straordinario di raffinatezza, profondità di significato ed espressiva.

Visitare il Louvre a Lens significa vedere il Louvre museo universale fare sintesi della storia, attraverso lo svolgersi nel tempo delle influenze fra popoli e culture, scoprire la "macchina" del museo al lavoro, approfondire la conoscenza delle opere con un supporto personale e dedicato, tutto questo fuori dal caos dei grandi numeri. Il Louvre riportato alla sua essenza, spogliato degli orpelli, della magniloquenza, e della folla. Un ulteriore elemento di grande interesse è la relazione fra questo museo e il cambiamento culturale e d economico di cui vuole essere protagonista. Guardando alla storia dei musei dalla fine del XVIII secolo, epoca di fondazione del Louvre, è possibile riconoscere i cambiamenti innescati dalle trasformazioni dell'economia, della produzione, dell'informazione. La nascita dei musei moderni coincide con la prima rivoluzione industriale, il loro espandersi e ibridarsi con i modelli del commercio e delle Esposizioni con la seconda rivoluzione industriale, il loro boom alla fine del Novecento con l'apice della società dei consumi.

A queste fasi hanno sempre corrisposto delle mutazioni nei mezzi di informa-



*Il Louvre Lens nel paesaggio minerario del Nord-Pàas de Calais*

zione e cambiamenti nei modelli energetici.<sup>26</sup>

I cambiamenti da un modello energetico a un altro sono motori di cambiamenti culturali, nuove fonti energetiche portano nuovi valori e nuovi modelli culturali. Il passaggio ora in atto è da un'economia del carbone e un modello culturale del consumo a un'economia delle energie verdi e rinnovabili e una cultura della *stewardship*, gestione etica e responsabile dei beni comuni, del patrimonio culturale, dell'ambiente e dei processi produttivi, del benessere della popolazione, legati in un unicum inscindibile.

Il Louvre-Lens è quindi anche la scoperta di un luogo, di un paesaggio e della sua storia, così simile a quella di tanti luoghi segnati dal disagio e dalle incertezze che derivano della scomparsa di una economia industriale e del suo mondo, che trovano invece un nuovo ruolo e un nuovo sguardo sul futuro.

Lens e il Nord-Pàas de Calais è in questo senso un luogo di sperimentazione, che sarà interessante seguire nel prossimo futuro.

## NOTE

1. Cfr. BONSARDE E. "Ni simple annex, ni petit Louvre" in AA.VV., "Le Louvre Lens", numero monografico, *Dossier de l'Art Tematique* n.3, dicembre 2012, Francia, p. 7.
2. "Dal 2012, la regione mineraria del Nord-Pàs de Calais è una delle mille proprietà iscritte nella Lista del patrimonio mondiale dell'UNESCO, accanto alle "meraviglie del mondo" prestigiose come le Piramidi d'Egitto, la Grande Muraglia in Cina o Selciato del Gigante in Irlanda del Nord. In Francia, si aggiunge agli altri 38 siti di rilievo, tra cui la storica città di Carcassonne, il Palazzo di Versailles e i vulcani di La Reunion. Patrimonio dell'umanità, il bacino minerario è stato riconosciuto come un "paesaggio culturale, "lavoro combinato di uomo e natura", nelle parole della Convenzione del patrimonio mondiale. Proprio come la baia di Rio de Janeiro in Brasile, il giardino persiano in Iran o le risaie a terrazze di Honghe Hani in Cina ...In Francia, altri quattro siti rientrano in questa categoria: la Valle della Loira, i Causses e le Cévennes, Monte Perdido sui Pirenei e la zona vinicola di Saint-Emilion" traduzione dell'autore in In: <http://www.bassinminier-patrimoinemondial.org/> e le Bassin Miner er la Base 11/19 à Loos-en- Gohelle in AA.VV., "Le Louvre Lens", numero monografico, *Dossier de l'Art Tematique* n.3, dic 2012, Editions Faton, Dijon Francia, 2012, p.70.
3. Il Master Plan, elaborato dalla TIR Consulting di Jeremy Rifkin su incarico della Regione Nord-Pàs de Calais, prevede una riconversione dell'economia basata sull'economia verde, le energie rinnovabili, un nuovo sistema logistico e di trasporto basato sull'Internet delle cose e la sperimentazione architettonica in nuovi insediamenti energeticamente autosufficienti Cfr. TIR CONSULTING GROUP LLC, *The Nord-Pas de Calais Third Industrial Revolution -Master Plan 2013*, Accenture, Nord Pàs de Calais, 2013. Nella conferenza stampa a consuntivo del primo anno di attività del Louvre Lens il presidente della Regione Daniel Percheron mette in stretta relazione i due interventi. e anche ipotizza che i depositi del Louvre Lens possano essere costruiti secondo i criteri della TIR ipotizzati da Rifkin Cfr. « Louvre-Lens, la turbine culturelle" déclare Daniel Percheron » in <https://www.youtube.com/>

watch?v=plA6s9aNSxE.

4. "In continua evoluzione, il Louvre vive, cresce, si adatta a un mondo che cambia. E' nei suoi geni non essere mai finito, in modo tale, per usare la bella espressione di Emile Zola, da essere a suo agio nel suo tempo" (traduzione dell'autrice) in Cfr, MUSÉE DU LOUVRE, *Rapport d'activité du Musée du Louvre 2007*, Parigi, 2007, introduzione di Henry Loirette, presidente direttore del Louvre p. 5.

5. Cfr. I progetti strategici sono illustrati nel MUSÉE DU LOUVRE, *Rapport d'activité du Musée du Louvre 2007*, Parigi, Francia 2007, pp. 277-291. In <http://www.louvre.fr/rapports> anche gli altri Rapport annuali.

6. Sul progetto di Ricciotti e Bellini cfr. CAPEZZUTO R., "Nuvola d'Oro" in *Domus*, n. 965 Gennaio 2013 pp. 62-71, sul programma cfr. MUSÉE DU LOUVRE, *Rapport d'activité du Musée du Louvre 2007*, Parigi, Francia 2007, pp. 277.

7. Cfr. "Attraverso un accordo intergovernativo firmato il 6 marzo 2007, la Francia e gli Emirati Arabi Uniti hanno deciso di creare il Louvre Abu Dhabi, un museo singolare e unico che riunirà il dinamismo di Abu Dhabi e i valori di eccellenza incarnata dal nome del Louvre. L'accordo prevede quindi di dotare gli Emirati Arabi Uniti di un museo internazionale per fare di Abu Dhabi una meta culturale e museale di importanza mondiale. Più in generale, l'accordo definirà gli Emirati Arabi Uniti come un'arena centrale per il dialogo tra le civiltà e le culture, in particolare fra Occidente, Medio Oriente e Asia. L'accordo creerà un rapporto culturale privilegiato con la Francia, per beneficiare della sua esperienza e del suo patrimonio secolare. Per la Francia, l'accordo sottolinea l'eccellenza della sua esperienza museale e del suo know-how attraverso la progettazione di un'istituzione unica. Il museo ospiterà una sezione di collezioni pubbliche francesi, messe in mostra in una nuova luce, per un nuovo pubblico. Data le elevate risorse finanziarie coinvolte, l'accordo in cambio consentirà un migliore sviluppo di progetti da parte dei partner museali francesi del Louvre Abu Dhabi." (traduzione dell'autore) <http://www.louvre.fr/en/louvre-abu-dhabi> e MUSÉE DU LOUVRE, *Rapport d'activité du Musée du Louvre 2007*, Parigi, 2007, 277-286.

A Saadiyat, l'artificiale "isola della felicità" costruita sulla costa di Abu Dhabi, è in corso di realizzazione uno straordinario distretto culturale che è l'intervento di maggior prestigio a supporto della realizzazione del nuovo insediamento, destinato alle élites mondiali della finanza e dell'economia, per i quali l'isola si propone come nuova sede ideale di residenza e attività d'impresa. Oltre al Louvre, di cui si prevede l'apertura nel 2016, sono in corso di costruzione il Guggenheim Abu Dhabi di Frank Gehry, il Sheikh Zayed National Museum di Foster + Partners, il Performing Arts Centre by Zaha Hadid. Cfr <http://saadiyatculturaldistrict.ae/>

8. Henri Loyrette «C'est en 2003 qu'a germé cette belle idée, ce rêve aujourd'hui devenu réalité. Ce rêve, il prend ses racines dans la vocation même du Louvre, conçu dès son origine, durant la Révolution, comme un musée national dont les collections et le savoir-faire sont au service de l'ensemble de la nation. Au début du 19e siècle, déjà, Chaptal évoquait cette «part sacrée» que le Louvre devait réserver aux régions. C'est pour renouveler et revivifier cette tradition bicentenaire que nous avons voulu imaginer ce musée nouveau, qui renforce la vocation nationale du Louvre en présentant par rotations des chefs-d'œuvre venus du palais parisien. Toutes ces considérations, toutes ces ambitions, tous ces rêves, aussi, nous ont guidés en créant le Louvre-Lens. L'avenir du Louvre passe désormais par Lens.»

Interessante e meritevole di riflessione il rimando a Chaptal: Jean-Antoine Chaptal, ministro dell'Interno dal 1800 al 1814 sotto il primo consolato di Napoleone, è legato alla fondazione dei musei della provincia francese. Egli emanò il 31 agosto 1801 un decreto che istituiva 15 nuovi musei in altrettante città francesi. La grande quantità di opere d'arte sequestrate da Napoleone alla chiesa e alle nazioni straniere aveva infatti reso necessaria la loro collocazione, poiché, vista la quantità degli oggetti d'arte accumulati, o depredati da Napoleone, non era possibile ospitarli nel Louvre. Chaptal propose di ripartire le collezioni secondo temi coerenti e d'interesse e impose alle città francesi di predisporre gallerie convenienti per l'esposizione delle opere. Nacquero così i musei di Belle Arti di Lione, Marsiglia, Bordeaux, Tolosa, Ginevra.

Cfr: « L'invention de musée de province in POULOT D., *Une histoire des musées de France*, Editions La Découverte, Parigi 2008, pp. 56-62 e 31 août 1801 Le décret Chaptal met en place les musées français in: <http://www.herodote.net/almanach-ID-3164.php> e “Depuis deux siècles la part sacrée du Louvre aux Régions” in AA.VV., “Le Louvre-Lens”, numero monografico, *Dossier de l'Art Tematique* n.3, dic 2012, Francia, p. 7.

9. Daniel Percheron: «*Pourquoi le Louvre à Lens? Parce que j'en ai rêvé ! En 2003, j'ai lu dans un entrefilet du journal Le Monde, qu'il y aurait une antenne du Louvre en province. En tant que Président de Région, j'ai immédiatement pensé que le Nord-Pàs de Calais pouvait accueillir cette antenne. À titre personnel, je suis passionné d'égyptologie, et le musée du Louvre m'a toujours fasciné. Nous étions alors en pleine dynamique «Lille 2004, capitale européenne de la culture». Je voulais que la Région accompagne cet événement et j'avais initié une vaste opération baptisée les «Beffrois de la culture», qui amenait des chefs-d'œuvre dans des villes où il n'y avait pas de musée. Nous avons également organisé l'exposition «Mariette» à Boulogne-sur-Mer. C'est à cette occasion que j'ai rencontré le Président-directeur du musée du Louvre, Henri Loyrette. Je lui ai demandé si la candidature de Lens serait ridicule. Il m'a répondu : «Non, au contraire»* In *Mon Musée* Cfr. <http://www.louvrelens.fr/a-propos-du-louvre-lens>

10. Il Centre Pompidou di Metz, dedicato all'arte moderna e contemporanea a partire dal 1905, è stato il primo esempio di museo “decentralizzato” nella Lorena e ai confini con la Germania. E' significativo che questi nuovi musei, a gestione regionale ad eccezione del MuCEM, si trovino in zone di confine, e storicamente anche di conflitti, in questo caso la Germania, AA. VV., «Architecture: nouveaux musées, nouveaux lieux » in *L'Ami de Musées*, n. 39, Federation Français des Sociétés d'amis des Musées, Paris, 2010, pp.4-21. Cfr. [www.centrepompidou-metz.fr/](http://www.centrepompidou-metz.fr/) :

11. Vedi il capitolo dedicato al MuCEM

12. Sulla Tate Liverpool Cfr. <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate>

13. ROBERT J.P., « Le Louvre-Lens » in *D'ARCHITECTURES*, 01/11/2005, in: <http://www.darchitectures.com/le-louvre-lens-a1083.html>, ultima visita 30

dicembre 2015.

14. La Regione Nord-Pàs de Calais si è avvalsa dei Finanziamenti Europei dei POR destinate alle regioni Obiettivo 1, regioni in ritardo di sviluppo per i quali erano previsti finanziamenti per promuovere lo sviluppo e l'adeguamento strutturale delle; il cui PIL pro capite è minore del 75% della media europea.

15. *Mon Musée*, intervista a Henri Loirette e Daniel Percheron Cfr. <http://www.louvre-lens.fr/a-propos-du-louvre-lens>.

16. Cfr. . « *Caractéristiques principales du projet: l'implantation d'antennes permanentes de grands musées nationaux dans les régions françaises constitue l'un des aspects principaux de la politique conduite par le Ministère de la Culture et de la Communication en faveur de la décentralisation culturelle. En décembre 2004, après une procédure de consultation préalable et suite à l'examen des propositions de 7 villes qui s'étaient portées candidates, le Ministre de la Culture a désigné la Ville de Lens comme lieu d'implantation de l'antenne du Musée du Louvre en région. Cette décision, d'une portée politique et culturelle certaine, se concrétise par l'implantation d'un bâtiment muséographique et de ses annexes dans un écrin végétal de 20 hectares, situé en plein coeur de la Ville et incluant un ancien site minier, la fosse 9 de Lens. La conception du projet d'une surface maximale de 22.000 m2 est l'occasion d'une véritable création architecturale. Ce projet s'inscrit également dans un vaste projet de renouvellement urbain. Le traitement de ses abords et une réflexion urbanistique et paysagère sur le contexte immédiat est donc prévu* ».

Bando Concorso di Progettazione Louvre-Lens in: Supplemento alla Gazzetta ufficiale dell'Unione europea 25/01/2005 S17 AVIS DE CONCOURS 2005/S 17-016080 F-Lille: Services d'architecture, d'ingénierie, de construction et services de conseils techniques connexes, p.4

17. AA. VV., *Louvre-Lens Cahier de Presse,-Une nouvelle page de l'histoire du musée du Louvre et de la Région Nord-Pàs de Calais Pose De La Première Pierre & Ouverture De La Maison Du Projet*, Conseil Régional Nord-Pas De Calais, 2009.

18. Intervista a Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa e intervista a Adrien Gardère in, *Louvre-Lens art gallery: 'We're going to make it so you never hang anything*



*on the walls'*

Documentario "The Guardian" in:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=vRVKpapAPw8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=vRVKpapAPw8)

19. Intervista a Adrien Gardère in, *Louvre-Lens art gallery: 'We're going to make it so you never hang anything on the walls'*

Documentario "The Guardian" in:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=vRVKpapAPw8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=vRVKpapAPw8)

20. Cfr. DAL CO F., MAZZARIOL G., *Carlo Scarpa: opera completa*, Milano, Electa, 1999 e BUCCI F., ROSSARI A., *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, 2005.

21. *Carnet de ville LOUVRE LENS interview Adrien Gardere*, ARTE in <http://www.youtube.com/watch?v=WuroJcsslIE>

22. Intervista a Xavier Detot, direttore del Louvre Lens, in: *Louvre-Lens: une mine d'art au coeur du Pas-de-Calais*, in <http://www.youtube.com/watch?v=1DDgsmJxMQ4>

23. Cfr. Museo d'arte contemporanea di Kanazawa completato nel 2004 AA.VV., "SANAA 2011-2015", numero monografico, *El Croquis* n. 179/180, Madrid, 2015, pp.10-11 e "Le Louvre-Lens" pp. 42-67

24. *"The very nature, size and complexity of the challenges to be faced in the 21st Century force the decision-makers, that we are, to find new ways of thought and action. By seeking input from Jeremy Rifkin in order to analyze the economic, social and energy-related stakes of today and tomorrow, the Chamber of Commerce and Industry of Northern France and the Regional Council of Nord-Pàs de Calais have chosen to consider different ideas on the matter, and to conceive new models for production, exchange and use. The compelling and bold analysis proposed by the Third Industrial Revolution brings a new vision for our region, new economic momentum and a certain cultural transformation, all of which are prerequisites in order to take up the challenge laid down by this modern world and to lay out the blueprints for a "New North" in our future strategies". Daniel Percheron Senator President of the Regional Council of Nord-Pàs de Calais, France e Philippe Vasseur President of the Chamber of Commerce and Industry for Northern France, in TIR*

CONSULTING GROUP LLC, *The Nord- Pàs de Calais Third Industrial Revolution Master Plan 2013*, Ed. Accenture, 2013, p.2

25. Jeremy Rifkin, economista, mette in relazione energia, innovazione tecnologica e innovazione nelle comunicazioni, come fattori concomitanti che producono e innescano cambiamenti cfr. RIFKIN J., (The Third Industrial Revolution, 2011), *La Terza Rivoluzione Industriale*, Mondadori, Milano 2011. Ma soprattutto il dibattito americano condotto in seno alla AAM, *American Association of Museums* e di alcuni importanti figure di museologi , con Blair Lord, mettono in stretta relazione i modelli economici e ed energetici in atto con i modelli cultura cfr LORD B., *Art & Energy, How Culture Changes*, AAM Press, Washington DC , 2014.

26. Barry Lord, *Art & Energy, How Culture Changes*, AAM Press, Washington D.C., 2014.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Louvre Lens Cahier de Presse, -Une nouvelle page de l'histoire du musée du Louvre et de la Région Nord-Pas de Calais Pose De La Première Pierre & Ouverture De La Maison Du Projet*, Conseil Régional Nord-Pas De Calais, 2009.
- AA. VV., «Architecture: nouveaux musées, nouveaux lieux » in *L'Ami de Musées*, n. 39, Federation Français des Sociétés d'amis des Musées, Paris, 2010.
- AA.VV., "Le Louvre Lens", numero monografico, *Dossier de l'Art Tematique* n.3, dicembre 2012, Editions Faton, Dijon, 2012.
- AA. VV., *Musée du Louvre Lens*, SCEREN/CRDP, Nord -Pàs de Calais, 2013.
- AA. VV., "Visitors figures 2014 Special Report", *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, April 2015, London.
- AA.VV., " SANAA 2011-2015", numero monografico, *El Croquis* n. 179/180, Madrid, 2015
- BANDO DI CONCORSO DI PROGETTAZIONE LOUVRE LENS in: Supplemento alla Gazzetta ufficiale dell'Unione europea 25/01/2005 S17 AVIS DE CONCOURS 2005/S 17-016080 F-Lille: Services d'architecture, d'ingénierie, de construction et services de conseils techniques connexes.
- CAPEZZUTO R., "Il museo del tempo" in *Domus*, n. 965 Gennaio 2013 pp-52-61
- CAPEZZUTO R., "Nuvola d'Oro" in *Domus*, n. 965 Gennaio 2013 pp. 62-71
- BUCCI F., ROSSARI A., *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano, 2005.
- CAPEZZUTO R., "Il museo del tempo" in *Domus*, n. 965 Gennaio 2013 pp-52-61.
- DAL CO F., MAZZARIOL G., *Carlo Scarpa: opera completa*, Electa, Milano, 1999
- DECTOT H., MARTINEZ J.L., POMAREDE V. *Louvre-Lens - Le Guide 2013*, Editions du Louvre-Lens, 2013
- DEXTER LORD G., BLANKENBERG N., *Cities, Museums and Soft Power*, AAM Press, Washington D.C., 2015.

LORD B., *Art & Energy, How Culture Changes*, AAM Press, Washington D.C., 2014

MUSEE DU LOUVRE, *Rapport d'activité du Musée du Louvre 2007*, Parigi Francia 2007.

POULOT D., « L'invention de musée de province » in *Une histoire des musées de France*, Editions La Découverte, Parigi 2008, pp. 56-62.

## SITOGRAFIA

Sito ufficiale: <http://www.louvre-lens.fr/>

Rapporti annuali sull'attività del Louvre in :

<http://www.louvre.fr/rapports>

Intervista a Henry Loirette, direttore-presidente del Louvre dal 2001 al 2013 e Daniel Percheron, presidente della Region Nord-Pàs de Calais dal 2001 al 2015: "Mon Louvre Lens" in:

<http://www.louvre-lens.fr/a-propos-du-louvre-lens>

"Musée du Louvre Lens" *Divisare*, in:

<http://divisare.com/projects/117545-mosbach-paysagistes-luc-boegly-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-studio-adrien-gardere-julien-lanoo-hufton-crow-musee-du-louvre-lens>

Louvre Abu Dhabi

*Louvre Abu Dhabi, the challenge of creating a singular museum* in:

<http://www.louvre.fr/en/louvre-abu-dhabi> e <http://saadiyatculturaldistrict.ae/>

Iscrizione nella World Heritage List del Bacino minerario Nord Pàs de Calais in:

<http://www.bassinminier-patrimoine-mondial.org/>

ROBERT J. P., « Le Louvre-Lens » in *D'ARCHITECTURES*, n.150 01/11/2005, in:

<http://www.darchitectures.com/le-louvre-lens-a1083.html>

NORD-PÀ DE CALAIS, "Louvre-Lens, Chiffres clés et impacts 2014", in:  
<http://www.missionbassinminier.org/menu-haut/actualites/detail/article/louvre-lens-chiffres-cles-et-impacts-2014.html>

#### Filmati:

Intervista a Xavier Detot, direttore del Louvre Lens, e Daniel Percheron presidente della Regione *Louvre-Lens : une mine d'art au coeur du Pas-de-Calais*, in:

<http://www.youtube.com/watch?v=1DDgsmJxMQ4>

Storia del sito minerario del Louvre Lens *Cité St Théodore et le Louvre Lens*, in:  
<http://www.youtube.com/watch?v=iiMPRcSufw>

Intervista a Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa e intervista a Adrien Gardère, *Louvre-Lens art gallery: 'We're going to make it so you never hang anything on the walls'*, Documentario "The Guardian", in:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=vRVKpapAPw8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=vRVKpapAPw8)

Intervista a J.L. Martinez, curatore del Louvre Lens e direttore del Louvre dal 2013, *Visite Virtuelle, le Louvre Lens*, in :

<https://www.youtube.com/watch?v=Xy3chxwM8W4>

Conferenza stampa del Presidente della Regione Daniel Percheron per il primo anno di apertura del museo, *Louvre Lens et economie*, in:

<https://www.youtube.com/watch?v=plA6s9aNSxE>,

ARTE, *Carnet de ville LOUVRE LENS interview Adrien Gardere* in:

<http://www.youtube.com/watch?v=WuroJcsslIE>



||

# RIJKSMUSEUM e Museumplein Amsterdam



## I. SCHEDA \_ RIJKSMUSEUM AMSTERDAM

data sopralluogo agosto 2013

*Denominazione:* Rijksmuseum – Museo Nazionale  
*Collezione:* *Arte olandese, dal 1200 ai giorni nostri e Arte orientale,*  
*Circa 8000 opere esposte su una collezione di oltre 200.000 opere*  
*Sede:* Museumstraat 1, Amsterdam, Olanda  
*Website ufficiale:* <https://www.rijksmuseum.nl/>  
*Anno di apertura:* 1885  
*Progettista:* Pierre Cuypers

*Ultimo intervento di rinnovamento:*

*Date:* 2001 progetto; 2003-2013 lavori

*Data di apertura:* aprile 2013

*Progettista:*

*Architettonico:* Architetti Cruz y Ortiz, Siviglia

*Allestimento e progetto museografico:* Wilmotte Associati, Parigi

*Restauro:* Studio Van Hoogevest - consulente

*Strutture:* Arcadis Bouw & Vastgoed BV

*Impianti:* Arup Associates

*Superficie complessiva:* 30.000 m2

*Superficie esposizione:* 12.000 m2 : 80 sale \_ 8.000 opere d'arte \_ 1.5 km di percorso espositivo

*Superficie di nuova costruzione:* 3.000 m2

*Superficie atrio:* 2.250 m2: 1 ristorante e 2 caffè per 500 posti \_ Book shop 300 m2

*Superficie giardino:* 14.418 m2

*Costo totale dei lavori di restauro:* 375 milioni di euro

*Committente:* Ministero dell'educazione, Cultura e Scienza e Rijksmuseum

*Sponsors:* Philips, Main sponsors BankGiro Lottery, ING en KPN

*Visitatori per anno:* prima dei lavori di restauro: 1.000.000,  
2.450.000 dopo l'intervento di restauro (dato 2014)\*

\*Fonte: AA. VV., "Visitors figures 2014 Special Report", *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, Aprile 2015, London, p.15.





## II SCHEDA \_ MUSEI DEL MUSEUMPLEIN

data sopralluogo agosto 2013

### STEDELIJK MUSEUM

*Denominazione:* Stedelijk museum – Museo della Città  
*Collezione:* Arte moderna e contemporanea  
*Sede:* Museumplein 10, Amsterdam, Olanda  
*Website ufficiale:* <http://www.stedelijk.nl/>  
*Anno di apertura:* 1895  
*Progettista:* A. W. Weissman- architetto di città  
*Superficie:* 10,023 m2 complessiva di cui 4.629 m2 di spazi espositivi  
*Ultimo intervento di rinnovamento:* 2004-2012  
*Progettista:* Benthem Crouwel architects  
*Superficie:* 9.423 m2 complessiva di cui 2.054 m2 di spazi espositivi  
*Visitatori per anno\*:* 811.000 (2014)

### VAN GOGH MUSEUM

*Denominazione:* Van Gogh Museum  
*Collezione:* opere di Vincent Van Gogh, 200 dipinti e 550 disegni e acquarelli  
*Sede:* Paulus Potterstraat, 7, Amsterdam, Olanda  
*Website ufficiale:* <http://www.vangoghmuseum.nl/>  
*Anno di apertura:* 1973  
*Progettista:* Gerritt Rietveld

*Nuova ala espositiva:* "Kurokawa Wing", 1999

*Progettista:* Kisho Kurokawa

*Nuovo padiglione di ingresso:* 2015

*Progettista:* Hans van Heeswijk Architects su ipotesi di Kisho Kurokawa

*Superficie:* 14.200 m2 edificio Rietveld e Kurokawa Wing,  
950 m2 nuovo padiglione di ingresso

*Visitatori per anno\*:* 1.608.849 (2014)

\*Fonte: AA. VV., "Visitors figures 2014 Special Report", *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, Aprile 2015, London, p.15.





*Il Rijksmuseum dal Museumplein\**

## 1. INTRODUZIONE

Il 13 aprile del 2013, dopo dieci anni di lavori di restauro, ha riaperto le porte al pubblico il Rijksmuseum di Amsterdam, il più importante “museo della nazione” olandese e fra i maggiori musei d'Europa. La sua veste è stata totalmente rinnovata: una sola opera, la *Nachtwacht* (Ronda di notte) di Rembrandt, simbolo del museo e dell'Olanda dell'Età dell'Oro, ha mantenuto la sua collocazione nella Sala della Ronda, secondo il progetto originale di Pierre Cuypers. Il Rijksmuseum nasce contemporaneamente ad altri musei nazionali europei, istituiti per lo più fra il XVIII e il XIX secolo, sulla base delle idee illuministe. E' dedicato all'arte dei Paesi Bassi dal XII al XX secolo, conserva inoltre le ricche collezioni d'arte asiatica, frutto dei lunghi rapporti mercantili e coloniali intrapresi per secoli dall'Olanda con l'Oriente.

La costruzione della sua sede definitiva, appositamente concepita da Cuypers, avviene alla fine del XIX secolo. Amsterdam conosceva allora un grande sviluppo economico e nuove espansioni industriali e residenziali vennero edificate all'esterno del perimetro degli antichi canali, che dal XIII e fino al XVIII



secolo avevano definito la città. Fra la città storica e queste nuove espansioni venne identificata un'area, immediatamente a sud del Singelracht, sulla quale fondare un distretto destinato all'arte e alla cultura.

Oggi il distretto è strategicamente collocato fra i due poli urbani più attrattivi della città: a nord la città dei canali del XVII secolo - l'Età dell'Oro - patrimonio Unesco dal 2010; a sud l'espansione urbana dei primi del XX secolo del "Plan Zuid" di H. P. Berlage e della Scuola di Amsterdam.

Agli inizi di questo secolo una serie di programmi pubblici per dotare Amsterdam di un polo culturale d'eccellenza europea ha riguardato i musei - il Rijksmuseum, lo Stedelijkmuseum e il museo Van Gogh, tutti rinnovati fra il 1999 e il 2015 - e lo spazio pubblico del distretto dei musei - il nuovo *Museumplein* "campo dei musei", completato nel 2006. Questo grande spazio aperto, prima un pianoro scarsamente caratterizzato sul quale affacciavano i retri dei musei, è divenuto nel nuovo assetto il fulcro del distretto della cultura, nuova polarità urbana verso il quale si rivolgono gli ingressi e gli spazi destinati all'accoglienza al pubblico dei rinnovati musei.

Il programma di riqualificazione complessiva del Rijksmuseum ha inizio nel 2000, quando il governo nazionale olandese decise di avviare un'importante campagna di interventi sul museo, a più di cento anni dalla sua inaugurazione (1885). Il museo, visitato da un milione di visitatori all'anno, oggetto di precedenti interventi parziali di adeguamento, ha ormai bisogno di un intervento di restauro totale per poter accogliere in maniera adeguata almeno 2 milioni di visitatori l'anno, un numero doppio di quello allora possibile.

Missione del progetto è dotare l'edificio neo-gotico di Cuypers di standard museali adeguati al XXI secolo. Motto dei lavori è "continuare con Cuypers",<sup>1</sup> ovvero restaurare e adeguare l'edificio eliminando quegli interventi successivi determinati da necessità espositive contingenti, che avevano alterato l'edificio originale.

Nel 2001 lo studio Cruz y Ortiz di Siviglia vince il concorso internazionale di progettazione, indetto dal Ministero della Istruzione e Cultura e dalla direzione del Museo. Il progetto degli allestimenti è affidato a Jean Michel Wilmotte, noto per il suo lavoro al Louvre. La consulenza per le opere di restauro è dello studio Van Hoogevest. Il progetto di Cruz y Ortiz, oltre ad aver restaurato l'architettura originale di Pierre Cuypers, ha rinnovato gli spazi espositivi, realizzato il nuovo padiglione dell'arte dell'Asia e nuovi spazi espositivi, tecnici e di laboratorio, ha soprattutto aperto e connesso il museo alla città, potenziando le strutture destinate al pubblico e realizzando gli spazi di accoglienza nel museo a diretto contatto con gli spazi pubblici della città e in relazione sinergica con questi.

Sono stati restaurati e aperti al pubblico la bellissima biblioteca, la Teekenschool – centro educativo, e i giardini, adibiti a spazio espositivo per la scultura.

Il nuovo allestimento, totalmente rinnovato, segue un ordinamento cronologico. La parte principale - oltre 30 delle 80 sale del museo - è ora destinata al XVII secolo, l'Età dell'Oro.

## 2. LA STORIA DEL RIJKSMUSEUM

### 2.1 Le origini del museo nazionale olandese

Le origini del Rijksmuseum risalgono al 1798, quando il governo della Repubblica Batava, nata a seguito di una insurrezione popolare dopo la cacciata di



*Il Museumplein dal Rijksmuseum*

Guglielmo V d'Orange, decise l'istituzione di un museo nazionale d'arte per celebrare gli ideali illuministi e democratici della nascente repubblica, sull'esempio di quanto allora avveniva in Francia col "rivoluzionario" museo del Louvre. Il nucleo originale della collezione era costituito dalle opere d'arte di proprietà di Guglielmo V d'Orange, che furono acquisite dalla Repubblica, anche se la collezione era già stata depredata di molti dipinti dai francesi, che nel 1795 avevano occupato l'Olanda e trasferito al Louvre i suoi capolavori. La prima sede del museo nazionale fu stabilita a l'Aia e aperta al pubblico nel 1800. Nel 1806, quando Luigi Bonaparte fu nominato re d'Olanda, il museo venne trasferito ad Amsterdam per volontà del nuovo sovrano, determinato a fare della città la capitale del suo regno e un centro di importanza europea per le arti e le scienze in grado di competere con Parigi. Per realizzare questo ambizioso programma era necessario dotare la città di un grande museo, significativo della cultura nazionale: la costruzione della nazione e della sua città capitale

si fondarono anche sulla identità culturale e artistica rappresentata ed esposta nel museo.

La sede prescelta per il Rijksmuseum fu il Palazzo Reale, collocato allora nel municipio di Amsterdam, progettato nel XVII secolo da Jacob Van Campen. La collezione, che allora comprendeva 225 dipinti, fu sistemata in cinque sale del palazzo e presto arricchita da opere provenienti da acquisti e da altre collezioni pubbliche. La più importanti di queste acquisizioni fu la collezione dei dipinti della città di Amsterdam, risalenti all'Età dell'Oro, che comprendeva i maggiori capolavori di Rembrandt, fra cui la Ronda di Notte, ancora oggi opera simbolo del Rijksmuseum.<sup>2</sup>

La collezione continuò ad arricchirsi nel corso di tutto il XIX secolo, fino a richiedere una sede più grande e prestigiosa: nel 1872 furono stanziati dal Parlamento i fondi necessari per la costruzione di un nuovo museo e la città di Amsterdam mise a disposizione il terreno: l'area prescelta fu quella del vasto piano esterno al Singelracht, a sud ovest della zona storica dei canali, all'epoca occupato da abitazioni rurali.

E' in questa la seconda fase della rivoluzione industriale, che vede Amsterdam, dopo un periodo di declino, riacquisire una grande importanza economica e commerciale, che il Parlamento nazionale e la città definiscono insieme a un programma di opere pubbliche destinate alla cultura, che accompagnerà lo sviluppo urbano e il progresso economico della città.

## 2.2 La costruzione del Rijksmuseum

Alla fine del XIX secolo il progetto e la costruzione del Rijksmuseum rappresentano quindi l'avvio di un importante programma pubblico per la cultura: oltre alla sede del Rijksmuseum, inaugurata nel 1885, venne aperta nel 1881 la Concertgebouw e quindi la sede dello Stedelijk Museum dedicato all'arte moderna e contemporanea, inaugurato nel 1895. La vocazione culturale dell'area venne rimarcata dalla denominazione delle strade, che furono dedicate a famosi pittori e artisti.<sup>3</sup>

Per descrivere il museo attuale e evidenziarne il valore è necessario partire dall'architettura originale e dare qualche nozione sul suo autore, Pierre Cuypers.

Il progetto della nuova sede fu affidato nel 1876 per concorso all'architetto





*Il Rijksmuseum rinnovato: le corti di ingresso (fonte <http://www.thehistoryblog.com/wp-content/uploads/2013/04/Rijksmuseum-atrium.jpg>)*

Petrus Josephus Hubertus (Pierre) Cuypers (1827-1921), già noto e di provata esperienza. Cuypers aveva compiuto viaggi in Italia, in Francia e nei paesi del Nord Europa, apprezzava l'architettura rinascimentale e gotica, oltre che lo stile vernacolare nazionale: sarà autore in seguito anche della stazione ferroviaria di Amsterdam, i cui caratteri rimandano al Rijksmuseum. Nell'architettura del museo egli unì le forme gotiche e quelle dell'architettura tradizionale olandese, concependo un edificio in mattoni, a pianta rettangolare simmetrica, articolato attorno a due corti, con il prospetto scandito dalle torri angolari e dal corpo centrale avanzato, porticato e turrito. Il prospetto è più maestoso e severo sulla facciata settentrionale, rivolta verso il centro di Amsterdam, fondale prospettico del percorso di arrivo dal nucleo storico della città, mentre il prospetto meridionale, rivolto verso l'area dell'attuale Museumplein, presenta caratteri meno austeri. Un imponente apparato decorativo costituito da statue, rilievi, vetri piombati, riveste sia l'esterno che l'interno del museo.

Cuypers è architetto e cattolico, dato rilevante per comprendere la sua opera e le successive vicende del museo. L'edificio del Rijksmuseum è progettato

per essere il museo simbolo dell'Olanda, il suo tempio dell'arte. In questo senso l'autore si riferisce pienamente al concetto ottocentesco del museo-monumento, usando gli stilemi dell'architettura neogotica olandese in luogo dei più consueti canoni neoclassici che venivano adottati per i musei nazionali in Inghilterra e Germania.<sup>4</sup> La planimetria si imposta su uno schema rigidamente simmetrico, con l'asse principale segnato dal percorso pubblico aperto, al piano terreno, suddiviso in tre "navate" coperte a volta. I corpi scale simmetrici conducono alla Front Hall, ingresso alle sale del primo livello, il principale livello espositivo. Dalla Hall si accede alla Galleria d'Onore, impostata sopra il percorso assiale pubblico, che conduce alla sala dedicata alla Ronda di Notte, meta e fulcro del percorso espositivo.

L'architettura del Rijksmuseum e il suo dispositivo decorativo e espositivo sono totalmente incentrati sul senso di ascesa verso il culmine dell'espressione artistica della nazione, l'opera di Rembrandt. La grande Hall al primo livello è concepita come la navata di una cattedrale gotica: vetrate policrome a tutta altezza raffigurano i principali personaggi della storia d'Olanda, le pareti ospitano le tele che narrano le sue principali vicende storiche e i suoi eroi civili e religiosi, incorniciate da decorazioni a fresco. I rimandi ai dispositivi narrativi delle decorazioni delle cattedrali gotiche cattoliche furono così evidenti da destare scalpore: l'Olanda è una nazione fieramente protestante, che nel XVII secolo, durante la guerra degli Ottanta anni contro l'Impero di Spagna, manifestò la sua aversione al cattolicesimo distruggendo con furia iconoclasta molte delle opere d'arte religiosa. Le chiese protestanti non sono decorate, hanno pareti nude e sobrie: tanta è la differenza col rimando al cattolicesimo evidente in Cuypers che il re, Wilelm II, nel 1885 si rifiutò di assistere all'inaugurazione del museo.<sup>5</sup>

### 2.3 Fortuna e modifiche del Rijksmuseum

Il "pregiudizio" nei confronti del museo-cattedrale prosegue nel XX secolo: negli anni '60, anni caratterizzati in Olanda da un pensiero fortemente laico, il direttore del museo, già direttore dello Stedelijk museum, museo d'arte contemporanea, decide di sposare l'estetica dello "white cube" e di liberarsi degli "inutili fronzoli decorativi" del museo: scompare tutto l'apparato decorativo delle pareti, vengono rimosse le tele dalla Hall monumentale, tutto è coperto

da un sobrio strato di pittura bianca. L'aspetto del museo è ora nudo e freddo, in contrasto con l'evidente monumentalità dell'architettura e coi suoi rimandi neogotici. Furono rimosse dalla Hall le pitture su tela che decoravano le pareti e affidate a una dipendente del museo perché le distruggesse. Nel corso dei recenti lavori di restauro, le tele sono state ritrovate nella casa del direttore attigua al museo, dove la stessa persona alla quale fu ordinato di distruggerle le aveva nascoste, e sono state restaurate e ricollocate.<sup>5</sup>

Lo schema distributivo adottato da Cuypers, con il percorso pubblico voltato assiale al piano terra, che separa nettamente il museo in due ali, comporta la distribuzione delle sale attorno a due corti, servite da due sistemi di percorsi verticali. Questo schema determinava una certa complessità distributiva, che si aggravò a seguito delle molte modifiche interne determinate dalla costante necessità di spazio per l'esposizione delle opere, il cui numero cresceva con il crescere delle acquisizioni.

Il museo subì continui adattamenti nel corso di tutto il XX secolo, anche per quanto riguarda le scelte allestitivo: nel primo periodo venne infatti privilegiata la valenza di testimonianza storica delle opere pittoriche rispetto alla loro qualità artistica. Pertanto il museo fu presto affollato di opere e nelle sale venivano accostate ai capolavori opere meno pregevoli. Fra il 1904 e il 1916, vennero realizzate le nuove gallerie espositive per ospitare le collezioni del XIX secolo nell'attuale "Philips wing", edificio aggiunto a sud ovest del corpo principale nel 1890. La necessità di nuovi spazi portò alla chiusura delle due corti già nei primi del Novecento.

Alla fine del XX secolo il museo si presentava ormai inadatto a accogliere le esigenze di un museo contemporaneo. La collezione del Rijksmuseum, che comprendeva a quell'epoca le opere di pittura olandese e i capolavori dell'età dell'oro di Rembrandt, Hals, Van Dyck, Vermeer, la collezione delle scuole straniere, l'impressionismo olandese, le ceramiche e le sculture, le porcellane, gli argenti, le "case di bambola" del XVII secolo, il gabinetto delle stampe, l'arte orientale, e l'arte moderna olandese, per un totale di circa 8000 opere esposte, era compressa in spazi ormai non adeguati. Erano totalmente carenti gli spazi di servizio per il pubblico, che aveva raggiunto il numero di un milione di visitatori per anno. La chiusura delle corti per ovviare alla carenza di spazi aveva causato problemi di illuminazione. La suddivisione del museo in due

corpi di fabbrica separati, il sistema degli accessi, il sistema distributivo basato su due corpi scala distinti, le sale espositive realizzate nelle corti, determinavano un percorso di visita tortuoso e labirintico, in cui il visitatore si trovava spesso perso.

All'alba del nuovo millennio il Rijksmuseum era ospitato in uno spazio ormai inadeguato.<sup>6</sup>

### 3. IL NUOVO RIJKSMUSEUM

#### 3.1. Il programma

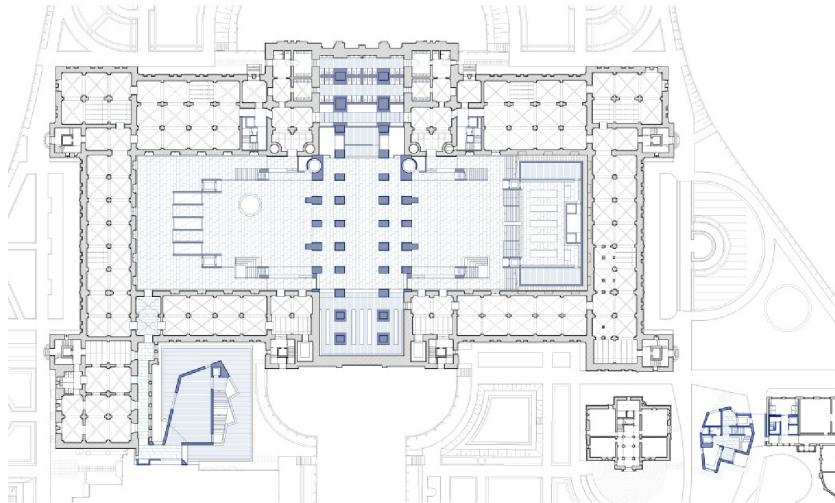
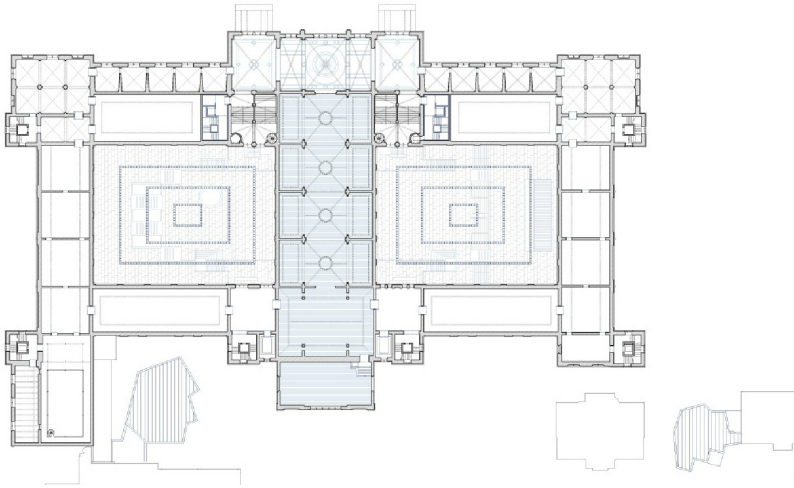
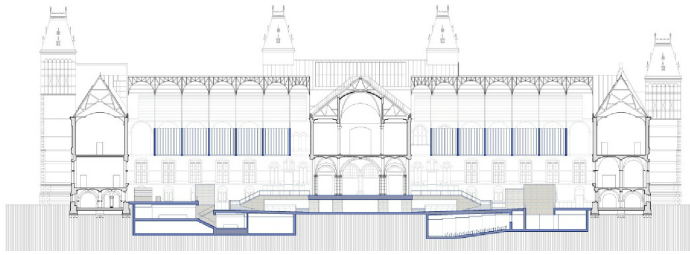
Nel 2000, dopo anni di interventi parziali di adeguamento del museo, si decise di procedere al rinnovamento totale: restaurare l'edificio, riallestire la collezione, dotare il museo di spazi di servizio al pubblico. Contemporaneamente la città di Amsterdam avvia i lavori di rinnovamento del grande spazio aperto del Museumplein.

Vengono stanziati per l'opera 375 milioni di euro di fondi pubblici, ai quali si aggiungono i finanziamenti degli sponsor privati.

Il finanziamento per il Rijksmuseum fa parte del grande programma di investimenti avviato dall'Olanda per i suoi musei: a partire dal 1990 e fino al 2013 sono stati stanziati circa 1.5 miliardi di euro a favore di oltre 40 musei. Circa la metà di questi finanziamenti è stata destinata ai musei della città di Amsterdam: di questi, 500 milioni per il rinnovamento del Rijksmuseum e dello Stedelijkmuseum.

Questo impegnativo programma ha comportato anche difficoltà e limitazioni: il Rijksmuseum è stato chiuso nel 2003 e riaperto nel 2013, lo Stedelijkmuseum chiuso nel 2004 ha riaperto nel 2012. Il Museo Van Gogh ha concluso una prima campagna di lavori nel 2000 - ampliamento - e un'altra nel settembre 2015 - la costruzione del nuovo ingresso sul Museumplein.<sup>7</sup>

Non solo i musei del Plein, ma anche il polo dei musei sulle rive dell'IJ è stato rinnovato: il museo della scienza Nemo, opera di Renzo Piano, è completato nel 2000; il Scheepvaartmuseum – Museo Nazionale Marittimo ospitato nella sede dell'Arsenale secentesco - è stato rinnovato fra il 2007 e il 2011 con un importante lavoro di restauro e con il totale riallestimento delle collezioni; il Museo del cinema EYE è stato inaugurato nel 2012 sulla sponda nord del IJ; l'Hermitage Amsterdam - sede staccata dello storico museo di San Pietrobur-



*Dal basso: Pianta piano hall (-4 m); Pianta piano nobile; Sezione  
(dal sito dei progettisti [www.cruzyortiz.com](http://www.cruzyortiz.com))*

go - è stato aperto nel 2009 nei pressi dell'Amstel.

Dopo oltre un decennio di importanti lavori, che hanno penalizzato il ruolo culturale e l'economia turistica della città, per la limitata esposizione di buona parte delle collezioni museali, Amsterdam presenta ora un sistema museale di straordinaria qualità, che definisce un sistema di spazi pubblici che si ricollegano alle emergenze della città storica: il Museumplein a sud, le rive dell'IJ a nord, il tessuto della città dei canali inserita nelle World Heritage List nel 2010.

In quindici anni la città ha ridefinito il suo profilo e la sua identità, per riaffermare il suo primato europeo come meta e polo culturale d'eccellenza.

La nuova immagine di Amsterdam, fieramente affermata nel suo nuovo logo "I AM STERDAM", campeggia sul fondale del rinnovato Rijksmuseum nel grande Museumplein.

### 3.2. Il concept del progetto

Nel 2001 Antonio Cruz e Antonio Ortiz si aggiudicano il concorso internazionale di progettazione per il rinnovamento del Rijksmuseum. Sono affiancati per gli aspetti museografici dall'architetto Jean Michel Wilmotte, già attivo al Louvre, da Arup/Van Hugten per gli impianti, da Van Hoogvest per il restauro, da Arcadis per le strutture. L'importo previsto per i lavori è di 375 milioni di euro.

L'edificio di Cuypers era stato pesantemente alterato nel corso del XX secolo, con la chiusura totale delle corti per soddisfare esigenze di nuovi spazi. Pur con le estensioni della Scuola di disegno, della Philips wing, della Villa del direttore, gli spazi non erano capienti per ospitare le collezioni e i servizi al pubblico.

L'impianto distributivo dell'edificio di Cuypers poneva importanti limiti rispetto alla unitarietà e alla coerenza del percorso di visita alla collezione. Il Rijksmuseum era inoltre limitato negli spazi per il pubblico e inadeguato dal punto di vista impiantistico, illuminotecnico e climatico. Inadeguati anche gli spazi di deposito e laboratorio.

Questione sostanziale per un effettivo rinnovamento del museo era la sua connessione con lo spazio aperto del Museumplein e con la Museumstrasse: era necessario concepire spazi di accoglienza del pubblico al piano terreno che potessero integrarsi in questo sistema di percorrenze e spazi pubblici.

Il motto del nuovo progetto per il Rijksmuseum di Cruz y Ortiz è “continuare con Cuypers”: i progettisti hanno restaurato il palazzo riconoscendone il valore e i caratteri storico architettonico, obliterati dagli interventi del secondo Novecento. Il museo-monumento di Cuypers e il suo impianto vengono confermati, così pure tutti elementi decorativi delle gallerie e le pitture parietali, degli ambienti monumentali, la Hall, le scale e la Galleria d’Onore. Viene restaurata anche la Biblioteca inserita nel museo, la parte meglio conservata dell’opera di Cuypers, sia nell’architettura sia nell’apparato decorativo. L’innovazione principale apportata al museo riguarda il sistema di accesso e i servizi al pubblico, prima dei lavori collocati in prossimità della facciata a nord e non adeguati alle necessità di accoglienza del museo.

### 3.3 Spazi rinnovati: l’ingresso e le corti

L’ingresso al rinnovato Rijksmuseum è stato realizzato nel passaggio voltato che attraversa l’edificio al piano terra sull’asse di simmetria, coincide quindi con il percorso pubblico, divenuto una sorta di atrio urbano. Il nucleo dello spazio pubblico del museo è costituito dalle corti. L’atrio e l’area di accoglienza al pubblico sono stati ricavati dall’unione delle due corti coperte, connesse al livello inferiore a quello dell’accesso del pubblico situato alla quota stradale. L’atrio consente quella modalità di fruizione e rapporto col museo aperta e libera che è forse, a partire dal Centre Pompidou, il carattere più distintivo dei musei contemporanei. L’atrio del museo è uno spazio accogliente, aperto, arioso, di incontro, in cui tutti gli elementi dell’architettura e della comunicazione visiva contribuiscono a trasmettere il senso e la missione del museo in una sorta di presentazione anticipatoria dei suoi contenuti. Il pubblico può qui decidere se proseguire il suo percorso di visita, entrando nel museo e pagando il biglietto, optare per una esperienza di visita personalizzata e a diversi livelli di approfondimento, supportata dalle guide, o anche di fruire dei soli servizi di informazione, bookshop e caffetteria.

Le vicende che hanno riguardato la definizione progettuale e la costruzione dello spazio pubblico di accoglienza sono molto interessanti, e significative del rapporto fra il museo e le dinamiche sociali e di trasformazione urbana che possono innescare questi interventi. Il progetto di concorso prevedeva infatti l’unificazione delle corti e del passaggio voltato per creare una grande hall di

ingresso al museo alla quota della strada, che avrebbe unito le ali est e ovest. L'attuale configurazione della hall, collocata a una quota ribassata, deriva da una modifica apportata al progetto sulla base delle richieste avanzate dall'Unione Olandese dei Ciclisti.

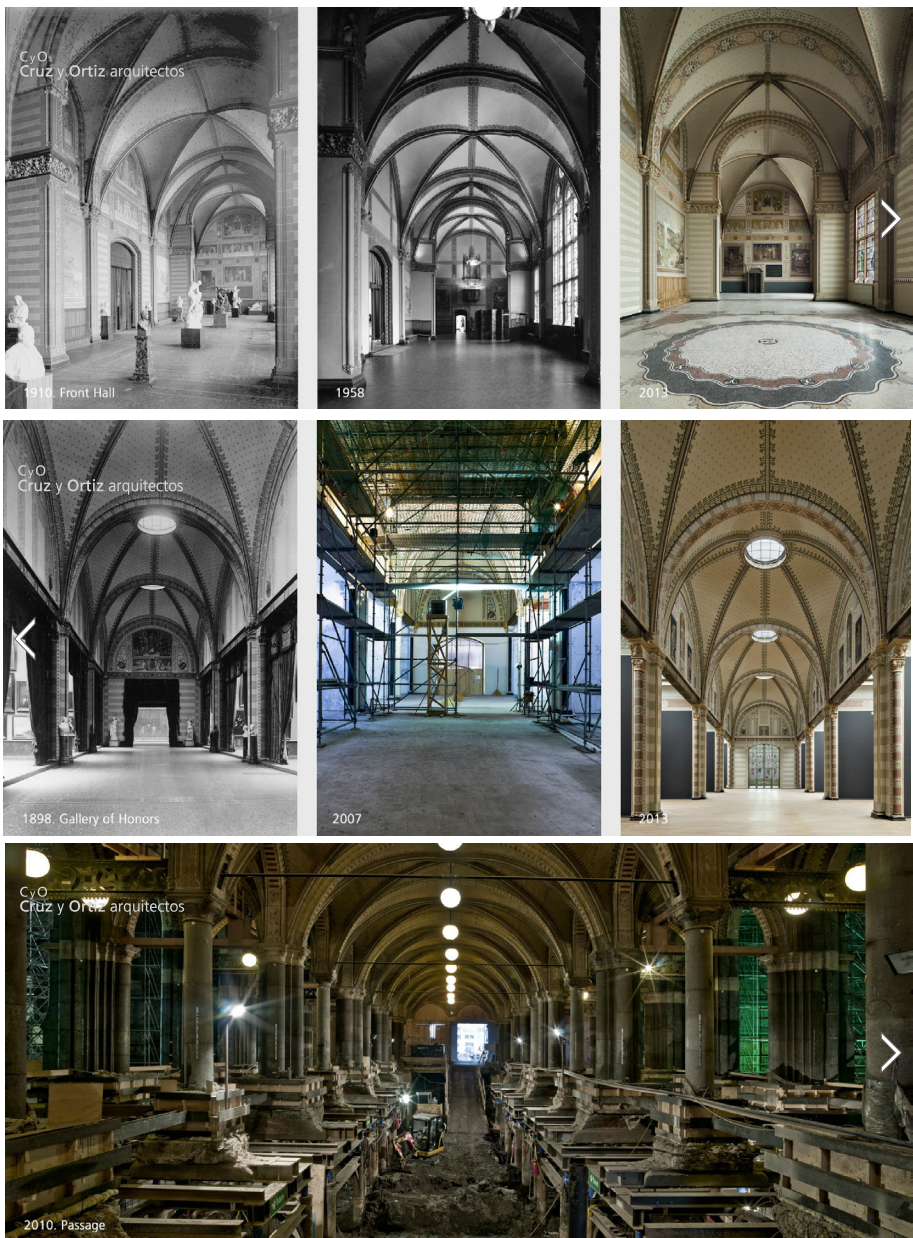
Questa potente lobby ha infatti ottenuto che il percorso ciclabile, realizzato negli anni '60 nel passaggio voltato attraverso il museo, venisse mantenuto come tale anziché essere destinato al museo. La richiesta ha determinato una lunga vertenza.

Per far sì che il percorso voltato restasse una pista ciclabile verso il Museumplein il livello della hall interna è stato ribassato a una quota inferiore a quella stradale, al di sotto della falda acquifera. L'accoglimento di questa richiesta ha portato a modifiche di grande impegno progettuale, esecutivo ed economico, nonché al raddoppio dei tempi previsti per l'esecuzione dei lavori, durati 10 anni con il conseguente aggravio dei costi, per costruire "la pista ciclabile più cara del mondo", secondo gli abitanti di Amsterdam.<sup>8</sup> La soluzione di concorso appare a chi scrive più chiara e efficace di quella necessariamente adottata successivamente alle contestazioni.<sup>9</sup> La commistione fra percorso ciclabile e accesso al museo appare comunque una forzatura, anche perché il percorso ciclabile non può comunque attraversare il Museumplein nella nuova configurazione.<sup>10</sup>

Lo spazio pubblico dell'atrio assolve comunque egregiamente alle esigenze contemporanee: il museo ha oggi un atrio di 2.250 m<sup>2</sup>, con un bookshop di 300 m<sup>2</sup>, un ristorante e due caffè per 500 posti, una sala conferenze, al servizio di un pubblico di circa 2 milioni di persone all'anno, con punte di affollamenti di circa 10.000 persone al giorno nei mesi più interessati dal turismo. In ciascuna delle corti, coperte con una struttura in ferro e vetro negli anni '30 del Novecento, e ora restaurate, è stato inserito un "candelabro" - un grande traliccio metallico sospeso alla copertura - che nella sua forma rimanda a Adolf Loos o Charles Rennie Macintosh, contemporanei di Cuypers. Il candelabro contiene gli impianti di illuminazione interna e la sua particolare geometria mitiga l'impatto sonoro del pubblico della hall.<sup>11</sup>

Le facciate interne delle corti in mattoni sono state restaurate, i nuovi pavimenti sono in pietra chiara, come pure gli altri elementi architettonici in lapideo delle nuove scale e dei varchi di accesso, con balaustre e corrimani in acciaio bruni-





*La Front Hall di Cuypers al piano nobile: nel 1910, nel 1958 e dopo il restauro  
 La Galleria d'Onore di Cuypers al piano nobile: nel 1898, nel 2007 durante il restauro e nel 2013  
 Il passaggio al piano terra con gli scavi per la realizzazione dell'atrio nel 2010  
 ( fonte sito ufficiale Cruz y Ortiz [www.cruzyortiz.com](http://www.cruzyortiz.com) )*



*Ingresso e Hall del Rijksmuseum (foto agosto 2013)*

to e cristallo.

L'atrio è totalmente visibile dalle ampie vetrate del passaggio esterno voltato, è accessibile senza biglietto pertanto è a tutti gli effetti uno spazio aperto e libero del museo. Ha un impianto di grande chiarezza, semplice nella fruizione, sobrio nelle linee e nei colori, i nuovi interventi appaiono perfettamente dialoganti con la struttura storica, pur non avendo alcun intento mimetico. Lo spazio è ampio, luminoso, interessante e variato, facile da comprendere, in grado di fornire all'utente spazi di relativa tranquillità anche in una giornata affollata di visite<sup>12</sup> e in grado di far cogliere con immediatezza al visitatore tutti gli elementi necessari di orientamento spaziale: l'ingresso alle sale, la biglietteria, il bookshop e la caffetteria, le zone dove chiedere informazioni o dove unirsi ai gruppi che effettuano le visite guidate e di approfondimento. E' uno spazio animato ma non prevale in alcun modo l'aspetto delle funzioni commerciali o di ristoro di supporto al museo, che comunque necessariamente esistono, e che spesso, in altri musei, ingenerano una sensazione di eccessiva contaminazione del modello e della missione del museo con quella dei luoghi dedicati



*La Galleria d'Onore con la Ronda di Notte, unica opera ad avere mantenuto la sua collocazione originale nel museo (foto agosto 2013)*

all'intrattenimento o al commercio.

Non così nello spazio pubblico del Rijksmuseum, che appare come lo spazio di presentazione al suo pubblico di un museo che è l'eccellenza della cultura e dell'arte olandese e che introduce il pubblico ad un museo aperto, accogliente, accessibile, "trasparente", rivolto verso la città in contatto con i suoi spazi e luoghi delle sue celebrazioni collettive.

### 3.3 Le sale espositive

Dalla hall si accede alle sale: il percorso espositivo si snoda su quattro livelli seguendo un ordine cronologico, a partire dal 1200 fino ai nostri giorni.

Al piano interrato si trovano le sale dedicate alle opere dal XII fino al XVII secolo, il piano terreno ospita le opere d'arte del XIX e XX secolo.

Le scale monumentali di Cuypers conducono dal piano terreno al piano nobile, destinato integralmente all'Età d'oro, il XVII secolo. Si arriva dalle scale alla grande sala di ingresso voltata, che richiama la navata di una cattedrale gotica: riccamente decorata, le pareti e le vetrate narrano le vicende e la storia

della nazione. Da qui si accede alla Galleria d'Onore e alla Sala della Ronda di Notte, fondale prospettico della Galleria, e quindi alle restanti sale disposte lungo i percorsi laterali attorno alle corti. La Galleria d'onore e la Sala della Ronda, ampi ambienti voltati, scanditi in campate da pilastri nervati, rimandano ancora all'architettura religiosa gotica. Le decorazioni parietali e le scritte volute da Cuypers nella Galleria e della Sala della Ronda sono state restaurate, le sale aperte ai lati della Grande Galleria, simili a cappelle aperte sulla navata di una chiesa, ospitano le opere dei maggiori artisti olandesi del Seicento. Le campiture dei muri delle sale laterali sono nei toni del grigio, "grigio Cuypers", appositamente studiato per essere un efficace sfondo cromatico per i capolavori di Vermeer e Rembrandt. La luce soffusa proviene dai lucernari a soffitto. Solo la sala posteriore alla Sala della Ronda, che ospita le gallerie delle sculture, si affaccia sul giardino con vere finestre. Negli interni gli apparati decorativi, le pitture parietali, i pavimenti decorati sono stati completamente restaurati.

### 3.4 L'allestimento

Dal punto di vista museologico la collezione è stata riordinata seguendo un criterio cronologico che, dal basso verso l'alto, conduce dal XIII al XX secolo, in un percorso di conoscenza dell'arte e della cultura olandese nei suoi vari aspetti: pittura, scultura, arti applicate. Il percorso del museo mantiene nell'organizzazione spaziale quel senso di ascesa simbolica verso il culmine costituito dai capolavori dell'Età dell'Oro, collocati nella Galleria d'Onore. Anche il senso del "percorso iniziatico" attraverso la scala monumentale di accesso e la Great hall è stato riportato al senso e ai caratteri del progetto originario. Le sale del museo sono estremamente confortevoli, chiare nell'apparato didascalico, ampie tanto da consentire pur in situazioni di affollamento una relativa tranquillità ed agio nella contemplazione delle opere, non disturbate affatto dalla reintegrazione nel restauro di quell'apparato decorativo, considerato negli anni '50 e '60 come un elemento di disturbo, la cui rimozione era stata allora motivata dalla ricerca di una maggiore sobrietà museografica. La palette di colori usata nella Galleria d'Onore è in una scala di grigi desunta dai colori originali. L'uso della luce naturale per l'illuminazione degli ambienti, come in origine, è integrato dalla luce artificiale, controllata attentamente in funzione dei



*Il nuovo Padiglione dell'Arte dell'Asia di Cruz y Ortiz separato dallo specchio d'acqua dall'edificio del Rijksmuseum (foto Duccio Malagente)*

criteri di conservazione delle opere.

Il risultato di questa combinata attenzione alla luce e ai colori degli ambienti è un'atmosfera che richiama quella delle luci morbide e degli ambienti rappresentati nei quadri dell'Età dell'Oro: ciò complessivamente dà al museo un carattere rilassato e induce alla contemplazione.<sup>13</sup>

L'ultimo livello espositivo, al secondo piano, ospita l'arte olandese del XX secolo.

### 3.5 Le "Extensions"

Come molti musei contemporanei recentemente rinnovati, il Rijksmuseum ha aggiunto al corpo principale alcuni edifici di supporto che in questo caso hanno dimensioni modeste e non appaiono contrastare o sopraffare l'architettura originale. Già esistevano sul lato meridionale del museo verso il Museumplein alcuni edifici costruiti nel XIX e XX secolo: la *Fragments building*- oggi *Philips wing*, costruito da Cuypers e da suo figlio con frammenti di edifici provenienti da tutta l'Olanda; la Scuola di Disegno e la Villa del Direttore, che sono stati

restaurati.

A questi ampliamenti preesistenti sono stati aggiunti:

- il *Padiglione dell'arte dell'Asia* (670 m<sup>2</sup>),

edificio di nuova concezione che ospita opere provenienti dalle colonie olandesi d'oltremare, è un volume isolato dall'edificio principale e circondato dall'acqua, totalmente rivestito in pietra, al quale si accede da un passaggio sotterraneo dalla quota più bassa del museo;

- il *Padiglione di ingresso* (250 m<sup>2</sup>), edificio di servizio e di supporto alla logistica del museo che funge da ingresso alla vicina Toekenschool;

- l'edificio degli *Atelier*, che ospita i laboratori, è il più significativo per dimensioni - 9.100 m<sup>2</sup>, e costo - 20 Mln di euro; collocato a sud est del Rijksmuseum in prossimità della Villa del direttore, è costruito in mattoni, il suo aspetto volutamente si integra con quello degli edifici del contesto storico architettonico;

- l'*Info center*, padiglione di 140 m<sup>2</sup> e costo di 50.000 euro, dove sono state messe a disposizione e esposte tutte le informazioni sul progetto di rinnovamento del museo in corso e ancor oggi funge da dispositivo di comunicazione delle iniziative sul distretto dei musei.

### 3.6 Museo aperto: media e new media

Il direttore del Rijksmuseum Win Piebs, che ha ricevuto nel 2013 il riconoscimento di "Olandese dell'anno", nella sua partecipazione ai dibattiti pubblici *Museum of the future*, indetti dal British Museum nel novembre del 2014,<sup>14</sup> rimarca la necessità di apertura del museo contemporaneo al pubblico, sia in termini fisici, come quelli attuati e resi possibili a seguito dell'intervento concluso nel 2013, sia in termini virtuali, con l'intento di raggiungere il pubblico globale attraverso la rete.

L'apertura fisica del museo è evidente nella struttura dello spazio di accoglienza al pubblico e nella relazione di questo con il Museumplein, che funge da centro comune del sistema dei musei, ponendo in relazione tutti gli spazi di accoglienza al pubblico dei diversi musei che compongono un unico sistema. Ma nel rinnovato Rijksmuseum sono anche aperti spazi prima esclusi alla visita, come la biblioteca di Cuypers, che conserva uno dei maggiori patrimoni librari della nazione.

Ma soprattutto, a partire dalla sua riapertura nel 2013, attraverso il suo sito

ufficiale - <https://www.rijksmuseum.nl/en> - il museo ha reso accessibili a tutti, attraverso la rete, i suoi tesori: è possibile visualizzare e scaricare dal sito le riproduzioni ad alta risoluzione di oltre 200.000 opere della collezione, numero in continua crescita, corredate da tutte le informazioni sulla loro storia e l'autore e indagabili attraverso diverse chiavi di ricerca.

Attraverso la sezione Rijks Studio<sup>15</sup> il museo ha inoltre inaugurato una modalità molto accattivante di interazione con l'opera d'arte. E' infatti possibile attraverso tools grafici molto immediati, elaborare l'opera, tagliarla, ingrandirla, variarne i colori, comporla con altre opere, integrarla con proprie immagini, e ottenere dal museo la stampa delle riproduzioni.

Se attraverso la rete le possibilità di diffusione e di interazione con l'opera d'arte mediante le tecnologie digitali è incoraggiata, contemporaneamente è in atto un programma di iniziative molto interessanti all'interno del museo che riflettono la preoccupazione contemporanea di una prevalenza della rappresentazione dell'immagine rispetto alla realtà e del prevalere di un'esperienza passiva, superficiale e veloce di consumo dell'opera sull'effettiva conoscenza e l'osservazione diretta, che è il senso vero dell'esperienza di visita al museo. E' stata inaugurata nel novembre 2015 la campagna *Start drawing*, che incoraggia i visitatori, oggi compulsivamente intenti a riprodurre sé stessi e le opere attraverso l'obiettivo di uno smartphone, a riprodurre attraverso il disegno l'opera d'arte, perché attraverso il disegno che l'arte può essere meglio osservata: come dice il motto dell'iniziativa "You see more when you draw".<sup>16</sup> Così il sabato non è consentito fare fotografie nel museo e vengono forniti ai visitatori gratuitamente album da disegno, matite e colori.

Altra interessante iniziativa che tiene conto delle attuali tendenze, non solo nei musei, legate alla produzione di immagini di sé stessi, piuttosto che all'osservazione dell'arte, da parte di chiunque e in qualsiasi situazione, è la mostra "Selfies on Paper"<sup>17</sup>, 5 novembre - 20 marzo 2016 dedicata all'autoritratto, dal Settecento al Novecento, nelle opere grafiche e nelle fotografie dei maggiori artisti.

La mostra mette in luce l'esigenza sempre esistente di trasmettere la propria immagine ai posteri, che dapprima forse solo gli artisti potevano esprimere autonomamente attraverso il disegno, e evidenzia i modi e le mode che influenzavano l'artista nel proporre la propria immagine al pubblico. E fra tutti

Rembrandt, il più noto artista dell'Età dell'Oro, fu anche il "King of Selfie". Più di altri musei il Rijksmuseum oggi, con queste iniziative, sta accogliendo le esigenze del pubblico contemporaneo, usando le nuove tecnologie per amplificare la conoscenza e contemporaneamente salvaguardando il ruolo e il senso dell'istituzione museo.

## 4 RIJKSMUSEUM E IL MUSEUM PLEIN

### 4.1 La nascita del Museumplein

Il Rijksmuseum è collocato strategicamente nel sistema urbano di Amsterdam: situato sulla Singelracht è la porta della città verso sud, cerniera fra la sua parte più antica, quella delle architetture dell'Età dell'Oro e dei canali, e le espansioni urbane dell'Ottocento e del Plan Zoud di Berlage.

Il museo è il polo principale di un distretto dedicato alla cultura, incentrato sullo spazio del Museumplein, all'epoca di costruzione del Rijksmuseum una piana paludosa, sulla quale si affacciavano i retri dei musei costruiti fra il XIX secolo e XX secolo. Gli ingressi e le facciate principali dei musei erano serviti, prima della riqualificazione del Plein, dal percorso perimetrale esterno, l'attuale Paulus Potterstraat e dalla Van Baerlestraat, al lato meridionale del Plein, su cui affaccia la Concertgebouw.

Lo spazio del Plein è eccezionale per dimensioni e opportunità d'uso offerte: si tratta infatti di un'area di circa otto ettari, immediatamente vicina al tessuto denso della città storica, carente di grandi spazi aperti. In virtù della sua grande estensione, il Plein ha assolto per oltre un secolo alle funzioni legate ai grandi eventi che coinvolgevano la città, ma è anche stato usato per reperire spazi destinati ad attività sportive, ospitando campi da cricket, trotto, pattinaggio su ghiaccio e le relative strutture di supporto. La mancanza di una precisa definizione progettuale ha consentito di accogliere diverse richieste d'uso anche temporanee e residuali.

Dopo la costruzione dei musei e della sala da concerto il Plein venne destinato a eventi di grande richiamo: si tennero qui le Esposizioni Universali del 1883 (Esposizione Coloniale del Commercio), del 1887 (Esposizione Alimentare) e del 1895 (Esposizione Internazionale del settore turistico e alberghiero) per le quali vennero realizzate strutture temporanee.

L'esigenza di reperire ampi spazi temporanei ma soprattutto il sistema dei tra-





*Il Museumplein: in alto il Rijksmuseum, a sinistra Van Gogh e Stedelijk museum, in basso a sinistra la Concertgebouw\**

sporti modificano quindi la configurazione del plein: le esigenze dalla mobilità urbana, in ingresso dalla parte meridionale della città, e delle connessioni extraurbane con l'Aia portarono negli anni '50 del Novecento alla realizzazione di una strada di accesso dalla Van Baerlestraat verso il Rijksmuseum, fiancheggiata da ampie aree di parcheggio, e alla previsione della costruzione di un grande parcheggio per i bus turistici. Il Plein si configurava allora come un'area non qualificata e di servizio a funzioni più nobili.

Nel corso del Novecento furono elaborati oltre 20 progetti di riqualificazione, mai realizzati, che avanzarono alternatamente l'ipotesi di una sua edificazione intensiva, con la suddivisione in grandi lotti edificabili, o la realizzazione di grandi aree verdi destinate a usi pubblici.<sup>18</sup> Quest'ultima ipotesi, avanzata anche da Cuyper, è quella che ha mantenuto maggior forza e ha sempre accolto maggiori preferenze, ma forse perché troppo complesso mediare gli interessi attorno all'area, pubblici e privati, nel caso di una sua destinazione definitiva, lo spazio era sempre restato un ibrido, uno spazio non risolto.

La necessità di dare un assetto definitivo al Plein fu chiara nel 1992 e fu defi-

nita contemporaneamente al piano di riqualificazione delle strutture museali della città, concepito per portare Amsterdam ad un ruolo di massimo livello nel panorama culturale europeo. Fu in quell'occasione che si definì la necessità di operare l'intervento di riqualificazione urbana dell'intero distretto a partire dal Plein: lo spazio aperto doveva diventare lo spazio pubblico dei musei e nell'area si sarebbero potuti costruire solo edifici a destinazione museale, estensioni dei musei esistenti.

Il Plein non è una piazza né un parco: a detta del suo stesso autore, il paesag-gista danese Sven Ingvar Andersson,<sup>19</sup> è un "campo", uno spazio molto ampio e disteso che dà percettivamente un'idea di calma e apertura non consuete nel denso tessuto urbano, rigidamente ordinato e scandito. E' come "l'occhio del ciclone": al centro di un vortice di luoghi densissimi per attività e per concentrazione di persone, offre uno spazio di calma che percettivamente è consapevole della vivacità e frenesia della città attorno.<sup>20</sup>

#### 4.2 Il progetto

Il progetto del plein nasce da un'idea molto chiara e semplice, la sua definitiva destinazione a "campo dei musei" - *Museumplein*, rivoluzionaria della situazione precedente, idea condotta con coerenza da tutte le parti coinvolte. Il progetto ha coordinato le esigenze delle istituzioni pubbliche e private coinvolte, attraverso un processo partecipativo piuttosto lungo -dal 1992 al 1999- esemplare per coerenza ed efficacia.

Le esigenze della mobilità, urbana ed extraurbana, pubblica e privata, che nel Plein avevano uno snodo importante, sono quelle che maggiormente hanno condizionato l'assetto del *Museumplein*, dando origine a revisioni e adeguamenti delle previsioni iniziali. Sono state comunque tutte efficacemente integrate nella nuova funzione dell'area, che è totalmente pedonalizzata e libera anche dalla percorrenza delle biciclette.

Alla quota interrata dell'area verde sono stati realizzati due piani di parcheggi di servizio per auto e pullman, illuminati da un taglio di luce naturale che costituisce uno degli elementi formali di caratterizzazione dello spazio aperto in superficie.

Il nuovo assetto di spazi e percorsi sostituisce la forte assialità simmetrica del *Plein*, precedentemente ordinato dal percorso uscente dal Rijksmuseum e

Carta di Amsterdam  
Lavori Pubblici, 1910-1920,  
dettaglio sul Museumplein



diretto verso la Concertgebouw, una strada a quattro corsie affiancata da aree di parcheggio, che tagliava in due nettamente l'area sull'asse del museo. Al centro dello spazio è ora un grande prato, attraversabile liberamente, dove si può sostare, riposare e giocare. Attorno pochi e chiari elementi: le masse degli alberi allineate in filari; il giardino fiorito sul lato orientale; il taglio continuo che percorre l'area e illumina i parcheggi interrati; il lembo di prato rialzato nello spigolo sud occidentale, la copertura dell'accesso ai parcheggi che è una grande platea inclinata rivolta verso il centro dell'area. A nord il *Museumplein* confina col giardino delle sculture del Rijksmuseum e il suo disegno sembra mediare il passaggio a quello più formale dell'architettura museale e delle sue estensioni: qui è stato realizzato un grande specchio d'acqua di forma allungata, una fontana di impianto geometrico, che richiama quella dei parterre dei giardini storici, il cui uso è però più libero e informale: è consentito rinfrescarsi d'estate e viene usata come pattinatoio su ghiaccio nei mesi invernali.

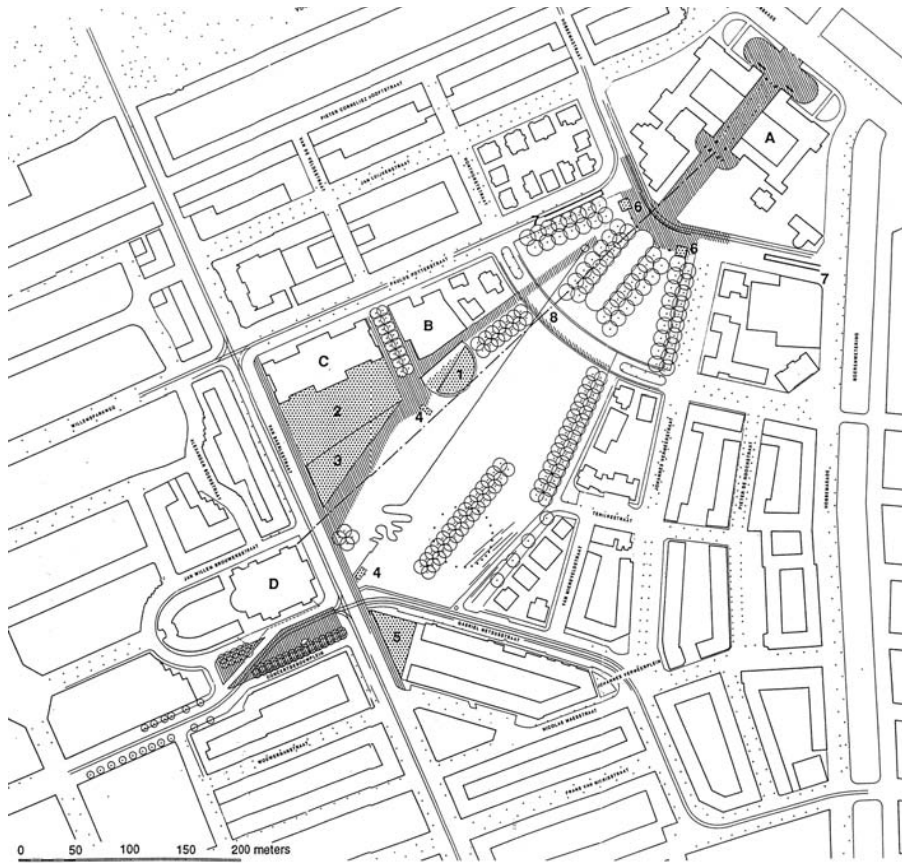
### 4.3. I musei del Museumplein

Contemporaneamente al progetto del *Museumplein*, sono stati portati a compimento i progetti di riqualificazione dei musei, che hanno tutti ribaltato il loro affaccio rivolgendolo non più il retro, ma i loro ingressi-spazi pubblici verso l'area verde.

La prima estensione museale sul plein è stato il nuovo padiglione del Museo Van Gogh. L'edificio principale, opera di Gerrit Rietveld, è stato completato nel 1973. La nuova ala espositiva, completata nel 1999, opera di Kisho Kurokawa, prisma semiellittico in pietra, è un oggetto quasi scultoreo che definisce il nuovo prospetto del museo verso il Museumplein e che influenzò il progetto di Anderson. Questi ipotizzò e pianificò il suo progetto alla fine degli anni '90 affinché anche gli altri musei, che iniziavano allora a programmare le loro espansioni, potessero rivolgersi verso il *Museumplein* i nuovi volumi. Un percorso pedonale, sul lato occidentale, connette Stedelijkmuseum, Van Gogh Museum e Rijksmuseum, passando fra gli edifici originali e le previste estensioni, lasciando libero lo spazio centrale. Questi nuovi volumi, secondo Andersson, sarebbero stati grandi oggetti scultorei a cui il *plein* avrebbe fatto da sfondo: così è oggi, alla fine dei lavori che hanno interessato lo Stedelijkmuseum (2012) e il Rijksmuseum (2013), mentre si sono appena conclusi (settembre 2015) i lavori del Museo Van Gogh che rivolge il suo nuovo volume vetrato di ingresso verso il Plein. L'estensione dello Stedelijk, progettata da Bethem Crowel Architects, accosta all'edificio in mattoni di matrice storicista di A. W. Weissman, un grande volume destinato a nuovi spazi di accoglienza e espositivi, che occludono completamente il volume dell'edificio originale verso il *plein*, proponendo invece una inedita sagoma ribattezzata "la vasca da bagno" verso il grande spazio aperto. Questa è certamente mitigata nel suo impatto dall'intelligenza del progetto dello spazio aperto.

Il Museumplein viene oggi usato per le grandi feste di piazza che vengono organizzate ad Amsterdam in occasione di ricorrenze particolari e che accolgono centinaia di migliaia di persone, non ultima la grandiosa riapertura del Rijksmuseum nell'aprile del 2013.

Il processo partecipato di progettazione e adeguamento del *Museumplein* continua, come previsto anche in sede di progetto, per mantenere elevata la qualità dei luoghi e introdurre eventuali adeguamenti al mutare delle esigenze.



*Museumplein: Planimetria di progetto di Sven-Ingvar Andersson e Stefan Gall, 1993*

*Legenda: A Rijks museum, B Museo Van Gogh, C Museo Stedelijk, D Concertgebouw, 1 la spianata, 2 passaggio di emergenza, 3 vasca e pista pattinaggio, 4 spazio sopra parcheggio interrato pullman, 5 padiglioni accesso, 6 pista ciclabile, 7 rampa accesso parcheggio, 8 stazione metro, 9 piazza antistante museo, 10 strada pedonale e nuovo ingresso, 11 fontana, 12 corso dei musei, 13 ampliamento museo Van Gogh, 14 accesso pedonale ai parcheggi, 15 parcheggio interrato, 16 ampliamento Stedelijk, 17 striscia e taglio di luce, 18 marciapiede lungo Van Baerlestraat, 19 piazza del Concertbouw, 20 nuovo edificio, 21 viale dei tigli, 22 cechio di lampade, installazione luminosa, 23 giardino dei fiori*  
*(fonte Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, Museumplein di Amsterdam, Fondazione Benetton, Treviso 2008)*

E' stata avviata una nuova fase di dibattito sul futuro del *Museumplein*, che ora, a seguito dell'apertura dei musei rinnovati, ospita complessivamente circa cinque milioni di persone l'anno, dato che impone adeguamenti anche nella manutenzione dell'area e nella dotazione di servizi.

## 5. CONCLUSIONI

Per il suo prestigio culturale e valore simbolico, per le sue dimensioni, per il suo ruolo nel contesto urbano, il Rijksmuseum è il maggiore attrattore del Museumplein, la piazza dei musei di Amsterdam. Su questo grande spazio pubblico si affacciano le principali istituzioni culturali della città: oltre il Rijksmuseum, lo Stedelijk Museum (Museo della città, dedicato all'arte contemporanea, rinnovato nel 2013), il Van Gogh Museum (rinnovato nel 2000 e nel 2015), e la Concertgebouw, che compongono uno dei maggiori complessi museali del mondo.

Le immagini ufficiali del Rijksmuseum, diffuse a seguito della sua riapertura, lo propongono come sfondo dell'efficace logo I AM STERDAM, che è stato collocato come grande cartello segnaletico sul luogo-logo: Museumplein e Rijksmuseum "sono" Amsterdam.

La storia del museo nazionale olandese, forse meno nota di quella di altri musei nazionali, ripercorre tutte le tappe che l'istituzione-museo ha attraversato a partire dalla fine del XVIII secolo: nato come rivoluzionaria apertura dei palazzi e dei tesori dei potenti finalmente accessibili ai cittadini, quindi luogo di definizione e affermazione dell'identità nazionale, quindi, nel Novecento, oggetto di adeguamenti spaziali e formali per ottemperare alle esigenze di divulgazione e di coinvolgimento del pubblico, tema che diventa sempre più centrale nella definizione dello spazio museo.

Il caso del Rijksmuseum è particolarmente interessante per il lavoro di revisione formale e architettonica operato fra gli anni '50 e '60 durante la direzione di Sandberg, che adueguò il museo ai canoni in voga del museo contemporaneo e lo spogliò (insieme allo Stedelijk Museum) dei suoi caratteri storico architettonici, specchio dei tempi e del dibattito attorno al museo moderno che ha attraversato il secondo Novecento. Ma il risultato di queste alterne vicende, alle soglie del 2000, era un museo privato della sua storia: il linguaggio dei riadattamenti del museo erano evidentemente in contrasto con l'architettura



*Stedelijkmuseum con il nuovo padiglione di ingresso dal Museumplein (foto Ernst van Deursen)*

del museo.

La campagna di restauro conclusa nel 2013 ha consentito di ripercorrere attraverso l'architettura la storia del museo e di renderla apprezzabile: l'architettura storicista di Cuypers ha riacquisito il suo splendore, l'intento simbolico del sistema della Front hall e della Galleria d'Onore, cattedrale laica che celebra la società olandese dell'Età dell'Oro rappresentata nella Ronda di Notte di Rembrandt, ha riacquisito l'efficacia celebrativa originale.

Il restauro architettonico è accompagnato da allestimenti espositivi e dettagli interni coerenti con il linguaggio di Cuypers, ma di gusto evidentemente contemporaneo: i colori, gli arredi, l'illuminazione, i materiali sono una interpretazione dei caratteri tradizionali attentamente studiata da Wilmotte.

Un tema interessante in questo senso è anche il linguaggio adottato nelle corti dell'atrio, la parte più pubblica del museo: l'uso dei grandi candelabri è una rivisitazione contemporanea delle architetture di ferro dei primi del Novecento, ma si tratta in realtà di un complesso dispositivo impiantistico, concepito da Arup Associates. Il nuovo atrio è magistrale nel rappresentare quell'idea

di apertura, di leggerezza, di trasparenza e di centralità nella relazione con il pubblico.

E' un atrio fisicamente e simbolicamente tagliato dalla strada che congiunge i maggiori spazi pubblici della città storica. Le vicende della sua costruzione sono forse segnate dal compromesso, ma questo è significativo della inevitabile contaminazione del museo-spazio pubblico con i temi cruciali della città contemporanea.

Negli inserimenti dei nuovi volumi, come nel caso del nuovo edificio degli Atelier, il linguaggio adottato è coerente con il linguaggio e i materiali dell'architettura originale, i mattoni faccia a vista, senza per questo avere caratteri mimetici. Mentre l'extension dello Stedelijk appare sovrastare l'edificio originale, formalmente e dimensionalmente, e quasi rinnegarne il senso, i nuovi volumi appaiono completare l'architettura del Rijksmuseum.

Il nuovo padiglione dell'arte d'Asia, piccolo volume scultoreo in pietra chiara che forse più degli altri mostra il linguaggio degli architetti Antonio Cruz e Antonio Ortiz, utilizza nella relazione con l'edificio principale un accorgimento molto efficace: è separato da questo da uno specchio d'acqua, e si arriva alle sue sale espositive passando al di sotto di questo "mare artificiale".

Questo evoca nel visitatore la relazione fra l'Olanda e l'Asia delle sue colonie, il dominio olandese esercitato per secoli sui mari, le sue fortune commerciali, alla base anche della sua ricchezza culturale. Come Cuypers usa il percorso di avvicinamento all'opera d'arte per definirne il significato, così Cruz y Ortiz nel loro passaggio per "via d'acqua" definiscono la relazione fra l'Olanda e l'arte orientale, arte delle colonie d'oltremare.

Complessivamente l'architettura del museo restituisce nei suoi caratteri contemporanei una lettura attenta e una maggiore comprensione del museo e del suo carattere. Il museo è oggi certamente più bello che in passato.

Il Rijksmuseum soprattutto è l'intervento cardine di un programma complessivo che coinvolge un comparto urbano e un intero distretto culturale, che attorno al Museumplein raccoglie le espressioni maggiori della cultura olandese, storica e contemporanea, con lo Stedelijk museum, e dei suoi artisti universalmente noti, con il Van Gogh museum. E lo spazio pubblico del Museumplein è organizzato in modo da proporre una relazione diretta e immediata fra queste architetture e i loro contenuti: la mancanza di caratteri monumentali, assialità,



simmetrie, agevola la percezione e la fruizione del distretto dei musei come un luogo aperto e inclusivo.

La vicenda del nuovo accesso al Rijksmuseum, e prima anche del Museumplein, che ha comunque comportato compromessi importanti nella coerenza del progetto originale, è significativa di quanti interessi metta in gioco, oggi come all'epoca della sua concezione, il progetto del museo.

Il museo non è abbellimento, sovrastruttura "decorativa" rispetto a più importanti infrastrutture. Il museo è un'infrastruttura, che supporta l'istituzione "nazione" o "città" a partire dai suoi caratteri fondativi, quelli della relazioni e dei caratteri culturali, senza i quali non esiste identità.

L'importanza dell'investimento olandese per il distretto dei musei dimostra la strategicità di questo comparto: Amsterdam oggi sarebbe inadeguata al ruolo di capitale economica e culturale del paese se il distretto dei musei fosse restato immutato nella sua situazione di fine millennio.

Dopo 15 anni di intensa attività di programmazione, progettazione, esecuzione e ora gestione illuminata, l'identità affermata dal Rijksmuseum e da Amsterdam attorno al Musuemplein è la forma consapevole di una forte specificità, di un primato attestato nei secoli, di un grande dinamismo culturale ed economico, capace di continui processi di revisione e cambiamenti.

## NOTE

1. Il motto “*Continue with Cuypers*” è riportato in molti documenti nel sito ufficiale del museo e specificamente in <https://www.rijksmuseum.nl/en/renovation/the-renovation>.
2. Cfr AA. VV., *Grandi Musei d'Europa, il sogno del Museo Universale*, Skira, Milano, 2002, 209-212 e <https://www.rijksmuseum.nl/en/organisation/history-of-the-rijksmuseum>.
3. SMIT L. “Un’apertura con edifici ai margini. Lo sviluppo urbanistico del Museumplein”, in AA.VV. *Museumplein di Amsterdam*, Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso 2008, 25-35.
4. Leo Von Klenze nella Gliptoteca di Monaco di Baviera (1815), Karl Friederich Schinkel nell’Altes Museum di Berlino (1823-1830), Robert Smirke nel British Museum a Londra (1823 –1857) adottarono per l’architettura dei loro “musei-monumento” i canoni stilistici dell’architettura della Grecia classica. Solo successivamente lo stile Neogotico sarà scelto come stile di riferimento anche per i musei, oltre che nel Rijksmuseum ad Amsterdam nel Natural History Museum a Londra (1871-1881), di Alfred Waterhouse. Cfr. Giebelhausen M., “Museum Architecture: a Brief History” in MACDONALD S. *A companion to museum studies*, Wiley-Blackwell, UK 2011, pp.225-230; AA. VV., *Grandi Musei d'Europa, il sogno del Museo Universale*, Skira, Milano, 2002, pp.209-230 , pp. EISSENHAUER M., BAHR A. ROCHAU-SALEM E. *Museum Island Berlin*, Hirmerpublisher, Staatliche Museum zu Berlin, 2013, 94-117
5. Questi dati sono ripresi dalle informazioni fornite durante la visita guidata “Architectural tour” al Rijksmuseum, con guida ufficiale del museo, finalizzate specificamente all’architettura del museo e ai dettagli dei lavori restauro. La visita è stata effettuata in data 14.08.2013.
6. La prima visita effettuata da chi scrive al Rijksmuseum risale al marzo 2000: il museo aveva un sistema di accoglienza suddiviso nelle due ali, con i servizi al pubblico e la caffetteria separati dalla biglietteria accesso. L’interno del museo era privo di qualsiasi dettaglio decorativo, l’aspetto era spoglio e austero, scarsamente illuminato. Le opere erano concentrate al primo livello in un numero di sale inferiore all’attuale, ciò rendeva la visita difficoltosa e affollata nonostante la presenza di un pubblico molto inferiore a quello attuale.

7. PAUL J. "Revitalising Amsterdam's Museums: an introduction" in *Arup Journal* N. 2 London 2013, PP. 4-5.

8. Fra i vari resoconti della vicenda pubblicati nella stampa, cito il seguente passo tratto dalla stampa inglese in occasione dell'inaugurazione del Rijksmuseum "The whole restoration has cost £320 million and a lot of that has been spent on appeasing the Fietsersbond, the Dutch Cyclists' Union, who insisted they should continue whizzing along the road that bisects the museum. That meant digging down to the waterlogged piles on which much of Amsterdam rests — the lowest point of the museum is nearly 30 feet below sea level. The new concrete floors had to be cast at lightning speed, because the piles can only be exposed for two days before they start to rot." ( "L'intero restauro è costato £ 320 milioni e molti di questi sono stati spesi per soddisfare le pretese del Fietsersbond, l'Unione dei Ciclisti Olandesi, che hanno insistito per continuare a sfrecciare lungo la strada che taglia in due il museo. Ciò ha comportato scavare nel piano acquitrinoso sul quale è fondata molta parte di Amsterdam – il punto più basso del museo è circa 30 piedi sotto il livello del mare. I nuovi pavimenti in cemento sono stati gettati alla velocità della luce, perché i pali possono essere esposti solo per due giorni prima che inizino a marcire" trad. autore) Cfr. MOUNT H. "An artistic rebirth: reopening the Rijksmuseum" in *The Spectator*, 27 aprile 2013 in

<http://www.spectator.co.uk/2013/04/going-dutch-3/>

9. L'ipotesi del progetto di concorso e le successive modifiche al progetto richieste, fra le quali è stata scelta a seguito di consultazioni con gli stakeholder la soluzione attuata, sono state dettagliatamente illustrate da Antonio Ortiz nel corso della conferenza CRUZ Y ORTIZ ARQUITECTOS "Far from home", Università di Cagliari, Facoltà di Architettura, 25 Gennaio 2010.

10. Il Rijksmuseum ha a lungo cercato di opporsi alle richieste del Fietsersbond, non ritenendo sicura la commistione fra il traffico delle biciclette e quello pedonale di accesso dei visitatori del museo, visto il loro numero elevato. Il dato paradossale è che la percorrenza verso il Museumplein in direzione sud si interrompe immediatamente all'uscita del passaggio del museo per deviare lateralmente, poiché il Museumplein è stato interdetto alle biciclette, escluse da questa che è considerato una piazza pedonale pubblica. La proposta iniziale di CyO di deviare il traffico delle biciclette lateralmente al Rijksmuseum

per evitare il passaggio voltato era quindi, di fatto, equivalente, ma la vertenza ha assunto un significato politico rispetto al ruolo del Fiestersbond che ha prevalso su altri aspetti.

11. Per i dettagli tecnici sul funzionamento del “candelabro” e la progettazione illuminotecnica, acustica e la climatizzazione cfr. JURKAIT K., SIDERIUS S., “Refurbishing the Rijksmuseum” in *Arup Journal* N. 2 London 2013, pp. 6-18.

12. Il sopralluogo è stato effettuato nell’agosto 2013, si consideri che il museo nel primo anno di riapertura è stato visitato da un pubblico variabile fra i 7.000 e i 10.000 visitatori al giorno in “alta stagione”. Cfr. <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-welcomes-two-millionth-visitor>.

13. Anche gli ambienti maggiori e più affollati del museo, le corti di ingresso e la Galleria d’Onore, sono luoghi “calmi”: l’uso di materiali e di alcuni accorgimenti spaziali – come per i grandi lampadari a traliccio sospesi nelle corti – ha permesso di mantenere un confort ambientale elevato anche in condizioni di folla. Cfr JURKAIT K., SIDERIUS S. , in *Arup Journal*, N. 2, 2013, 18-24. Questa attenzione al silenzio come parte dell’ambiente e della percezione del museo è dettaglio non secondario ed è stato affrontato con la stessa enfasi in altri musei di Amsterdam per esempio nel Museo Marittimo, Het Scheepvaart Museum, rinnovato nel 2012, dove la mitigazione del rumore nella corte interna, coperta con un tetto in vetro a struttura metallica - nuovo spazio pubblico di ingresso e il più affollato del museo - è stata ottenuta con la particolare posa di giunti fono assorbenti nel pavimento in pietra . Cfr “The Glass Roof” e “Acoustic Floor” in AA.VV., *Het Scheepvaart Museum, the Guide*, HetScheepvaartMuseum Enyerprise, Amsterdam 2011, 49-50.

14. Il ciclo di dibattiti “Museum of the Future” condotti dal British Museum nel novembre 2014 ha coinvolto importanti esponenti del modo dei musei e della cultura in dibattiti pubblici di grande interesse, riguardanti l’adattamento dello spazio fisico ai bisogno dei visitatori, la crescente importanza delle tecnologie digitali e l’emergere del nuovo Knowledge Quarter. Ai dibattiti, oltre al direttore del British e del Rijks Museum hanno partecipato anche David Chipperfield, progettista dei rinnovamenti dell’Isola dei Musei di Berlino, e Amid Saad, co-amministratore di Google e animatore di Google Art project dal 2011. I dibattiti sono consultabili liberamente on line:

[http://www.britishmuseum.org/whats\\_on/museum\\_of\\_the\\_future.aspx](http://www.britishmuseum.org/whats_on/museum_of_the_future.aspx)

15. Cfr. <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio?ii=0&p=0>

16. Cfr. <https://www.rijksmuseum.nl/en/startdrawing>

17. Cfr. <https://www.rijksmuseum.nl/en/selfies-on-paper>

18. SMIT L., "Un'apertura con edifici ai margini. Lo sviluppo urbanistico del Museumplein", in AA.VV., *Museumplein di Amsterdam*, 2008, 25-35 e "Cronologia dell'area del Museumplein", ibidem, 36-45.

19. Sven-Ingvar Andersson, danese, progettista del Museumplein insieme all'Urbanista Stephen Gall, ha realizzato in precedenza la Karlsplatz di Vienna, il *Parvis* della Defense a Parigi, completato parzialmente, e ha partecipato al concorso per il Parc de la Villette, sempre a Parigi.

20. ANDERSSON S.I., "Museumplein Amsterdam" in AA.VV., *Museumplein di Amsterdam*, 2008, 55-75

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Grandi Musei d'Europa, il sogno del Museo Universale*, Skira, Milano, 2002, 209-230.

AA.VV. *Museumplein di Asterdam, Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso 2008.

AA.VV., *Het Scheepvaart Museum, the Guide*, HetScheepvaartMuseum Enterprise, Amsterdam, 2011.

AA.VV., *Arup Journal* N. 2, London 2013.

BASSO PERESSUT L., *Il museo moderno:architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005

CRUZ & ORTIZ ARQUITECTOS, *Far from home*, Conferenza, lunedì 25 gennaio 2010, Aula Magna Facoltà di Architettura, Cagliari, trascrizione dell'autore.

JURKAIT K., SIDERIUS S., "Refurbishing the Rijksmuseum" in AA. *Arup Journal* N. 2, London 2013, 6-25

GUERZONI G., *Museums on the Map 1995-2012*, Umberto Allemandi, Torino 2014.

MOUNT H. "An artistic rebirth: reopening the Rijksmuseum" in *The Spectator*, 27 aprile 2013 in

<http://www.spectator.co.uk/2013/04/going-dutch-3/>

<http://www.tentoonstellingmuseumplein.nl/>

## SITOGRAFIA

Rijksmuseum Amsterdam NL:

<https://www.rijksmuseum.nl/>

Sul progetto di Cruz y Ortiz :

<http://www.cruzyortiz.com/>

<http://europaconcorsi.com/projects/226631-Cruz-y-Ortiz-Arquitectos-Rijksmuseum>

<http://www.dezeen.com/2013/04/04/rijksmuseum-by-cruz-y-ortiz-arquitectos-and-michel-wilmotte/>

<http://archrecord.construction.com/news/2013/01/130123-Rijksmuseum-Expansion-Cruz-y-Ortiz-Jean-Michel-Wilmotte-Amsterdam-Museumplein.asp>

MC DONALD A. "Tour the new Rijksmuseum" in:

<http://www.youtube.com/watch?v=GJpUpqKN5VA>

Stedelijk Museum Amsterdam:

<http://www.stedelijk.nl/>

Van Gogh Museum Amsterdam:

<http://www.vangoghmuseum/en/about-the-museum/the-building>

Museumplein:

Sito Ufficiale della Città di Amsterdam sulla storia e il futuro della "Piazza dei Musei" 1891-2020. E' stato realizzato in occasione della mostra omonima nel 2009:







III

MuCEM

rivoluzione  
marsigliese

## I. SCHEDA\_ MuCEM

data sopralluogo giugno 2013 e dicembre 2013 "Deuxiemes Rencontres Internationales du MuCEM

- Denominazione:** MuCEM, Museo delle Civiltà d'Europa e del Mediterraneo
- Il museo è ospitato in tre diverse sedi:
- la nuova sede espositiva principale, costruita sul molo J4;
  - il Fort Saint Jean, costruito fra il XII e il XVII secolo, restaurato e collegato al J4, destinato a sede per mostre permanenti e temporanee;
  - il CCR Centre de conservation et de Ressources, nel quartiere Belle de Mai, dove sono conservate le collezioni.
- Collezione:** Il MuCEM ha ereditato circa 33.000 oggetti dalle collezioni del Musée National des Arts et Traditions Populaires del Musée de l'Homme, arricchite a partire dal 2000 da oggetti provenienti dall'area mediterranea. Complessivamente consta oggi di 250.000 oggetti, 130.000 fra quadri, stampe e disegni, 450.000 fotografie, circa 100.000 opere negli archivi cartacei, sonori e audio visivi
- Sede:** Marsiglia, Dipartimento Bouches du Rhone, Regione Provenza, Francia
- Website ufficiale:** <http://www.mucem.org/>
- Data di apertura:** J4 e Fort Saint Jean giugno 2013, CCR agosto 2013

### MuCEM J4 e Fort Saint Jean

**Progettista:**

**Architettonico:** Rudy Ricciotti (Bandol) associato a Roland Carta (Marsiglia)

**Strutture:** Rudy Ricciotti, Jacques Portelatine, Florence Nicolas

**Museologia:** Michel Colardelle (1996-2009) Bruno Suzzarelli (2009- )

**J4**

**Museografia dell'esposizione permanente Galerie de la Méditerranée:**

Adeline Rispal

**Illuminazione:** Yann Kersalé (FR)

**Installazione permanente:** Antoni Muntadas (Barcellona, SP)

**Fort Saint Jean**

**Restauro del Fort Saint Jean:** François Botton (FR)

**Museografia:** Zette Cazalas\_ Zen+dCO (FR)

**Architettura del Paseaggio:** Agence APS (Valence, FR)

## DATI DIMENSIONALI E COSTI\*

### J4

<i>Superficie complessiva:</i>	15.700 m2
<i>Superficie esposizione permanente:</i>	1.600 m2
<i>Superficie esposizione temporanee:</i>	2.000 m2
<i>Superficie terrazza di ingresso:</i>	800 m2
<i>Superficie Hall d'ingresso:</i>	600 m2

All'interrato è presenti un teatro per 335 posti (ca. 600 m2), al piano terreno mediateca, libreria, caffè (ca 600 m2), al piano terrazza il ristorante (ca. 600 m2).

### Fort Saint Jean

<i>Superficie complessiva:</i>	15.500 m2
<i>Superficie dei giardini:</i>	12.000 m <sup>2</sup>
<i>Superficie esposizione:</i>	1.160 m2, di cui 320 mostra temporanea

Sono presenti un café, scuola di cucina, libreria e boutique

<i>Costo totale delle opere:</i>	166,65 M di cui :
<i>Lavori:</i>	160,27 M di cui J4 102,42 M e Fort Saint-Jean 40,11 M
<i>Museografia:</i>	17,74 M
<i>Progetto:</i>	6,38 M

*Committente:* Ministero della Cultura e della Comunicazione, Direzione Generale del Patrimonio e Oppic - Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la culture

*Altri partner finanziari:* città di Marsiglia: 19,35 M; Dipartimento Bouches du Rhône: 19,35 M; Regione Provenza: 19,35 M (per totali 58,05 M di cui 55,41 M per il J4 e 2,64 M per il Fort Saint-Jean )

*Visitatori:* 1.996.154 nel 2014\*\*

\*Fonte *MuCEM Dossier de presse 2014*, pp. 85-93 in:

<http://www.mucem.org/fr/espace-presse>, ultima consultazione 30 dicembre 2015

\*\* Fonte: AA. VV., "Visitors figures 2014 Special Report", *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, April 2015, London

## DATE SIGNIFICATIVE

- 1937 Apre a Parigi il Musée National des Arts et Traditions Populaires - MATP
- 2000: è deciso dal Ministero della Cultura il trasferimento delle collezioni del MATP da Parigi a Marsiglia e la fondazione di un museo delle civiltà dell'Europa e del Mediterraneo-MuCEM  
Nell'ambito del programma urbano Marsiglia Euromediterranée è stabilita la nuova sede del museo MuCEM nell'area del molo J4 e del Fort Saint Jean
- 2002: è indetto il concorso per il progetto della nuova sede del MuCEM, al quale partecipano, fra gli altri, Steven Holl, Zaha Hadid, Rem Koolhaas
- 2003: Marsiglia è candidata a sede dell' America's Cup, campionato mondiale di vela, il progetto del museo è sospeso perché il molo J4 venga destinato alle strutture del Centro Velico, la candidatura avrà però esito negativo
- 2004: il concorso di progettazione del MuCEM è aggiudicato all'architetto Rudy Ricciotti (Bandol) associato a Roland Carta (Marsiglia)
- 2005: il MATP chiude definitivamente la sede parigina
- 2008: Marsiglia-Provenza vengono designate come Capitale Europea della Cultura per il 2013. Viene confermata la realizzazione del museo
- 2009-12: lavori di costruzione del MuCEM
- 2013: giugno apertura del museo al pubblico
- 2013: settembre: il MuCEM raggiunge 1 milione di visitatori \*\*

*Foto pagina a lato: I. vista del J4 dalla terrazza del Fort St Jean, II la passerella e il Fort; III la passerella e il J4; IV la terrazza; V vista del forte dalla terrazza; VI vista notturna del MuCEM\*; VII ingresso al MuCEM J4 dal molo con la Villa Mediterranée; VIII interno prima dell'allestimento\* (foto giugno 2013)*





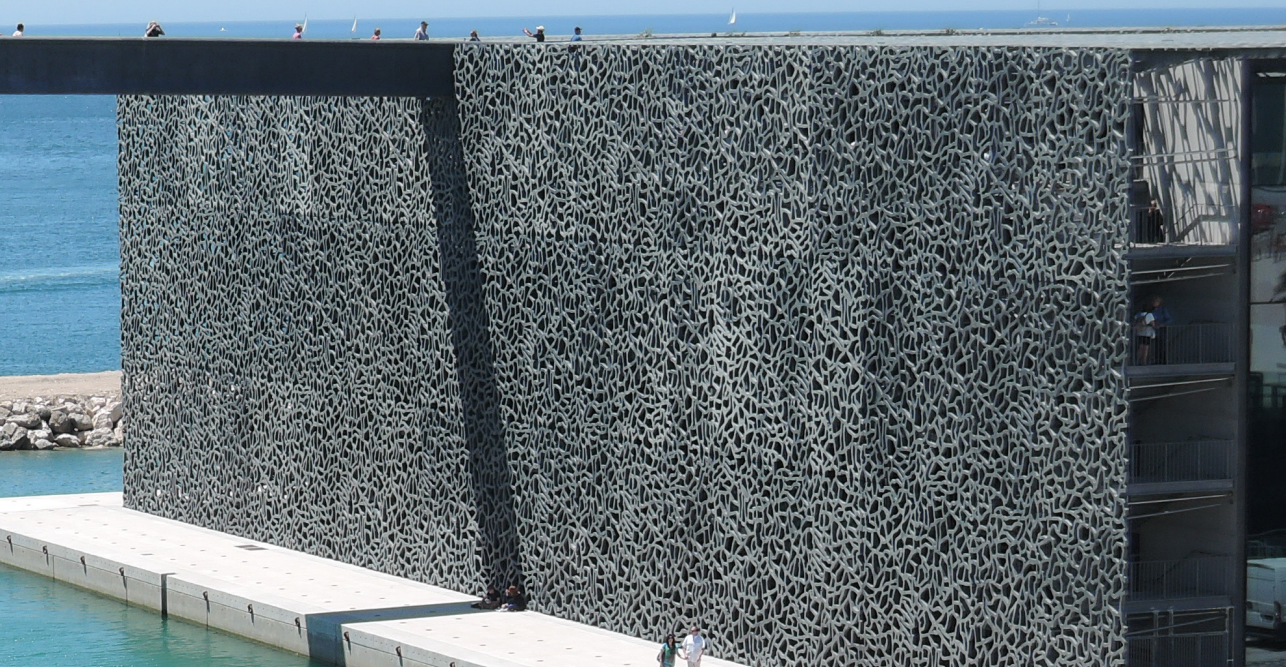
*Il MuCEM Fort Saint Jean e J4, a Marsiglia (foto giugno 2013)*

## 1. INTRODUZIONE

Il MuCEM è il Museo delle Civiltà dell'Europa e del Mediterraneo: la sua collezione, i suoi contenuti e la sua missione sono l'evoluzione contemporanea del museo etnoantropologico MATP - Museo nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari aperto a Parigi nel 1937 e ideato da Georges-Henri Rivière, la cui collezione è il nucleo dell'attuale MuCEM.

Il MuCEM è un sistema museale contemporaneo con spazi dedicati all'esposizione, al coinvolgimento attivo del pubblico e alla ricerca. E' ospitato in tre siti distinti: nel centro storico, fra il porto storico e i moli della Joliette, sono le sedi espositive del J4 – nuova e innovativa architettura concepita da Rudy Ricciotti e Roland Carta – e il Fort Saint Jean direttamente connesso al J4 con un ponte-passerella pedonale. Nel rinnovato quartiere Belle de Mai si trova il CCR - Centre de Conservation et des Ressources, che ospita i depositi della collezione e i laboratori, aperti agli studiosi e al pubblico.

Ma il MuCEM non è certamente "solo" un museo: ripercorrere la sua storia e



le vicende della sua fabbrica consente di tracciare le tappe della rivoluzione urbana e culturale che ha interessato la città di Marsiglia fra il XX e XXI secolo. Le architetture del MuCEM hanno dato forma “iconica” alla città rinnovata nella sua configurazione urbana e nel ruolo culturale e economico. Seconda città di Francia, capitale meridionale molto lontana da Parigi, Marsiglia ha sviluppato una nuova identità a partire dal suo ruolo storico di principale porto francese sul Mare Mediterraneo, legato ai territori ex coloniali del Nord Africa con la quale la città ha una relazione fortissima, evidente a partire dai volti e dalle usanze dei suoi abitanti. Marsiglia cerca ora di trasferire il suo primato da quello degli scambi commerciali a quello delle relazioni culturali con i paesi dell’area mediterranea. Il museo è in questo senso uno strumento importante: di questo nuovo ruolo, o della sua ricerca, il MuCEM è divenuto in poco tempo il simbolo più forte, il più amato e frequentato.

Eppure il MuCEM ha rischiato più volte di non essere realizzato: la sua storia iniziò con la decisione di decentralizzare il MATP del Musée de l’Homme alla fine del Novecento, trasferendolo dalla sua sede parigina. La realizzazione

della sede marsigliese del nuovo MATP - MuCEM, fu quindi inserita nel grande programma di rigenerazione urbana Marsiglia Euromediterranée. Ma la candidatura di Marsiglia a ospitare il campionato di vela dell'America's Cup nel 2007 mise in discussione i precedenti programmi: nell'area del molo J4, già destinata al museo, venne invece proposta la realizzazione di un centro velico. Nel 2008 la designazione di Marsiglia-Provenza a Capitale Europea della Cultura per il 2013 invertì definitivamente a favore del MuCEM la decisione sulla destinazione dell'area del J4.

Dopo soli tre anni di lavori, il MuCEM è stato inaugurato il 7 giugno 2013, evento di maggior richiamo di Marsiglia "capitale della cultura". Oggi il museo, uno straordinario e poetico sguardo sulla città e sul Mediterraneo, è uno dei più attivi e visitati musei di Francia e d'Europa.

## 2. IL PROGRAMMA

La realizzazione del MuCEM è il risultato delle politiche culturali e di sviluppo territoriale ed economico che coinvolgono diversi soggetti e attori istituzionali, a scala locale, nazionale ed europea.

Hanno avuto un ruolo significativo nella genesi e nel programma del museo:

- le politiche di decentralizzazione dei musei nazionali in Francia<sup>1</sup>;
- l'evoluzione contemporanea del ruolo e della missione del museo etnoantropologico, in questo caso del Musée de l'Homme e del Museo nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari-MATP di Parigi ideato da Georges-Henri Rivière *GHR*.
- il programma di rinnovamento urbano Marsiglia Euromediterranée, uno dei maggiori interventi di rigenerazione urbana condotti in Europa fra XX e XXI secolo;<sup>2</sup>
- il programma dell'evento Marsiglia-Provenza Capitale Europea della Cultura 2013 *MP2013*.<sup>3</sup>

### 2.1 Dal MATP al MuCEM: decentralizzazione del Museo nazionale etnografico

Il MATP nasce a Parigi nel 1937: in quell'anno il Museo di Etnografia di Parigi divenne Musée de l'Homme, nel nuovo Palais de Chaillot, per volontà del direttore Paul Rivet. Le collezioni etnografiche dedicate alla Francia confluirono nel MATP, ideato da Georges Henri Rivière<sup>4</sup> -GHR- per rappresentare le





*il cantiere dei lavori fra il molo J4 e il Fort Saint Jean, per riportare il mare alla base del forte  
(Fonte [www.euromediterranee.fr](http://www.euromediterranee.fr))*

culture regionali di Francia nell'epoca preindustriale. Il museo ricerca e espone la diversità culturale delle regioni come elemento di ricchezza e ricerca delle identità nazionale francese. Obiettivo di Rivière è sviluppare lo studio attorno alle culture e ai popoli, attraverso un museo-laboratorio. Le ricerche di GHR daranno poi origine a un "tipo" di museo, l'*ecomuseo*,<sup>5</sup> museo in divenire che coinvolge attivamente il territorio e i suoi abitanti, uno specchio dei valori in cui una comunità si riconosce e che propone agli altri. GHR concepisce insieme all'architetto Jean Dubuisson la nuova sede del MATP al Bois de Boulogne, aperta fra il 1972 e il 1975, con allestimenti innovativi. Dopo un iniziale successo, questo museo delle regioni "centralizzato" conosce un periodo di crisi, a fronte dell'espandersi del favore per gli ecomusei regionali e dei musei di storia locale.<sup>6</sup>

Contemporaneamente ha avvio la riflessione critica sul ruolo e il senso dei musei etnografici e del Musée de l'Homme: da questa deriva la decisione di far confluire le collezioni etnoantropologiche e le collezioni d'arte dell'Africa e dell'Oceania in una nuova struttura, ora Musée du Quai Branly a Parigi, aperto nel 2006,<sup>7</sup> e di riunire le collezioni del MATP e di etnografia europea in un nuovo museo. Il programma culturale è avviato da Michel Cordarelle, ultimo direttore del MATP, a partire dal 1996. Per la nuova struttura, che da principio

è concepita come un museo di etnografia europea con l'obiettivo di favorire la consapevolezza delle diversità delle culture europee e il senso di identità collettivo, viene dapprima proposta una sede parigina. Ma a partire dal 2000 si decide di decentralizzare il museo: le sedi designate sono Lille (Capitale europea della cultura per il 2004) e quindi Lyon, che rifiutano la proposta. Accetta invece di ospitare il museo la città di Marsiglia, che decide di supportare l'operazione insieme alla Regione Provenza e al Dipartimento Bouches du Rhone e stringe in questo senso un accordo con il Ministero della Cultura e il MATP. A questo punto il contenuto e la denominazione del nuovo museo cambiano, tenendo conto delle specificità culturali della nuova sede, e diviene il Museo delle Civiltà dell'Europa e del Mediterraneo, il "MuCEM" appunto, concepito come il primo museo nazionale creato nella regione di Marsiglia per stabilire un nesso fra le culture mediterranee, fra l'Europa, il Maghreb e il Mashrek. Sulla base di queste ipotesi di contenuti viene indetto nel 2002 il concorso per la progettazione della nuova sede museale, aggiudicato nel 2004 a Rudy Ricciotti. Nel 2005 il MATP chiude definitivamente le porte. Nel 2009 la direzione del museo e dei suoi contenuti scientifici sarà affidata a Bruno Suzzarelli, con lo specifico obiettivo di rafforzare il progetto culturale e concentrare i suoi contenuti sulla civiltà del Mediterraneo. Il nome MuCEM resta, ma i suoi contenuti sono decisamente indirizzati verso la cultura mediterranea, primo museo al mondo con questo tema.

## 2.2 Il programma di rinnovamento urbano Marsiglia Euromediterranée

Nel 1995 si tenne a Barcellona una conferenza internazionale fra i paesi mediterranei dell'Unione Europea e dodici paesi della sponda meridionale del mare con l'obiettivo di rendere il Mediterraneo un luogo comune di cooperazione per la sicurezza e lo sviluppo economico, culturale, sociale. In questo quadro complessivo prende l'avvio il processo di Marsiglia Euromediterranée, la più grande operazione di rinnovamento urbano dell'Europa del Sud e la più importante avviata in Francia dopo il programma parigino della Défense.<sup>8</sup> Si tratta di un'operazione di rigenerazione economica e urbana che ha come missione quella di stabilire nuove possibilità di sviluppo e crescita per la città, la cui economia, legata alle attività e all'attrattività del porto, attraversava una grave crisi. Si tratta di dare, o ri-dare, a Marsiglia un ruolo di centralità e di influenza esteso



*Il piano degli  
interventi complessivi  
Euromediterranée 2  
2008*

a tutta l'area mediterranea, di riconvertire l'economia del territorio, di potenziare la cultura e migliorare l'immagine dei luoghi, di garantire qualità urbana e sicurezza sociale nel vasto territorio di Marsiglia, segnato dal porto e dal suo indotto e anche da quartieri emarginati e disagiati, che sono l'immagine di una città che porta in sé la storia delle profonde relazioni e anche dei conflitti e delle tensioni fra le due opposte sponde del Mediterraneo.

Marsiglia ha storici legami con la città di Algeri, capitale delle colonie francesi d'Africa fino all'indipendenza nel 1962, la popolazione proveniente dal Maghreb è molto numerosa e caratterizzante la cultura locale. I *Pièds noirs*, francesi di ritorno dalle colonie, e i Corsi sono parte importante della popolazione. Circa un terzo dei marsigliesi ha origine Italiana (il 40% della popolazione nella prima parte del Novecento era costituita da immigrati italiani) ed è significativa

la presenza della comunità Armena, Vietnamita, Ebraica, Cinese.<sup>9</sup>

A partire dalla sua fondazione focese e attraverso i secoli,<sup>10</sup> Marsiglia ha accolto dal mare tutti i popoli. Questa ricca mescolanza ha animato da sempre la città attorno al suo porto, prima il Vieux Port guardato dal Fort Saint Jean e quindi, a partire dalla fine dell'Ottocento, il Grand Port Maritime de Marseille sulla Joliette, che per cento anni ha conteso a Genova e a Barcellona il primato sul Mediterraneo. Dall'area della Joliette, poco a nord del Porto Vecchio, il traffico delle merci è stato trasferito alla fine del XX secolo a Est di Marsiglia, a Fòs sur Mer, che resta il primo porto francese. Il porto cittadino ha perso la sua importanza commerciale e industriale, per divenire un porto a prevalente destinazione passeggeri, e le attività dell'intera area portuale sono state quindi riconvertite a favore del terziario, del commercio, della residenza, del turismo, della cultura.

L'area interessata dal primo programma Euroméditerranée si estende per 310 ettari fra il Vieux Port, il porto commerciale della Joliette e la stazione TGV di Saint Charles, comprende infrastrutture, spazi pubblici, ma anche uffici e abitazioni, sia di nuova costruzione che di recupero. Dall'eccellenza portuale la città definisce una futura eccellenza basata sul terziario e sui servizi che prevede la realizzazione di un sistema di infrastrutture per la cultura di grande importanza.<sup>11</sup> Nel 2007 l'ampliamento del programma Euroméditerranée 2, coordinato da François Leclerc, espande l'area d'intervento di ulteriori 170 ettari, verso Nord e i quartieri residenziali disagiati delle periferie, comprendendoli nell'ipotesi di recupero, prevedendo nuove residenze, un grande parco e nuove infrastrutture per i trasporti. L'ipotesi prevede un'espansione urbana ecosostenibile e votata alla mixité funzionale che possa allargare l'influenza del nucleo originale del programma, nel quale sono già inseriti, e in alcuni casi già in corso di esecuzione o completati, il recupero dei Docks da parte di Eric Castaldi (2002), primo dei grandi interventi marsigliesi alla Joliette, la torre direzionale della compagnia di trasporti CMA CGC ad opera di Zaha Hadid (2007), il recupero degli edifici della ottocentesca Rue de la République, il recupero della ex Manifattura Tabacchi Friche de la Belle de Mai, il Silo dei porti recuperato da Roland Carta per divenire un centro culturale e un teatro. Il nuovo piano del 2007 è seguito immediatamente dalla designazione di Marsiglia a capitale europea della cultura nel 2008<sup>12</sup> e quindi i progetti dei musei del

## LUOGO DELLA CULTURA

## DATA APERTURA 2013

J1 _ waterfront	12 gennaio
FRAC_ fondo regionale arte contemporanea	12 marzo
Klap_ casa della danza	
Museo Arti décorative, faïence e moda, Château Borély	15 giugno
Museo di Belle Arti, Palais Longchamp	13 giugno
Museo Cantini	15 febbraio
MuCEM, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée	7 giugno
Museo di Storia di Marsiglia	14 settembre
Museo Regards de Provence	1° marzo
Teatro Joliette Minoterie	settembre
Torre-Panorama	12 gennaio
Vieux-Port	
Villa Méditerranée	3 maggio
Marsiglia nord, Città delle Arti di strada	
Marsiglia area metropolitana, Grand Randonné 2013	

*La tabella illustra le date di apertura i luoghi della cultura e le aree urbane di Marsiglia riqualificate in occasione di Marsiglia-Provenza 2013*

molo J4 di Rudi Ricciotti e della Villa Méditerranée di Stefano Boeri vengono immediatamente messi in cantiere.

Euroméditerranée ha realizzato completamente le infrastrutture per le strutture museali e culturali del molo J4, i parcheggi e i collegamenti viari e, prima ancora dell'inizio dei lavori del MuCEM, ha effettuato i lavori della darsena per riportare il mare, così come era in origine, al di sotto dei baluardi fortificati del Fort Saint Jean.

### 2.3 Marsiglia Provenza Capitale Europea della Cultura 2013

Il MuCEM sarebbe stato probabilmente sostituito da una struttura di servizio per gli yacht di lusso se Marsiglia non fosse stata destinata, nel settembre 2008, a divenire la capitale europea della cultura nel 2013. La logica dell'evento, che tanta parte ha nel determinare il successo e l'attrattiva di operazioni apparentemente effimere - ma che anche nel lungo periodo si traducono in segni forti sul territorio, in grado di aprire alcune nuove strade e possibilità e di escluderne altre - si è rivolta a favore di un progetto culturale significativo e di

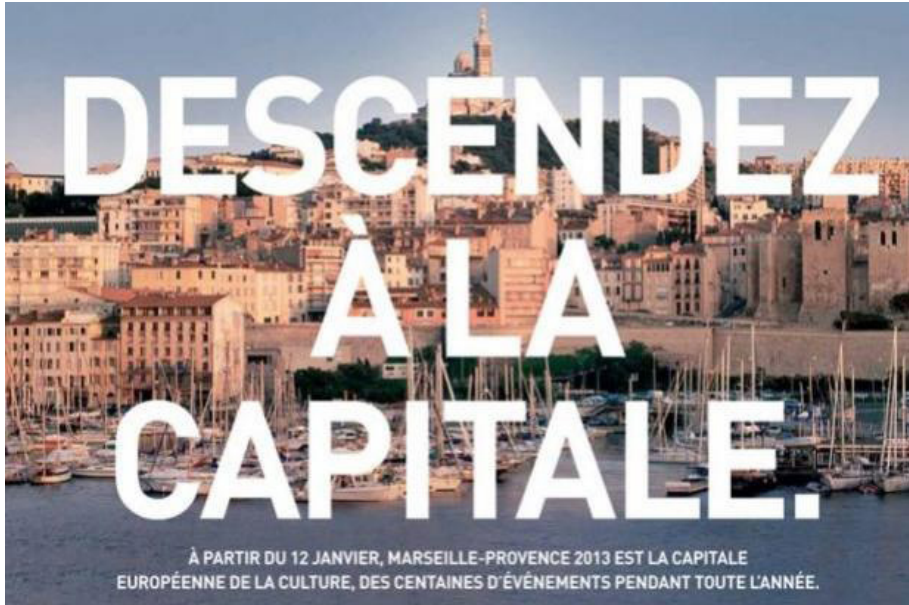
grande impegno.

MP2013 ha stabilito nuovi rapporti urbani e culturali per Marsiglia, a tutte le scale, da quella locale nei rapporti centro periferia, a quella metropolitana e regionale, a quella nazionale e europea. E' stato coinvolto tutto il territorio comunale, due volte e mezza più grande di Parigi, e la sua area metropolitana, terza per ampiezza in Francia e abitata da oltre 1,8 milioni di persone, compreso quasi completamente nel progetto di MP2013. I comuni della Regione Provenza coinvolti sono invece 95, fra questi è Aix en Provence, che più volte ha minacciato di ritirare la sua partecipazione e che ha detenuto, fino al 2013, il ruolo di capitale culturale della Provenza in ragione delle sue molte attività culturali e delle sue importanti strutture: il Grand Théâtre de Provence, con il Festival internazionale della lirica, Centro coreografico nazionale del Pavillon Noir,<sup>13</sup> il museo Granet, vari festival internazionali. Anche Arles, città pur piccola, ma con un patrimonio archeologico importantissimo, l'anfiteatro e il teatro romano, e Patrimonio UNESCO, e il Festival della Fotografia di importanza mondiale, poteva vantare un programma culturale di rilievo internazionale.

Marsiglia, prima del 2013, poteva vantare la presenza di un teatro d'opera, del teatro nazionale del Criée e del Gymnase, il Museo Cantini, il Museo di Storia della città, il Museo d'Arte contemporanea MAC, e l'importante centro del Balletto nazionale di Marsiglia. Era già iniziata la riconversione dell'ex manifattura tabacchi Friche Belle de Mai, destinata a centro culturale, una struttura di oltre 40.000 m<sup>2</sup>.<sup>14</sup>

MP2013 produce un'accelerazione delle operazioni di riqualificazione urbana di Euromediterranée nell'area del waterfront della Joliette e nella riqualificazione dell'area del Vieux Port, voluta dalla municipalità. Il numero di interventi su edifici e luoghi della cultura portati a termine nel 2013 è notevole, soltanto sulla Joliette ci sono ora ben 7 edifici a destinazione culturale e il sistema museale di Marsiglia è stato completamente rinnovato. Si tratta di una trasformazione fisica della città senza precedenti, che ha restituito molti spazi ai cittadini, prima esclusivi, a partire dall'apertura al pubblico del Fort Saint Jean, da secoli fortezza militare.

Nessuna di queste strutture era stata completata all'inizio del 2013, le inaugurazioni si sono succedute nei mesi, a partire dalla Villa Méditerranée, inaugurata a maggio. Realizzata su progetto di Stefano Boeri, fortemente voluta dal



*La locandina ufficiale di Marsiglia-Provenza 2013*

presidente della Regione Provenza, per controbilanciare la presenza e l'importanza nazionale del MuCEM, la Villa è stata perciò collocata proprio al lato del MuCEM. La municipalità di Marsiglia ha inaugurato i rinnovati Museo Cantini, il Museo di Storia della città di Roland Carta, il Museo des Beaux Arts di Palais Longchamp.

Le manifestazioni per MP2013 sono state oltre 900 in un anno, molte delle quali concepite come vere e proprie feste di piazza, dall'inaugurazione il 12 gennaio 2013 allo spettacolo "Entre Flammes et Flots" - Tra fiamme e onde – che ha "allestito" il Vieux Port a maggio. La mostra « Le grand atelier du Midi », dedicata agli impressionisti, ha unito in un'unica iniziativa le due città antagoniste e allo stesso tempo simbolo della Provenza: Aix -il Museo Granet e Marsiglia - Palais Longchamp.<sup>15</sup>

Il MuCEM, inaugurato il 7 giugno, è stato il *phare*, simbolo dei MP 2013, accogliendo il maggior numero di visitatori - oltre 1,8 milioni - da giugno a dicembre 2013 di qualsiasi altra attività o struttura,<sup>16</sup> divenendo quindi il simbolo di una città rinnovata, della quale vuole rappresentare il ruolo di crogiolo di culture e popoli del Mediterraneo, posto fra il nord e sud delle sue sponde, luogo per

questo non facile, ma certamente ricco.

Le manifestazioni e le esposizioni temporanee ospitate nel 2013 nelle sedi del J4 e del Fort Saint Jean hanno richiamato il particolare carattere della città: quella di un luogo di incontro attraverso momenti comuni fatti di feste e tradizioni popolari, che uniscono genti e culture diverse. E' questo, le tradizioni e le feste popolari, è il tema dell'esposizione permanente del Fort Saint Jean, dedicato a significativamente a GHR - Georges Henri Rivière.

Durante l'anno di MP 2013 nel J4 la mostra *Le Noir et le Bleu, un réve méditerranéen*..<sup>17</sup> ha messo in mostra luci e ombre , come il recto e verso dello stesso mondo , delle civiltà mediterranee e dei loro rapporti, fatti anche di domini e colonialismo, o ancora *Au Bazar du Genre, Féminin – Masculin en Méditerranée* esplora le differenze di genere nelle culture mediterranee.<sup>18</sup>

La genesi e i contenuti del MuCEM e la narrazione culturale di Marsiglia capitale 2013 hanno dato un senso autentico e culturalmente condiviso, sia all'interno della comunità sia verso l'esterno, a un modello di rigenerazione urbana fondato su investimenti nel settore della cultura, che potrebbe ormai sembrare un cliché della società globale post industriale, che in altri contesti si è affidato a operazioni di branding culturale da parte di istituzioni estranee al tessuto locale. Il precedente di Bilbao, del suo rinnovamento urbano e della nuova sede della Guggenheim Foundation sembra, pur nel suo grande successo, ormai molto distanti dalla contemporanea Marsiglia 2013, che ha ricercato nel complesso tessuto culturale locale il senso forte della sua identità.

### 3 IL PROGETTO E L'ARCHITETTURA

*..ho fatto questo progetto 11 anni fa, ci sono delle pressioni, dei limiti che esercita il territorio: la massa storica del Fort Saint Jean, di qua la facciata solida e minerale della città , a Nord la potenza dell'orizzonte del porto, e la potenza metafisica del mare Mediterraneo, limiti che sono inquietanti, il Mediterraneo ridicolizza tutto, ho fatto questo progetto con molta ansietà, c'erano molti rischi.. ho avuto l'idea di smaterializzare, questo progetto ha un lato femminile, non è un progetto imperialista, può essere interpretato in molti modi.. è un libro aperto...il riferimento è stato non avere riferimenti, rifiutare il villaggio globale, la mia è la consapevolezza di architetto provenzale, locale, ho trovato i miei riferimenti nel mio vicinato, nel mio paesaggio..*<sup>19</sup> Rudy Ricciotti





*La rampa con gli schermi forati attorno al volume vetrato del MuCEM; gli schermi sono stati realizzati in calcestruzzo ad alte prestazioni - BFUP (foto giugno 2013)*

L'area sui cui sorge il MuCEM - J4 è il molo della Joliette più vicino alla città storica e al Vieux Port, protagonista della storia recente della città: sbarcarono qui le navi che da Algeri riportarono i Piéds noirs dopo la fine della guerra d'indipendenza dell'Algeria nel 1962. Il molo J4 è fisicamente e simbolicamente lo snodo fra la storia antica e recente, fra la città e la sua proiezione verso il Mediterraneo, la sede ideale del progetto di Ricciotti. Rudy Ricciotti vincitore nel 2004 del concorso di progettazione per il MuCEM, ha una storia personale, oltre che professionale, che lo rende in qualche modo capace di interpretare al meglio le peculiarità del luogo e del tema: nato nel 1952 ad Algeri, da padre italiano e madre di origine gitana, torna con la famiglia a Marsiglia alla fine della guerra d'indipendenza algerina. Laureato prima in ingegneria a Ginevra e quindi in architettura a Marsiglia, è un architetto appassionatamente legato al cantiere e alla costruzione materiale dell'opera. Suo materiale d'elezione è il cemento, materiale nato nella sua versione moderna in Francia e in questa stessa nazione oggetto di importanti

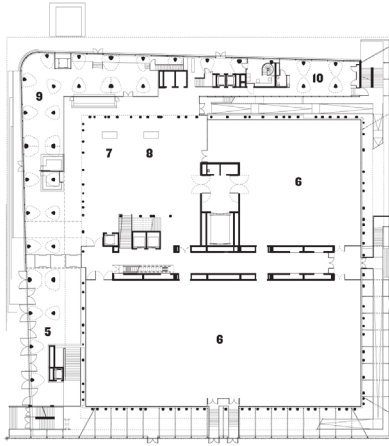
sperimentazioni dai primi del Novecento. Ricciotti conduce da anni nelle sue architetture una sperimentazione sulle possibilità tecnico- costruttive e estetiche del cemento, da lui considerato materiale "autarchico", locale, il cui valore è determinato soprattutto dalla perizia nella lavorazione del materiale da parte delle maestranze. La contrapposizione fra la tecnica costruttiva e l'estetica del cemento, rispetto all'acciaio e vetro di derivazione nordica, è per Ricciotti anche la contrapposizione fra il materiale locale, mediterraneo, plastico, e il linguaggio dell'International style moderno e ora contemporaneo e globale.<sup>20</sup>

La ricerca sul materiale e le sue possibilità ha nel progetto del MuCEM una parte molto importante: se il sito, alla vicinanza col Fort Saint Jean, l'indeterminatezza del contenuto delle sale espositive e la definizione molto tardiva di un preciso programma museale, imponevano al progetto architettonico semplicità nella forma e una necessaria flessibilità negli ambienti interni, è dalla relazione ricercata fra il paesaggio e gli elementi materici della costruzione che deriva l'eccezionalità dell'architettura del MuCEM.

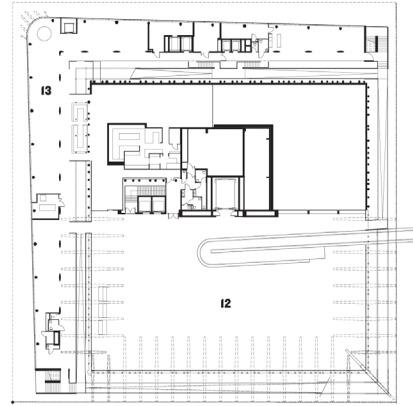
### 3.1 L'architettura del J4

Il J4 è un'architettura immediatamente comprensibile: un quadrato di 72 metri di lato, alto 18 metri, racchiude una scatola interna vetrata, con un lato di 52 m, chiaramente ordinata per accogliere gli spazi regolari delle sale. Il volume è avvolto da un involucro esterno sui lati Est e Sud, verso il mare e la città storica, costituito dalle grandi superfici a traforo degli schermi, inaspettatamente in calcestruzzo, che rimandano alle concrezioni del fondo o alle increspature della superficie del mare, proteggendo la lunga rampa che discende dalla terrazza avvolgendo il volume interno vetrato.

Dalla banchina del Vieux Port, base del Fort Saint Jean inizia il percorso di visita a questa antica struttura fortificata fino alla sua piazzaforte superiore adibita a giardino mediterraneo. Da qui una passerella sospesa nel vuoto per oltre 100 metri unisce la storica fortezza e il nuovo edificio J4 alla quota della terrazza di copertura, aperta sul panorama del Mediterraneo. Da qui si snoda il lungo percorso della rampa attorno al museo che offre straordinarie visuali sul Mediterraneo, una lunga *promenade architecturale* che mette in scena una città, nel suo elemento naturale più determinante, il mare.

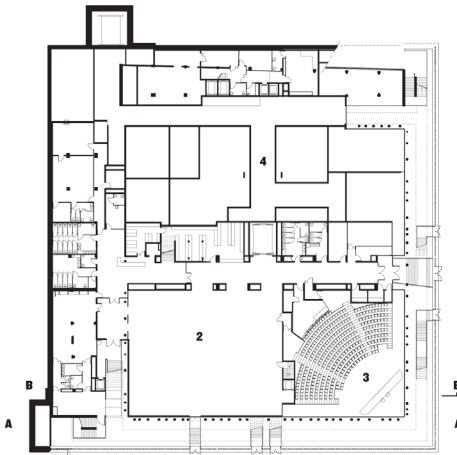


ground floor plan

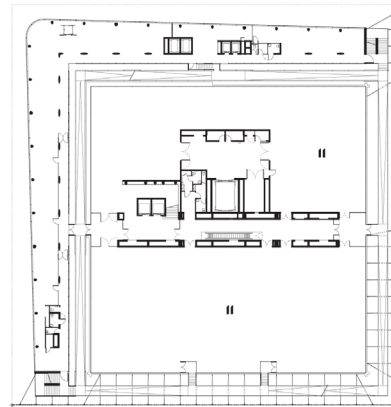


fourth floor plan

- 1 group meeting point
- 2 forum
- 3 auditorium
- 4 administration offices
- 5 main entrance hall
- 6 Mediterranean gallery
- 7 ticket area
- 8 kiosk
- 9 bookshop
- 10 children's area
- 11 temporary exhibition
- 12 terrace
- 13 restaurant

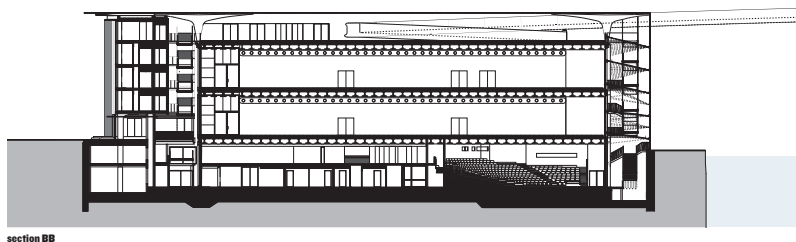
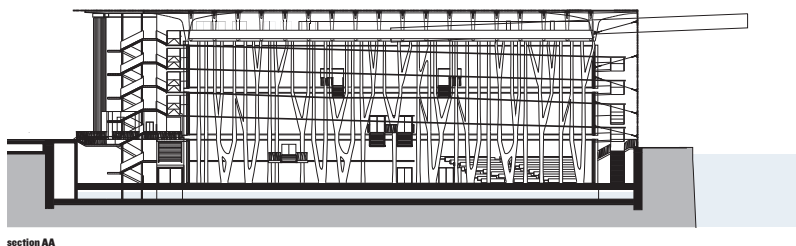


lower ground floor plan



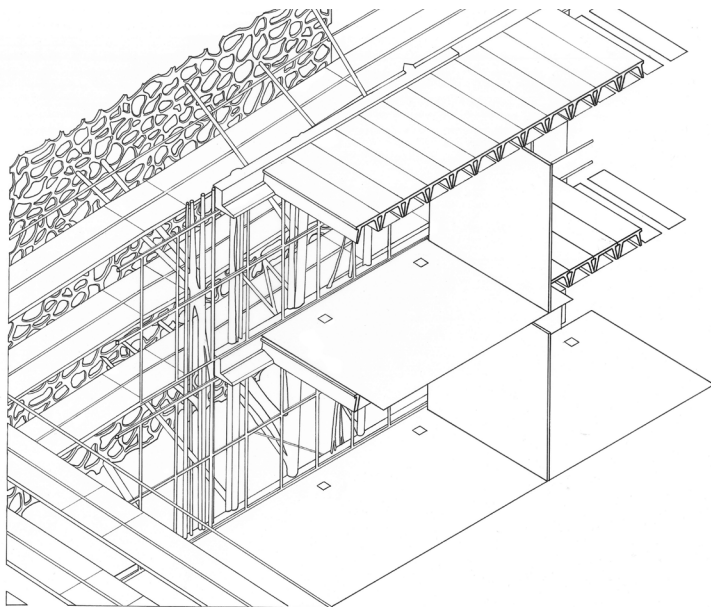
second floor plan

Da sinistra in alto a destra in basso: Pianta piano terra, primo, interrato e secondo piano.  
 1 punto accoglienza gruppi; 2 forum; 3 auditorium; 4 amministrazione; 5 ingresso principale; 6  
 Galleria del Mediterraneo; 7 biglietteria; 8 chiosco info; 9 bookshop; 10 area ragazzi; 11 esposizioni  
 temporanee; 12 terrazza; 13 ristorante



*MuCEM J4 Sezioni di progetto*

La percezione più forte restituita dall'architettura del MuCEM è quella di immersione nel paesaggio, nel luogo e nel tema del museo: il Mediterraneo. La pianta quadrata dell'edificio si sviluppa su due livelli sotto e due livelli sopra la quota terreno del molo J4. Al piano terra si apre l'ingresso dal molo, sul lato occidentale dell'edificio, totalmente vetrato come pure il lato nord. Le fasce perimetrali del piano terreno a ovest e nord ospitano il book shop, una zona ristoro e un'area per i ragazzi. La fascia centrale, in direzione E-O è dedicata ai collegamenti verticali. Il resto del piano, circa 1600 m<sup>2</sup>, è occupato dalle sale dell'esposizione permanente. Il primo livello è totalmente dedicato alle esposizioni temporanee, circa 2000 m<sup>2</sup>, servite da spazi tecnici. Sul lato orientale del piano, verso il Fort, l'uscita esterna intercetta l'arrivo della rampa che percorre l'edificio. Sotto il livello terreno sono collocati l'auditorium e gli ambienti accessori, gli uffici e i locali di servizio, direttamente accessibili dalla hall d'ingresso. All'ultimo piano la terrazza, piazza pubblica del MuCEM, è legata al Fort Saint Jean dal segno netto e preciso della passerella in cemento, scuro e liscio.



*MuCEM dettagli delle strutture in BFUP*

La terrazza è ombreggiata degli stessi schermi traforati che avvolgono l'edificio come in una mashrabiya arabo-mediterranea - gli schermi traforati che ombreggiano le aperture caratteristiche delle architetture islamiche che si ripiegano in orizzontale sulla copertura dell'edificio.

Sono questi grandi schermi il tratto più riconoscibile dell'architettura del MuCEM. Si tratta di pannelli in rettangolari, 3x6 m per soli 7 cm di spessore, assemblati secondo uno schema che consente l'omogeneità e la varietà del disegno complessivo della facciata, nella quale non è così decifrabile una pattern. L'idea di Ricciotti è, a suo dire, semplice, fatta di ingrediente locali: è come se lo schermo riprendesse le concrezioni del vicino fondale marino, come se fosse stata sezionata una "fetta" del fondo roccioso e fosse semplicemente ribaltata in verticale, sulle facciate. <sup>21</sup> Sono le eccezionali prestazioni del materiale a aver reso possibile la realizzazione di questi elementi, oltre che della struttura portante. Si tratta di cemento fibro rinforzato ad altissime prestazioni - BFUP, materiale sperimentale sul quale Ricciotti conduce la su ricerca da vent'anni. E' un cemento ad altissima densità, nel

quale si sono praticamente eliminati i vuoti fra le molecole dell'inerte, al quale sono aggiunte fibre metalliche o plastiche. E' un materiale non soggetto alla corrosione ed è completamente impermeabile, con una finitura liscia, quasi granitica. Questo rende possibile il suo impiego anche in un ambiente difficile e aggressivo come quello marino e ha consentito la realizzazione dei pannelli delle due facciate esterne e nella terrazza di copertura, la loro eccezionale snellezza e la precisione del disegno.

Lo stesso materiale è stato usato per le strutture verticali, i pilastri a forma di Y e N collocati a perimetro dell'involucro interno in vetro, le cui sezioni si assottigliano verso l'alto, e per le travi del solaio, a vista in tutto l'edificio, che inglobano nella loro forma i passaggi tecnici degli impianti. Tielman Riechert, direttore dei lavori, presentando la sala più grande del museo, 23 x 52 metri, osserva che attraverso queste strutture di cemento precompresso è stato possibile liberare tutto lo spazio della sala e non avere "nessun ostacolo visivo fra l'oggetto e il suo contesto, il Mediterraneo."<sup>22</sup>

L'apparente semplicità planivolumetrica e distributiva del progetto è quindi accompagnata da una ricerca e sperimentazione importante sui materiali, che appare ancora più significativa visti i tempi di realizzazione dell'edificio, il cantiere è stato aperto a novembre del 2009 e si è concluso alla fine del 2012. Ammette candidamente Ricciotti che quando aveva progettato il MuCEM non sapeva esattamente come costruirlo. Il BFUP consente elevatissima resistenza a compressione, da 6 a 8 volte quelle del normale calcestruzzo, ma non altrettanto a trazione. I pilastri adottano quindi un complesso sistema di post tensionamento attraverso cavi d'acciaio che garantiscono la resistenza a flessione.

La novità del materiale ha fatto sì che in corso d'opera venissero richiesti dalle autorità e prodotti ben 11 brevetti attestati sui materiali e le tecniche costruttive adottate.<sup>23</sup> Ancora più complessa la costruzione della passerella, 103 metri fra il Fort Saint Jean e il J4, fatta di elementi a U prefabbricati, accostati l'uno all'altro con precisione millimetrica, per attraversare il grande vuoto fra le due parti del MuCEM, significativamente ri-separate da un braccio di mare.

L'aspetto esteriore del J4 è di un sorprendente, vibrante e quasi metallico color grafite - nei render iniziali del progetto la cromia delle superfici era invece presentata molto simile a quella della pietra del forte. Ma il materiale si accorda

all'intorno e alle luci forti del paesaggio, e il volume si staglia contro il calcare bianco della Villa Méditerranée di Stefano Boeri, che appare a contrasto fin troppo chiara e levigata.<sup>24</sup>

L'illuminazione esterna è stata curata da Yann Kersalé, che ha allestito la veste notturna dell'edificio con le piccole luci che incrostano la facciata nei toni del blu e del turchese, per restituire le vibrazioni della luce marina all'immagine notturna del MuCEM.

### 3.2 J4: gli interni e l'esposizione

L'interno del MuCEM è molto sobrio, strutture a vista, spazio immediatamente percepibile e comprensibile, estetica non dissimile da quella di un grande magazzino/deposito, che rimanda in qualche modo al Centre Pompidou di Piano e Rogers. Il MuCEM peraltro è, da programma, un luogo "agito" oltre che visitato, un luogo dove si immagina di poter tornare e che richiama anche nell'aspetto quello dei centri culturali ibridi, le factory del contemporaneo, spesso frutto di riconversioni di edifici industriali. Ad accogliere nella hall i visitatori è l'opera di Antoni Muntadas *Andata – ritorno, Cittadinanza e spiazzamento* che indaga il tema della cittadinanza e dell'appartenenza : grandi casse per il trasposto marittimo si aprono mostrando immagini del mare prese in sei diversi porti che sono lo sfondo di parole e frasi nelle varie lingue del Mediterraneo.

Dalla hall al piano terreno si accede alle sale dell'esposizione permanente (o semi permanente), la *Galerie de la Méditerranée*, dedicata alla scoperta di quel Mediterraneo che l'architettura ha già anticipatamente "messo in mostra".

La galleria occupa circa 2/3 del piano terreno, e mette in luce le peculiarità del Mediterraneo attraverso tre temi distintivi e narrativi : *Invenzione dell'agricoltura, La nascita degli Dei, Gerusalemme, città tre volte santa, Cittadinanza e diritti umani e Al di là del mondo conosciuto*. All'inizio del percorso un cortometraggio mostra i panorami spettacolari dei luoghi in cui si sono sviluppati le quattro prescelte singolarità del mondo mediterraneo. I temi sono quindi proposti attraverso allestimenti e vetrine che usano tecniche miste e propongono reperti archeologici, maquette, video, ampi contenuti narrativi. Gli oggetti in mostra sono destinati a ruotare in ragione delle esigenze di conservazione. Complemento importante al senso del racconto

mediterraneo proposto dal MuCEM sono state le due mostre d'apertura, *Le Noir et le Bleu, un Rêve Méditerranéen* e *Au Bazar du Genre, Féminin- Masculin en Méditerranée* che invitavano a riflettere sulle contraddittorie relazioni, non sempre pacifiche né scontate, fra i paesi delle due sponde del Mediterraneo: ciò che per alcuni di noi è civiltà è per altri barbarie, ciò che è progresso per altri è colonialismo. Il programma del MuCEM prosegue su questa strada, con molte proposte dedicate alla cultura e ai paesi del Maghreb e del Mashrek, molta attenzione alla Tunisia, all'Algeria e al Marocco.<sup>25</sup>

Al piano interrato, l'auditorium per 335 persone, una cavea che occupa ¼ della superficie del piano, al quale è collegato uno spazio espositivo dedicato ai servizi, ospita un'attività intensa di conferenze e congressi, dibattiti e proiezioni pubbliche, parte integrante del programma del museo.

#### 4. IL FORT SAINT JEAN

Il Fort Saint Jean domina l'ingresso al porto di Marsiglia dal XVII secolo, quando Luigi XIV decise di rafforzare le difese della città costruendo la struttura difensiva attorno a un iniziale nucleo, edificato nel tardo XII secolo. Il forte mantenne il suo ruolo militare fino al XX secolo, quando fu usato come deposito di munizioni anche dai nazisti, che occuparono Marsiglia e rasero al suolo l'area del Vieux Port prima della loro ritirata. L'edificio, divenuto monumento nazionale nel 1964, è stato restaurato a cura dell'architetto François Botton e reso accessibile liberamente al pubblico, come parte integrante del sistema del MuCEM.

Ricciotti e Carta hanno curato l'integrazione del forte nel sistema museale e nei percorsi urbani, collegandolo alla quota della copertura, sulla quale è stato impiantato un giardino mediterraneo progettato da APS associati. Dal tetto giardino una prima passerella, superando lo stretto braccio di mare riportato alla base del forte, conduce alla terrazza del J4, e una seconda passerella conduce alla chiesa di San Lorenzo, superando in quota la strada di grande comunicazione fra il forte e la collina del quartiere storico del Panier. Questo sistema di accessi - connessioni urbane, che offre straordinari scorci panoramici, rende il Fort Saint Jean lo snodo fra il sistema monumentale della città storica e il nuovo J4.





*MuCEM interni sala esposizione permanente Galerie de la Méditerranée*

#### 4.1 Il Fort Saint Jean allestimento e collezione

Il percorso di visita, totalmente accessibile e gratuito, ha inizio dalla Sala delle Guardie, dove un'installazione audiovisiva ripercorre la storia della città e di questo promontorio verso il mare, punto di approdo di popoli e dominazioni: dalla fondazione focese, alla conquista di Giulio Cesare, alle invasioni dei popoli barbari, quindi la nascita del porto nel medioevo e l'assetto attuale del Forte, fino alle sue vicende sotto l'occupazione nazista. Le vicende della storia della città e del suo porto, guardato dal Forte, introducono e contestualizzano il contenuto della mostra permanente "GHR" dedicata a Georges- Henri Rivière. *Le temps de Loisirs* – Il tempo libero, questo è il titolo - allestita da Zette Calazas, espone molta parte della collezione originaria del MATP, con un duplice intento etnografico e storico artistico. Attraverso gli oggetti, da quelli d'uso comune e a quelli più pregevoli, è messa in evidenza la storia delle popolazioni europee nei riti di passaggio della tradizione contadina, che segnavano il calendario della vita delle comunità rurali prima della rivoluzione industriale -*Rites de passage et fêtes calendaires*- fino



*Il Fort Saint Jean, rampa verso la terrazza giardino  
Il Fort Saint Jean dalla terrazza del MuCEM (foto giugno 2013)*

a *L'invention des Loisirs*, la nascita del tempo libero a partire dalla prima rivoluzione industriale e dell'urbanizzazione, che cambia il rapporto fra l'uomo e il tempo, generando la netta distinzione fra il tempo del lavoro, controllato dalle logiche della produzione, e della ricreazione: il circo, il cinema, la musica, i musei, i ristoranti, nascono in questa nuova prospettiva storica. *Les spectacles populaires* si concentra invece sull'affermazione delle arti dello spettacolo e del teatro nel XIX secolo, come forme diffuse di socialità. Alcuni locali del forte sono stati, significativamente, destinati a una scuola di cucina, essendo il cibo parte significativa della storia e degli usi dei popoli.

## 5. LA CIVILTÀ DELL'EUROPA E DEL MEDITERRANEO UN TEMA MUSEALE CONTEMPORANEO

Il MuCEM interpreta il ruolo e la missione del museo storico etnografico o antropologico, diventando un museo delle civiltà e della società contemporanea con un focus preciso su un'area geografica, quella mediterranea, e la sua storia. L'esposizione permanente, o semipermanente,



Esposizione "Le Noir et le Bleu, un rêve méditerranéen" (foto giugno 2013)

A sinistra, Michelangelo Pistoletto "Mediterraneo". A destra, vista dell'allestimento delle sale

poiché è sempre prevista una rotazione negli oggetti esposti, è affiancata da una fitta serie di iniziative culturali, mostre temporanee, dibattiti, convegni internazionali destinati alla ricerca - *Rencontres scientifiques internationales du MuCEM*. I temi delle esposizioni temporanee rivelano l'attenzione ai molti aspetti di quel Mediterraneo che è culla di civiltà diverse e allo stesso tempo è tramite e sede di relazioni e scontri fra queste civiltà. Marsiglia conosce forse meglio di altre città dell'Europa mediterranea la complessità e le tensioni fra le due sponde nord e sud del mare, e contiene anche nella sua storia recente le difficoltà di queste relazioni: Algeria, Tunisia, Marocco, Maghreb e Mashrek, sono parte integrante della sua cultura e della sua gente. Il museo non è soltanto un luogo di esposizioni, o di testimonianza della storia, ma analizza e individua tendenze in atto, propone una relazione fra passato e presente e una sua evidente interpretazione contemporanea: diventa un luogo di riflessione e di mediazione fra società e culture in questo particolare momento storico, che vede emergere con violenza i conflitti, da sempre esistenti fra le culture che pure animano la ricchezza di questa patria comune di molte civiltà.

Perchè come dice Walter Benjamin, citato nell'introduzione all'esposizione "Noir et Bleu", *non esiste un documento di cultura che non sia allo stesso tempo un documento di barbarie*.<sup>26</sup>

## 6. LE INIZIATIVE DELLA CITTA': LA RIQUALIFICAZIONE DEL VIEUX PORT E IL MUSEO DI STORIA DI MARSIGLIA

Il MuCEM è un intervento voluto a livello centrale nazionale, ma è stato accompagnato a livello locale da una serie di interventi voluti direttamente dalla municipalità marsigliese sull'immediato intorno, l'area del Vieux Port, e sul sistema museale locale, fra cui il più significativo riguarda la riqualificazione del Museo di Storia di Marsiglia.

### 6.1 La riqualificazione del Vieux Port

Il percorso di visita al MuCEM inizia dalle banchine del Vieux Port, rinnovato con un importante intervento di riqualificazione voluto dal Comune di Marsiglia nell'ambito di MP 2013, che ha indetto a tal fine un concorso di progettazione, aggiudicato al gruppo composto dal paesaggista Michel Desvigne, Foster Associates, Tangram -urbanistica- e Ingerop -strutture. L'area del porto è un grande bacino che entra in profondità nel centro storico, definito sul lato settentrionale dalla quinta edificata dopo le distruzioni della seconda guerra mondiale. Le banchine del porto, oggi grande porto turistico, erano precedentemente ingombre delle strutture di supporto alle attività dei club nautici, mentre il traffico automobilistico era inoltre consentito attorno all'intero bacino. Ciò rendeva praticamente impraticabili le banchine limitando la fruizione del porto come spazio pubblico. Il progetto ha realizzato attorno al porto un'ampia passeggiata pedonale, servita dalle corsie riservate ai mezzi pubblici, liberando le banchine dalle strutture di supporto per le attività nautiche che sono state ricollocate su piattaforme galleggianti ancorate alle banchine, con piccoli volumi in legno dal disegno omogeneo. In questo modo le rive sono ora destinate alla passeggiata pedonale, pavimentata in granito chiaro, che si estende lungo tutta la banchina. La prima parte dell'intervento è stata completata nel 2013, e ha compreso anche la realizzazione dell'*Ombraire*, la grande pensilina, circa 1000 m<sup>2</sup>, alta 6,5 metri e sorretta da

otto snelli pilastri in metallo, progettata da Foster Associates, che è divenuta il simbolo del porto riconquistato dai cittadini. La pensilina è caratterizzata dall'esile sezione della copertura piana, rivestita nell'intradosso con pannelli in acciaio inox che defiscono una grande superficie specchiante riflettente l'immagine delle persone che ne popolano lo spazio. L' *Ombraire* protegge le attività temporanee di commercio, legate alla pesca, che animano la vita del porto, ma è soprattutto il gioco di riflessi e di moltiplicazione delle immagini delle persone e delle cose che la popolano a essere un elemento di grande suggestione. Anche gli arredi esterni del porto sono stati disegnati da Foster, mentre l'illuminazione, su grandi pali che variano in altezza, è stata progettata da Yann Kersalé che ha ripreso qui il tema delle vibrazioni luminose della superficie del mare concepito per il MuCEM. La riqualificazione del porto, completata nel 2015, è la parte centrale di un più vasto sistema di riqualificazione degli spazi aperti e verdi attorno a questo bacino, che diviene il nodo centrale di un parco fatto per episodi coerenti e fra loro connessi in tutto il centro storico.

## 6.2 Il Museo di Storia di Marsiglia

Direttamente collegato al porto è il rinnovato Museo di Storia di Marsiglia, fulcro degli itinerari di conoscenza archeologica e architettonica nella città storica. Attualmente, con i suoi 15.500 m<sup>2</sup>, questo è uno dei più grandi musei di storia della città in Francia. Il museo nasce nel 1983 attorno agli scavi archeologici che negli anni '60 portarono alla luce i resti del porto focese del 600 a.C. e i successivi insediamenti greci e romani. Attorno all'area archeologica Roland Carta ha concepito un museo con ampie superfici vetrate che permettono la relazione visiva con l'area degli scavi. Il museo si accosta perimetralmente a un complesso edilizio e a un centro commerciale preesistente, ridefinendone le facciate verso l'area archeologica, che è il cuore del museo. Da questa si può accedere direttamente alle sale del livello inferiore, che ospitano le sezioni e i reperti dedicati alla storia antica. Il primo livello ospita invece le sezioni dedicate alla storia moderna e contemporanea. Un altro ingresso al museo si apre direttamente all'interno del centro commerciale, così da intercettare la domanda latente dell'utenza. Il museo ha un allestimento molto efficace che espone i grandi relitti delle



*Il Vieux Port con la pensilina "Ombraine" di Foster Associates (foto giugno 2013)*

imbarcazioni foci, le vetrine a tutt'altezza per i grandi reperti, oltre alle vetrine tradizionali per i piccoli oggetti, e le tredici sezioni di cui si compone, unite dalla narrazione dal legame della città con il suo porto e il mare, sono introdotte dalle storie della città raccontate su grandi schermi da guide-esperti. Efficace è anche la narrazione delle vicende storiche recenti e delle grandi opere d'architettura, come l'Unité d'habitation di Le Corbusier. Il museo ospita anche un auditorium-sala conferenze. All'ingresso del museo una sezione è dedicata ai monumenti di Marsiglia e alla loro tutela: da qui il museo dirama e propone la visita della città storica, attraverso percorsi guidati supportati da ausili informatici.

Il museo è stato inaugurato nel settembre 2013 e costituisce un tassello importante della nuova Marsiglia: il suo discorso narrativo si collega al "discorso" del MuCEM, rafforzando il fondamento storico della missione culturale di Marsiglia, la più antica città di Francia, da sempre un porto aperto alle genti del Mediterraneo.<sup>27</sup>



*Il Museo di Storia di Marsiglia - Musée d'Histoire de Marseille di Roland Carta e l'area archeologica dell'antico porto focese. Sullo sfondo il centro commerciale Cetre Bourse \**

## 7. CONCLUSIONI

Il MuCEM è molto più della nuova sede espositiva di una importante collezione nazionale: attraverso le sue strutture, il J4 e il Fort Saint Jean, il CCR, declina in chiave contemporanea il museo come luogo di ricerca, propone una nuova interpretazione della collezione, mette il pubblico al centro del suo discorso culturale, si pone in relazione stretta con la storia e il paesaggio fisico e culturale della città. L'architettura del J4 è architettura "iconica" nel senso migliore del termine, strumento della e per la comunicazione di un valore collettivo. Fieramente marsigliese, il suo autore Rudy Ricciotti dice che "La gente mi ha detto che è un edificio che ci ridà una dignità, che ci permette di essere nella nostra identità".<sup>28</sup> Il MuCEM ha catalizzato un'attenzione superiore a quella di qualsiasi altro intervento dell'importante programma Euromediterranée o Marseille-Provence 2013. L'edificio è semplice, fatto degli "ingredienti" presi dal luogo, pareti che sono le raffigurazioni delle concrezioni del fondale del mare, che incorniciano come in una mashryaba la materia dura e la roccia della città storica e la vista su un mare grandissimo

che fa scomparire e rende ridicola qualsiasi affermazione di imponenza dell'architettura.<sup>29</sup> Il Fort Saint Jean, storicamente luogo simbolo di Marsiglia, diviene il punto di ingresso ideale al J4, la relazione fisica e funzionale è stabilita dal semplice segno della passerella tesa sul vuoto fra i due edifici. Da qui l'accesso alle sale del MuCEM, alla narrazione del storia e della cultura del Mediterraneo, passa attraverso la discesa lungo la rampa, che fa volgere lo sguardo verso lo sfondo immenso del mare, teatro e culla della narrazione del museo.

Il tema dell'ingresso al museo, carico di valore simbolico, anticipatore dell'aura del museo, viene espresso ponendo in valore la relazione fra il luogo e i contenuti del museo attraverso il linguaggio chiaro ed espressivo dell'architettura. Lo "spazio pubblico" del MuCEM, il luogo dell'identità collettività, non è l'atrio, ma è la relazione visiva, fisica, che l'architettura stabilisce fra l'uomo e il paesaggio, che è natura, storia cultura.

La coerenza di questo museo che vuole essere "locale" e non "globale" è anche nelle modalità e nelle tecniche costruttive: tutti i materiali usati sono programmaticamente prodotti entro un raggio di 50 km dal museo. La costruzione dell'edificio ha prodotto e introdotto un avanzamento nella ricerca sui materiali e tecniche costruttive, dietro la schematicità cartesiana del J4 ci sono importanti innovazioni e ricerche sul materiale, il cemento ad alta densità e rinforzato da fibre dei pannelli e delle strutture, anche queste frutto della ricerca locale.

La fabbrica del MuCEM rifiuta quindi il linguaggio globalizzato dell'architettura, la produzione delocalizzata, l'uniformità del linguaggio globale delle leggerezza del vetro e acciaio e delle forme organiche e aliene prodotte dai computer, per affidare al duro cemento un'espressività e una trasparenza mai vista prima.

Il tema del museo, la "mediterraneità", è dentro e fuori il museo, nel contenuto e nel contenitore, nella collezione e nell'architettura, nella relazione che stabilisce con il modo pubblico.

Il MuCEM non è un landmark, di cui Marsiglia non ha bisogno: è un omaggio rivolto alla città e al Mediterraneo, cuore della nostra civiltà, o forse meglio, come dicono i museografi nei loro toni più aulici, l'"ostensione" da parte della sua gente dei suoi valori più grandi, offerti a tutti attraverso un museo.



## NOTE

1. Dopo gli importanti interventi museali avviati alla fine del XX secolo per rafforzare il ruolo di polo culturale di Parigi, a scala europea e planetaria, la Francia ha avviato agli inizi del XXI secolo una politica culturale tesa a realizzare importanti interventi destinati alla cultura e ai musei in tutto il territorio nazionale. Si tratta di un programma senza precedenti per numero e importanza degli interventi la cui inaugurazione era prevista fra il 2010 e il 2012. Fra questi, oltre che il MuCEM di Marsiglia, gli interventi di decentralizzazione delle nuove sedi del Centre Pompidou a Metz (2010) e del Louvre a Lens (2012). Nuovi o rinnovati musei di grande importanza, inaugurati a partire dal 2010, sono il Musée des Confluences di Lione (2015), l'estensione del Museo d'Arte Moderna di Lille, il Museo di Belle Arti di Limoges, i musei della regione Pitou Charentes, l'Ecomuseo di Rennes, il Museo Dobrée e il Museo di Belle Arti di Nantes, il Museo Pierre Soulagez di Rodez, il Museo della Grande Guerra di Meaux, il Museo Baron Gerard di Bayeux. Cfr. AA. VV., «Architecture: nouveaux musées, nouveaux lieux» in *L'Ami de Musées*, n. 39, Federation Française des Sociétés d'amis des Musées, Paris, 2010 e POULOT Dominique, «Le musée de Bilbao e les projets français» in *Musée et muséologie* Editions La Découverte, Parigi 2005, p.94-95.

2. Il programma Euroméditerranée ha avuto inizio nel 1995 e comprende l'area del porto commerciale della Joliette, l'area fra il porto e i quartieri storici, le nuove aree residenziali a nord; è tutt'ora in corso la seconda fase di realizzazione del programma. La fonte più completa per conoscere i piani e progetti è il sito ufficiale <http://www.euromediterranee.fr/>

3. Il programma completo delle attività di Marsiglia Provenza 2013 è disponibile nel sito ufficiale della manifestazione <https://www.myprovence.fr/marseille-provence-2013>, ultima consultazione 30 dicembre 2015: l'immagine di front page della manifestazione è il nuovo MuCEM J4 di Ricciotti-Carta, assunto a simbolo di MP2013 dopo la sua inaugurazione il 7 giugno 2013.

4. Georges-Henri Rivière è stato il primo direttore dell'ICOM, *International Council of Museums*, dal 1948 a 1965. Nato nel 1897, inizia i suoi studi come musicista e quindi segue i corsi dell'École du Louvre. Allestisce la mostra d'arte precolombiana al Museo delle Arti decorative di Parigi nel 1928 e viene subito chiamato da Paul Rivet, appena nominato direttore del Museo etnografi-

co del Trocadero, a riorganizzarne l'esposizione. I nuovi allestimenti riscuotono grande attenzione e rinnovano l'interesse del pubblico. Rivière dirigerà quindi il MAPT, creato nel 1937, e organizzerà due grandi spedizioni a Dakar - Jibouti e nel Sahara - Sudan, che arricchiranno la collezione del museo e riscuoteranno grande interesse per il loro contenuto artistico e creativo. nel 1972 realizzerà la sua nuova sede al Bois de Boulogne. Il suo lavoro di museologo e museografo, fatto di grande cura nella ricerca e grande eleganza e innovazione negli allestimenti, diventa un modello per i musei regionali. Ritiratosi dalla direzione del museo teorizza il concetto di ecomuseo, per alcuni considerato una rottura con la tradizione del museo etnografico, per altri invece una forma di folklore. Prosegue incessantemente la sua attività fino alla morte, avvenuta nel 1985, esercitando un approccio unico e originale al museo sulla società e una grande influenza sulle istituzioni internazionali (Cfr POULOT Dominique « George Henri Rivière » in Musée et muséologie Editions La Découverte, Parigi 2005, p.20)

5. La definizione di ecomuseo elaborata da Georges-Henri Rivière e Hugues de Varine, adottata nel 1971 nella 9 Conferenza generale ICOM è la seguente: " musée éclaté, interdisciplinaire, démontrant l'homme dans le temps et dans l'espace, dans son environnement naturel et culturel, invitant la totalité d'une population à participer à son propre développement par divers moyens d'expression basés essentiellement sur la réalité des sites, des édifices, des objets, choses réelles plus parlantes que les mots ou les images qui envahissent notre vie".

E' interessante riportare interamente la definizione di Georges-Henri Rivière di ecomuseo (cfr CRACAP information n°2/3 1976)

*Un écomusée, ce n'est pas un musée comme les autres.*

*Un écomusée, c'est une chose qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. Ce pouvoir, avec les experts, les facilités, les ressources qu'il fournit. Cette population, avec la participation de ses forces vives de toutes générations, selon ses aspirations, ses savoirs, ses facultés d'approche.*

*C'est un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle cherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'y ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son*

*intimité.*

*C'est un musée de l'homme et de la nature. L'homme y est interprété dans son milieu naturel. La nature l'est dans sa sauvagerie, mais telle aussi que la société traditionnelle et la société industrielle l'ont adaptée à leur usage.*

*C'est un musée du temps, quand l'explication remonte en deçà du temps où l'homme est apparu, s'étage à travers les temps préhistoriques et historiques qu'il a vécus, débouche sur le temps qu'il vit. Avec une ouverture sur les temps de demain, sans que, pour autant, l'écomusée se pose en décideur, mais en l'occurrence, joue un rôle d'information et d'analyse critique.*

*Un musée de l'espace. D'espaces ponctuels, où s'arrêter. D'espaces linéaires, où cheminer. Un conservatoire, dans la mesure où il aide à préserver et mettre en valeur le patrimoine de culture et de nature de la population concernée.*

*Un laboratoire, dans la mesure où il est matière à études théoriques et pratiques, autour de cette population et de son milieu.*

*Une école, dans la mesure où il aide à la formation des spécialistes intéressés à cette population et à son milieu, où il incite cette population à mieux appréhender les problèmes de son propre avenir.*

*Ce conservatoire, ce laboratoire, cette école s'inspirent de principes communs: la culture dont ils réclament est à entendre à son sens le plus large, et ils s'attachent à en faire reconnaître la dignité et l'expression artistique, de quelque couche de la population qu'en émanent les manifestations. Ils ne s'enferment pas en eux-mêmes, ils reçoivent et donnent.*

*Certes, tout n'est pas rose, dans cette croissance de l'écomusée. Il y a, de la part des responsables, le risque de mettre une population en cage à la façon d'un animal dans un zoo, et le risque de manipuler cette population. Il y a les équivoques d'un statut flottant entre autogestion et tutelle. Il y a récupérations abusives d'une image de marque en faveur montante.*

*Ce sont là péripéties, obstacles que la patience et l'impatience aident à surmonter.*

*Vers le plein épanouissement d'une institution polyphonique, carrefour de l'espace et du temps.*

Georges Henri Rivière 13 janvier 1976

6. Un approfondimento generale sul tema e la storia dell'ecomuseo come museo dell'identità del territori cfr. POULOT D., « L'identité. L'écomusée et ses logiques territoriales» in *Une histoire des musées de France*, Editions La Découverte, Parigi 2008, pp. 174-184.

7. Il Musée du Quai Branly, il cui programma è stato avviato nel 1995, ospita le collezioni di etnologia del Musée de l'Homme del Palais de Chaillot e quelle del Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie della Porte Dorée. Il progetto di questo nuovo museo è di Jean Nouvel.

8. Euroméditerranée è stata istituita con Decreto Ministeriale nel 1995 Décret no 95-1102 du 13 octobre 1995 portant création de l'Établissement public d'aménagement Euromediterranée

9. "Séries historiques des résultats du recensement - Commune Marseille (13055)". INSEE. Retrieved 30 July 2014 "Séries historiques des résultats du recensement - Unité urbaine 2010 de Marseille - Aix-en-Provence (00759)". INSEE. Ultima consultazione 30 luglio 2014.

10. Marsiglia, o Massalia, è la più antica città fondata dai Greci in Francia. I coloni di Phocea arrivarono a Marsiglia dalle coste egee dell'Asia Minore attorno al 600 a.C. proseguendo da qui la loro attività di navigazione delle coste mediterranee. Alla storia della città, a partire dalla sua fondazione e fino ai giorni nostri, è dedicato il Musée d'Histoire de Marseille, inaugurato nel settembre 2013, nei pressi del Vieux Port e dei primi insediamenti fociasi.

11. I progetti per la cultura compresi in Euromediterranée sono i seguenti: i Docks, l'Euromed Center, Pôle Media alla Belle de Mai, Archivi municipali, Archivi e biblioteca del Dipartimenti BDR, Système Friche Théâtre- ex Manifattura Belle de Mai, il MuCEM, il Silo d'Arenc, Centro regionale Villa Méditerranéenne, La Major cattedrale di Santa Maria, la torre CMA CGM. Cfr. Dossier Marseille Euromediterranée - Capitale Euromediterranéenne in <http://www.euromediterranee.fr/>.

12. Euroméditerranée in cifre nel 2015, a 20 anni dal suo avvio, con l'aumento delle superfici dedicate alle varie funzioni:

Superficie dell'intervento: 480 ettari

Alloggi: + 18 000

Uffici e Servizi : + 1 000 000 m<sup>2</sup>

Commercio : + 200 000 m<sup>2</sup>

Edifici Pubblici : + 200 000 m<sup>2</sup>

Spazi verdi e spazi pubblici: 60 ettari

Impiegati : + 35.000

Abitanti : + 38.000

Investimenti : 7 Miliardi Euro

Cfr. <http://www.euromediterranee.fr/quartiers/presentation.html>

13. Il *Pavillon Noir* di Aix en Provence, progettato da Rudy Ricciotti nel 1999 e inaugurato nel 2006, anticipa i temi della ricerca architettonica e sui

materiali del MuCEM. Ricciotti ha progettato nella sua Regione molti edifici e complessi destinati ad attività culturali e musei e realizzato il Musée Jean Cocteau – Collection Severin Wunderman, a Menton – 2007-2011; il Mémorial del Campo di Rivesaltes, Rivesaltes – 2005-2015 cfr <http://rudyr Ricciotti.com/> e AMBERT Francois Charles, Ricciotti Architecte, Edition Cité de l'Architecture e du Patrimoine, Parigi 2013.

14. GRÉSILLON B., *Marseille-Provence 2013, analyse multiscale d'une capitale européenne de la culture* in:

<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/la-france-des-territoires-en-mutation/articles-scientifiques/marseille-provence-2013-analyse-multiscale-d2019une-capitale-europeenne-de-la-culture/@@aws-content-pdfbook> ultima consultazione 30 dicembre 2015.

15. Programma ufficiale Marseille Provence 2013 capitale européenne de la culture scaricabile dal sito ufficiale della manifestazione in <https://www.myprovence.fr/marseille-provence-2013> ultima consultazione 30 dicembre 2015.

16. AA. VV. *Mucem, dossier de presse 2014*, Edizioni Mucem, Marsiglia 2014, in <http://www.mucem.org/fr/node/1057> ultima consultazione 30 dicembre 2015.

17. Programma dell'esposizione *Le Noir et le Bleu, un rêve méditerranéen* in <http://www.mucem.org/fr/exposition/716>) ultima consultazione 30 dicembre 2015.

18. Programma dell'esposizione *Au Bazar du Genre, Féminin – Masculin en Méditerranée* in <http://www.mucem.org/fr/votre-visite/expositions/au-bazar-du-genre-feminin-masculin-en-mediterranee> ultima consultazione 30 dicembre 2015.

19. Estratto dall'intervista *A conversation with Rudy Ricciotti*, ArchiExpo Videos, pubblicato il 25 nov 2013 in [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_Nhv6ZAE-NE](https://www.youtube.com/watch?v=D_Nhv6ZAE-NE) ( traduzione dell'autrice) ultima consultazione 30 dicembre 2015.

20. Già il *Pavillon Noir* di Aix en Provence inaugurato nel 2006 e il Dipartimento dell' *Arts de l'Islam*, del Museo del Louvre – progetto con M. Bellini 2004, inaugurato nel 2012, utilizzano e sperimentano nelle strutture il calcestruzzo ad alte prestazioni BFUP perfezionato nel MuCEM. cfr intervista a Rudy Ricciotti: *Je suis amoureux du béton* in:

<https://www.youtube.com/watch?v=XxVcMRcTlio> sul in <http://rudyr Ricciotti.com/> e AMBERT Francois Charles Ricciotti Architecte, Edition Cité de l'Archi-

tecture e du Patrimoine, Parigi 2013.

21. Cfr intervista *A conversation with Rudy Ricciotti*, ArchiExpo Videos, pubblicato il 25 nov 2013 in [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_Nhv6ZAENE](https://www.youtube.com/watch?v=D_Nhv6ZAENE) ultima consultazione 30 dicembre 2015.

22. Cfr documentario di Maxime GIACOMETTI, *Mucem La Naissance D'un Musee*, France 3, in: <https://www.youtube.com/watch?v=87fwwJld7lc>, ultima consultazione 30 dicembre 2015.

23. BOCHICCHIO L., "Museo delle Civiltà dell'Europa e del Mediterraneo" in *L'industria delle costruzioni*, n. 437, maggio-giugno 2014, EdilStampa, Roma 2014, pp. 41-51. Maggiori dettagli sugli aspetti strutturali e costruttivi cfr.

RICCIOTTI Rudy, PORTELATINE, Jacques NICOLAS Florence, *Designing and Building with UHPFRC : State of the Art and Development Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) Conception de la Structure utilisant largement les BFUP*, Atti del Convegno UHPFRC 2009 – November 17th & 18th 2009– Marseille, France.

24. BELBANI R., "Centro per il dialogo e gli scambi nel Mediterraneo" in *L'industria delle costruzioni*, n. 437, maggio-giugno 2014, EdilStampa, Roma 2014, pp. 52-57 e "Stefano Boeri ripensa Marsiglia", *Artribune.com* in: <http://www.artribune.com/2013/04/stefano-boeri-ripensa-marsiglia/> ultima consultazione 30 dicembre 2015.

25. Il programma completo delle esposizioni temporanee del MuCEM : *Splendeurs de Volubilis* 12.03 – 25.08 2014 ; *Lieux Saints Partagés* 29.04 - 31 .08 2015 ; *Migrations Divines* 24.06 -16.11 2015 ; *TRACES... Part I: Fragments d'une Tunisie contemporaine* 13.05- 28.09 2015 ; *TRACES... Part II: Fragments d'une Tunisie contemporaine* 4.11. 2015 – 29.02 2016; *Made In Algeria, Généalogie d'un Territoire* 20.01 – 02.05 2016 in: <http://www.mucem.org/fr/au-programme/expositions>.

E' fitta la serie dei *Rencontres Scientifiques Internationales Du Mucem*, fra i quali si segnala, per la pertinenza con i temi menzionati *Exposer, s'exposer: de quoi le musée est-il le contemporain* MARSEILLE 5-6-7 Décembre 2013.

Il programma dei seminari in: <http://www.mucem.org/fr/au-programme/rencontres-debats#rencontres-debats>

26. BENJAMIN W., (prima edizione 1940), *Tesi di filosofia della Storia*, Ed Mimesis 2012

27. Cfr. presentazione del museo : « Marseille est la plus ancienne ville de France et c'est une ville portuaire ouverte sur la mer Méditerranée. Partant de ces deux évidences, le visiteur découvre l'histoire de la ville grâce à un fil d'Ariane maritime reliant 13 séquences chronologiques, des premières occupations préhistoriques aux développements urbains contemporains » in [www.musee-histoire-marseille-voie-historique.fr](http://www.musee-histoire-marseille-voie-historique.fr) ultima consultazione 30 dicembre 2015.

28. Intervista a R. Ricciotti in <https://www.youtube.com/watch?v=5BjU2eWJDxaA>

29. idem

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., «Architecture: nouveaux musées, nouveaux lieux » in *L'Ami de Musées*, n. 39, Federation Française des Sociétés d'amis des Musées, Paris, 2010
- AA.VV., "Marseille, MuCEM" in *La revue des musées de France* –n. 3, June 2013, Ed. Revue du Louvre, France, 2013, pp. 4-7, pp. 72-101.
- AA. VV. Norman Foster, riqualificazione del porto vecchio di Marsiglia, *Domus* n. 973, ottobre 2013, pp. 51-65.
- AA. VV. *MuCEM, dossier de presse 2014*, Edizioni Mucem, Marsiglia 2014, in <http://www.mucem.org/fr/node/1057>
- AA.VV., "Exhibition" *AREA* n. 132, , gennaio-febbraio 2014, New Business Media Editore Milano, 2014.
- AA. VV., *L'industria delle costruzioni*, n. 437, maggio-giugno 2014, EdilStampa, Roma 2014, pp. 4-118.
- AA. VV., *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, April 2015, London.
- AYERS A., "Coq of the walk: MuCEM, Marseille, France by Rudy Ricciotti", *The Architectural Review, on line magazine* 31.07.2013 in <http://www.architectural-review.com/today/coq-of-the-walk-mucem-marseille-france-by-rudy-ricciotti/8651274.fullarticle>
- BENJAMIN W. (1940), trad.it. *Tesi di filosofia della Storia*, Ed Mimesis 2012.
- CARDANI E., "Aventura demuseificante – MuCEM Marseille" in *L'Arca*, n.192, maggio 2004, pp. 62-67.
- GRÉSILLON B., *Marseille-Provence 2013, analyse multiscalaire d'une capitale européenne de la culture* in : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/la-france-des-territoires-en-mutation/articles-scientifiques/marseille-provence-2013-analyse-multiscalaire-d2019une-capitale-europeenne-de-la-culture/@@aws-content-pdfbook>
- DEXTER LORD G., BLANKENBERG N., *Cities, Museums and Soft Power*, AAM Press, Washington D.C., 2015
- MINISTERE DE L'AMENAGEMENT DU TERRITOIRE, DE L'EQUIPEMENT ET DES TRANSPORTS, *Décret no 95-1102 du 13 octobre 1995 portant création de l'Etablissement public d'aménagement Euroméditerranée*, J.O n° 240, 14 octobre 1995, 1485
- POULOT D., « George Henri Rivière » in *Musée et muséologie*, Editions La



Découverte, Parigi 2005, p.20.

POULOT D. « L'identité. L'ecomusée et ses logiques territoriales» in *Une histoire des musées de France* Editions La Découverte, Parigi 2008, pp. 174-184.

RICCIOTTI R., PORTELATINE J. NICOLAS F. , "Designing and Building with UHPFRC : State of the Art and Development Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) Conception de la Structure utilisant largement les BFUP", *Atti del Convegno UHPFRC 2009* – November 17th & 18th 2009– Marseille, France.

## SITOGRAFIA

MuCEM Sito ufficiale:

<http://www.mucem.org/>

MuCEM dossier de presse 2014, edizioni del MuCEM in

<http://www.mucem.org/fr/espace-presse>

Musei a Marsiglia e MuCEM

<http://culture.marseille.fr/mus%C3%A9es>

<http://culture.marseille.fr/mus%C3%A9es/le-mucem>

Andrew Ayers, Coq of the walk: MuCEM, Marseille, France by Rudy Ricciotti, in *Architectural Review*

<http://www.architectural-review.com/today/coq-of-the-walk-mucem-marseille-france-by-rudy-ricciotti/8651274.fullarticleù>

Villa Méditerranée e MuCEM "Stefano Boeri ripensa Marsiglia" in *Artribune.com*:

<http://www.artribune.com/2013/04/stefano-boeri-ripensa-marsiglia/>

Cantiere:

*MUCEM LA NAISSANCE D'UN MUSEE*, documentario di Maxime Giacometti, France 3, in:

<https://www.youtube.com/watch?v=87fwwJld7lc>

Mucem museologia:

<https://dunregardeurlautre.wordpress.com/2014/02/27/134/>

Gilles Roffles, Le MuCEM cherche son second souffle, Telerama.fr 23/01/2014,

in : <http://www.telerama.fr/scenes/le-mucem-cherche-son-second-souffle,107776.php>

Interviste a Ricciotti:

*A Conversation With Rudy Ricciotti* ArchiExpo Videos, 15 novembre 2013 in :

[https://www.youtube.com/watch?v=D\\_Nhv6ZAENE](https://www.youtube.com/watch?v=D_Nhv6ZAENE)

*Rudy Ricciotti: "Je suis amoureux du béton"* in:

<https://www.youtube.com/watch?v=XxVcMRcTlio>

Film: *L'Orchidoclaste* in mostra Ricciotti architect a Cité de l'Architecture, Parigi, 2013 in:

<https://www.youtube.com/watch?v=FZbatSJeuuk>

Euromediterranée, sito ufficiale

<http://www.euromediterranee.fr/>

Marseille Provence Capital 2013, sito ufficiale:

<https://www.myprovence.fr/marseille-provence-2013>

Museo di Storia di Marsiglia, sito ufficiale:

<http://culture.marseille.fr/mus%C3%A9es/le-mus%C3%A9e-d-histoire-de-marseille>



IV

BRITISH  
MUSEUM

Bloomsbury  
Knowledge Quarter

## I. SCHEDA \_ BRITISH MUSEUM LONDRA

data sopralluogo agosto 2015

<i>Denominazione:</i>	British Museum
<i>Collezione:</i>	Oltre 8.000.000 di opere, testimonianza della cultura, dell'arte e della storia dell'umanità, a partire dalla preistoria e fino ai nostri giorni, provenienti da tutti i continenti; il più antico oggetto della collezione è una pietra tagliente lavorata, proveniente dall'Africa e risalente a circa 2 milioni di anni fa.
<i>Dipartimenti:</i>	Antico Egitto e Sudan; Grecia e Roma; Medio Oriente; Stampe e Disegni; Preistoria e Europa; Asia; Africa, Oceania e America; Monete e Medaglie; Conservazione e Ricerca; Biblioteca e Archivi; World Conservation and Exhibition Centre.
<i>Sede:</i>	Great Russel Street, London, UK
<i>Website ufficiale:</i>	<a href="http://www.britishmuseum.org/">http://www.britishmuseum.org/</a>
<i>Fondazione:</i>	1753
<i>Apertura al pubblico:</i>	1759 nella Montagu House, successivamente demolita
<i>Progettista:</i>	Robert Smirke (1823-1845) e Sidney Smirke (1845-1857)
<i>Date:</i>	1823 –1857 progetto e realizzazione
<i>Superficie totale:</i>	75.000 m2

Ultimi interventi di rinnovamento:

*Great Court*, Norman Foster Associates, London

*Date:* progetto 1994, lavori 1999-2000

*Superficie intervento:* 19.000 m2

*Importo Lavori:* £ 100 milioni

Restauro della *King's Library - Enlightenment Room*, HOK, London

*Date:* progetto e lavori 2000-2003

*Superficie intervento:* 2.000 m2

*World Conservation and Exhibition Centre WCEC*, Rogers Stirk Harbour and Partners, London

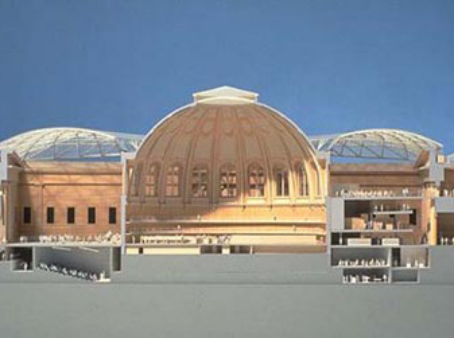
*Date:* progetto e lavori 2007-2014

*Superficie:* 18.000 m2

*Importo Lavori:* £ 135 milioni

*Visitatori\*:* 6.695.213 nel 2014, il British Museum è il secondo museo al mondo per numero visite

\*Fonte: AA. VV., "Visitors figures 2014 Special Report", *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, Aprile 2015, London, p.15.





*Il British Museum dall'ingresso di Great Russell Street\**

## 1. INTRODUZIONE

Il British Museum è il più antico museo pubblico al mondo. Fondato nel 1753, venne istituito in occasione dell'acquisizione da parte del Parlamento inglese della collezione di Sir Hans Soane, che comprendeva antichità, naturalia e un'ampia biblioteca. Secondo il "British Museum Act", l'atto che istituisce il museo, questo doveva essere aperto al pubblico gratuitamente e "*aimed at universality*".<sup>1</sup>

Al primo lascito di Soane seguiranno altre donazioni: in pochi anni si concentrerà nel British Museum una straordinaria collezione, testimonianza della cultura illuminista enciclopedica. Questo farà del British il "museo universale", con opere provenienti da tutto il mondo che, come il fregio del Partenone di Atene e la Stele di Rosetta, rappresentano i capisaldi della cultura e della storia dell'umanità.

Il British Museum oggi conserva, e presta annualmente ad altre istituzioni, più opere di ogni altro museo al mondo, continuando ad assolvere in questo modo alla sua missione di diffondere conoscenza a scala planetaria.



La prima sede del museo fu Montagu House, nel quartiere di Bloomsbury, allora ai margini delle espansioni industriali. La sede si rivelò presto insufficiente: già nei primi dell'Ottocento e quindi definitivamente nel 1823, con l'acquisizione dei marmi del Partenone, fu necessario pensare a una sede museale appositamente concepita. Robert Smirke progettò l'edificio neoclassico del British Museum nell'area dove sorgeva la Montagu House che venne quindi demolita. Il museo continuò ad arricchirsi nel XIX secolo di collezioni straordinarie di antichità greche, egizie, assiro babilonesi e di ogni parte del mondo in cui gli inglesi conducevano le loro spedizioni archeologiche. La biblioteca si arricchì della collezione del re Giorgio III e di molti lasciti, si incrementarono le acquisizioni di oggetti naturali. La sede progettata da Smirke presto non fu più sufficiente a contenere l'universo illuminista che avrebbe voluto raccogliere. Gemmarono dal British Museum altri musei e altre sedi: già le opere pittoriche avevano dato origine alla collezione autonoma e alla National Gallery (1824), quindi la sezione di Storia Naturale del British Museum trovò la sua sede a South Kensington (1873), alla fine del Novecento la British Library fu trasferita

poco a nord del British Museum, nei pressi della stazione di Saint Pancras (1998).

L'architettura testimonia la continua evoluzione del museo dalla sua istituzione ai giorni nostri. Nel 2000, attorno alla rinnovata Great Court sono stati realizzati gli importanti interventi di riassetto totale dell'ingresso e della distribuzione del museo, quindi il restauro della King's Library nel 2003 e la costruzione del World Conservation and Exhibition Centre nel 2014 hanno completato l'operazione complessiva di rinnovamento degli spazi del museo, che hanno adeguato le loro forme a nuove o rinnovate funzioni per rispondere alle esigenze di conservazione delle collezioni e alla migliore definizione degli spazi per il pubblico.

Anche la relazione con la città e il territorio è cambiata: da polo centrale del quartiere di Bloomsbury, a nodo principale e più prestigioso di un sistema di musei - il Museum Mile - a polo del Knowledge Quarter, distretto della conoscenza fra il British Museum e la Stazione di King's Cross. Qui le maggiori istituzioni che operano nel campo della cultura e della ricerca a scala globale, riunite nel Knowledge Quarter fisicamente e operativamente, stanno definendo insieme l'ipotesi di nuovo assetto urbano di questa parte della città.

Il British Museum nasce come "museo universale" e intende conservare questo ruolo, con le recenti aperture dello spazio fisico del museo a un più ampio pubblico e alle relazioni urbane e con l'accessibilità e l'attrattività sempre crescenti del suo spazio virtuale.

Diffondere universalmente conoscenza e renderla accessibile a tutti gratuitamente è la missione che il British Museum prosegue oggi, consapevole del duplice registro, locale e globale, sul quale si gioca il ruolo del "museo universale" contemporaneo.

## 2. CENNI STORICI

Il British Museum fu fondato nel 1753 e aperto al pubblico nel 1759, data molto vicina a quella dell'apertura della Galleria degli Uffizi (1769), dei Musei Vaticani (1771), del Palazzo del Louvre (1793). Se questi ultimi vennero istituiti con l'apertura al pubblico dei loro palazzi e delle collezioni accumulate nei secoli dalle case regnanti, il British Museum sorse invece per volontà del Parlamento inglese che per primo acquisì le collezioni per creare una istituzione pubblica.



Sir Hans Soane indicò infatti nel suo testamento che, alla sua morte, le sue collezioni di antichità, la biblioteca e i *naturalia*, oltre 70.000 oggetti, fossero offerte in vendita alla nazione inglese e, secondariamente, alle Accademie delle Scienze delle altre potenze europee. Il Parlamento decise, dopo molte discussioni e sovvenzionandone l'acquisto con i proventi di una lotteria, di acquisire la collezione di Soane a beneficio del pubblico, che avrebbe avuto accesso gratuitamente al museo. Il "British Museum Act" sancì la nascita del museo, la sua missione universale, la sua amministrazione da parte di un "Board of Trustees" scelti fra le personalità più influenti del paese. La sede scelta per ospitare la collezione fu la Montagu House, un palazzotto del XVII secolo nel quartiere di Bloomsbury, acquisito appositamente. Alla collezione di Soane si aggiunse la collezione libraria di Sir Robert Cotton, che comprendeva anche tre copie della *Magna Charta* del 1215, già donata alla nazione nel 1700 e mai esposta al pubblico.

Nel 1757 il re Giorgio II donò al British Museum la *Old Royal Libray* preziosa collezione di libri comprendente il *Codex Alexandrinus*, manoscritto della Bibbia del V secolo, e cedette al museo il diritto Reale di ricevere una copia di ogni libro stampato nel Regno.

Il museo fu quindi aperto gratuitamente al pubblico nel 1759, nella sede di Montagu House, a beneficio di "*all studious and curious Persons*". I visitatori, circa 5.000 all'anno, venivano introdotti e accompagnati alla visita in piccoli gruppi.<sup>2</sup>

Nei primi anni del XIX secolo il museo arricchì rapidamente la sua collezione con ulteriori donazioni e acquisizioni: fra queste spiccano per l'assoluta importanza la Stele di Rosetta (1802), la Collezione Townley di sculture greche e romane (1805), la controversa acquisizione dei marmi del Partenone da parte di Lord Elgin (1816).<sup>3</sup>

Nel 1823 Giorgio IV donò al British Museum la biblioteca del padre Giorgio III, la King's Library. Dopo questa importante donazione si rese evidente la necessità di avere un nuovo edificio adeguato alle opere. Il progetto del British Museum, come oggi lo conosciamo, fu affidato a Robert Smirke, che disegnò e realizzò per prima la sede della King's Library, aperta nel 1827, nell'attuale ala orientale, primo nucleo dell'edificio neoclassico che sarà completato solo nel 1852.

L'edificio di Smirke ha una pianta quadrangolare, con quattro ali disposte secondo gli assi cardinali attorno a una grande corte interna.

Il museo presto non riuscì a contenere materialmente l'enorme patrimonio che andava accumulando. La corte fu destinata alla Sala di Lettura, a pianta circolare, costruita nel 1857, e alle sale contigue contenenti le scaffalature per le collezioni librerie.

Già trasferite le collezioni pittoriche, che diedero origine alla National Gallery (1824), le collezioni naturalistiche vennero quindi trasferite al Museo di Storia Naturale a South Kensington nel 1880.

Nella seconda parte del XIX secolo, la collezione si arricchì di oggetti medievali e di materiali etnografici e antichità provenienti da tutta Europa e dai paesi dell'Oriente. Lungo il corso dell'Ottocento il British Museum confermò soprattutto la sua attenzione al patrimonio archeologico, partecipando a campagne di scavo in tutto il mondo. Il numero dei visitatori aumentò considerevolmente e il museo iniziò una attività divulgativa a servizio del pubblico, organizzando conferenze e visite guidate.

Nel Novecento il museo continuò a espandere i suoi servizi al pubblico: nel 1903 fu stampata la prima Guida alla visita, nel 1911 fu assunto il personale per le attività educative e di guida al museo.

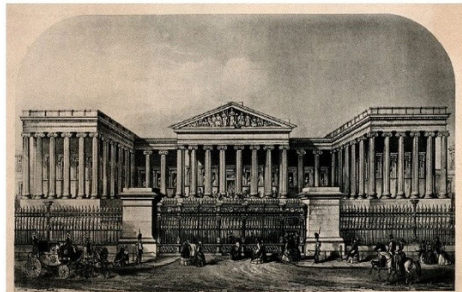
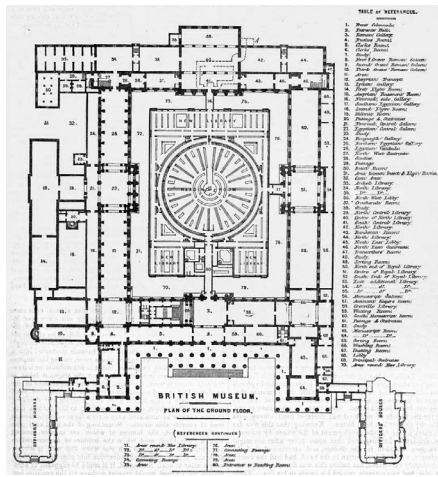
Nella prima metà del secolo i principali interventi sulle collezioni riguardarono il nuovo assetto della Sala del Partenone (1939 – 1962), riallestita e rinominata *Dunneen Gallery* dal nome del suo finanziatore, e le sale limitrofe con le collezioni d'arte classica e del vicino oriente.

Il patrimonio librario, che dapprima acquisì autonomia gestionale, con la fondazione della British Library nel 1973, fu trasferito nella nuova sede di St Pancras nel 1997.

Nel 2000, a seguito del trasferimento della British Library, fu realizzata attorno alla Sala di Lettura la copertura della Great Court, che è così divenuta il nucleo centrale del museo.

Quattro nuove gallerie permanenti si sono aggiunte alle altre sezioni nei primi di questo secolo, sono dedicate alla Cina, all'Europa fra il 1050 e il 1540, alle sepolture dell'Antico Egitto, alla collezione di orologi. E' stata inoltre restaurata e riallestita la King's Library, primo nucleo del museo.

Il British Museum continua ad adeguarsi alle esigenze contemporanee: nel



- Pianta del British Museum secondo il progetto di Robert Smirke, che mostra il volume della Sala di Lettura, relizzato al centro della Great Court nel 1857
- Stampa che raffigura il prospetto principale del British Museum, 1853
- Il progetto dell'ampliamento dei Sir John James Brunett, non realizzato, 1895  
(fonte [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org))

2014 è stato aperto il nuovo ampliamento che ospita una grande sala per esposizioni temporanee ma soprattutto il laboratori e il centro di ricerca, *World Conservation and Exhibition Centre*, in grado non solo di restaurare le opere ma anche di provvedere adeguatamente al loro trasferimento per i prestiti, una della attività preminenti e considerate essenziali per la “missione universale” del British Museum.

### 3. L'ARCHITETTURA DEL BRITISH MUSEUM

#### 3.1 Dalle origini al Novecento

Robert Smirke concepì il British Museum secondo i canoni neoclassici del “museo monumento” ottocentesco. L'edificio è evidentemente influenzato dal Greek Revival e dalla riscoperta dell'architettura classica che caratterizzò l'architettura Europea a partire dal 1750; negli stessi anni nascono a Berlino l'Altes Museum (1828), di Karl Friderich Schinkel, amico di Smirke fin dagli anni della formazione, e a Monaco di Baviera la Gliptoteca (1815-) di Leo Von Klenze.<sup>4</sup> L'edificio, un grande quadrilatero attorno alla corte centrale, sorge su un alto basamento: a sud la facciata di ingresso, simmetrica, prospetta sulla grande corte esterna con un colonnato ionico definito da due corpi laterali avanzati e timpanati e un ingresso centrale, scandito da colonne che sorreggono un timpano, il cui fregio decorato con sculture ad altorilievo si ispira a quello del Partenone. Nelle facciate laterali l'architettura si adatta, assumendo caratteri meno monumentali, alla scala dell'edilizia residenziale del quartiere di Bloomsbury.

L'edificio ottocentesco fu realizzato con tecniche all'avanguardia: costruito su un podio in calcestruzzo, l'orditura strutturale è costituita da telai in ghisa con tamponamenti in mattoni, ed è rivestita all'esterno in pietra di Portland.

La pianta si sviluppa su quattro lati, al centro di ogni lato sono collocati gli ingressi alle sale del museo, rivolti verso la corte interna, definiti da avancorpi colonnati e frontoni a timpano. La più antica ala dell'edificio, quella orientale, fu costruita per ospitare la King's Library e completata nel 1827. Fu quindi demolita completamente la Montagu House e avviata la costruzione delle restanti ali del museo. Sidney Smirke, fratello di Robert, proseguì la sua opera a partire dal 1845, progettando l'ingresso monumentale al museo, la Weston Hall, e le sue decorazioni, inaugurato nel 1847. Sull'ala occidentale dell'edificio, destinata all'antichità classica, venne realizzata una sala apposita per ospitare i marmi del Partenone acquisiti da Lord Elgin.

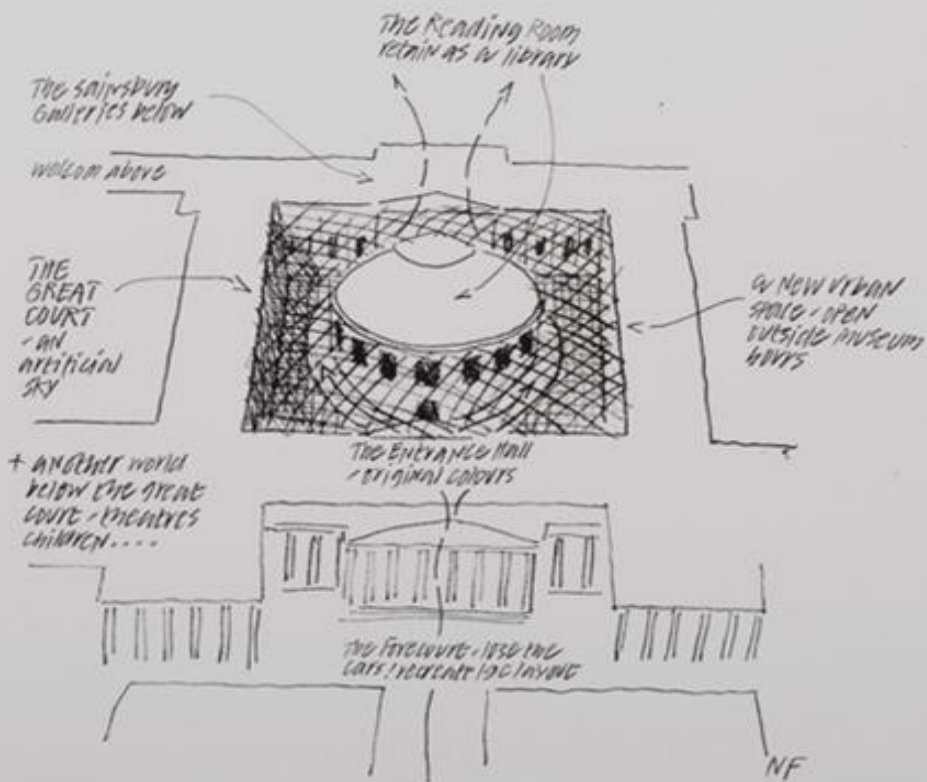
La collezione libraria del British Museum aumentò considerevolmente e su impulso di Antonio Panizzi, curatore della biblioteca del museo, fu deciso di costruire al centro della corte centrale, la Great Court, la grande Sala di Lettura, sala circolare in stile eclettico, sormontata da una cupola in acciaio e vetro, progettata da Sidney Smirke e completata nel 1854. A questa si aggiunsero

all'esterno i vani destinati al deposito dei libri, che obliterarono quasi completamente lo spazio della corte.

Il museo continuò a crescere e divenne indispensabile reperire nuovi spazi. Nel 1882 fu realizzata la *White Wing*, su progetto di Sir John Taylor, in stile neoclassico, posta sul lato orientale del quadrilatero originale. Nel 1895 prese avvio un progetto di ampliamento che prevedeva la demolizione delle case nell'isolato del museo e la realizzazione di importanti espansioni, quasi il raddoppio delle superfici, che avrebbe lasciato intatto solo il fronte di ingresso meridionale. Il progetto venne redatto dall'architetto sir John James Burnett, e avrebbe mantenuto inalterati i caratteri stilistici del museo. Vennero perciò iniziate le demolizioni delle case esistenti su Montague place e, nel 1914, venne realizzata la nuova ala Edoardo VII, al centro del fronte a Nord. Ma questo grande progetto, la cui realizzazione sarebbe dovuta proseguire per fasi e nel medio periodo, non fu portato a termine.

Altre innovazioni riguardarono l'ala ovest e la sala del Partenone - Duneen (o Sala Elgin, dal nome del collezionista) che venne modificata sulla base del progetto di John Russel Pope in modo da accogliere i marmi in una disposizione analoga a quella originale. La sala fu completata nel 1938, ma fu danneggiata dai bombardamenti nel secondo conflitto mondiale e quindi riaperta al pubblico solo nel 1962. Furono riallestite le sale dedicate alle antichità greche, romane, egizie e assiro babilonesi, la parte forse più nota della collezione. Nel corso del XX secolo il museo ha confermato la sua importanza e il suo favore presso il pubblico, diventando la maggiore attrazione di Londra: alla fine del secolo aveva quasi 5 milioni di visitatori all'anno. Stretto nell'isolato della Montagu House, non realizzate le ipotesi di ampliamento nel lotto originale, nonostante il trasferimento delle collezioni e di parte dei depositi il British Museum soffriva di una cronica carenza di spazi.

Con l'ultimo trasferimento, quello della British Library nel 1997, si sono verificate le condizioni perché il museo, liberato dal patrimonio librario, potesse finalmente adeguare i suoi spazi alle esigenze contemporanee di conservazione e di esposizione per un pubblico sempre più numeroso.



Schizzo di progetto della Great Court di Norman Foster  
(fonte [www.fosterandpartners.com](http://www.fosterandpartners.com))

### 3.2 La Great Court (Foster Associates 2000)

"Without this space the Museum was like a city without a park. This project is about its reinvention"<sup>5</sup>

E' questa la premessa di Norman Foster al progetto per la Great Court, realizzato nel 2000, che ha "reinventato" lo spazio pubblico del museo, il luogo della relazione fra il museo e lo spazio pubblico della città.

La corte, concepita per essere un giardino, fu occupata nel 1857, pochi anni dopo l'apertura del British Museum, dalla Sala di lettura e dalla biblioteca, di fatto privando il museo e negando al pubblico il suo spazio centrale, fondamentale per il funzionamento e la distribuzione delle sale. Alla fine del Novecento il sistema di accesso e distribuzione era ormai insufficiente e congestionato. Il trasferimento della British Library ha finalmente consentito sia di ritrovare lo spazio della corte, e la sua centralità nel museo, sia di restaurare il volume della Sala di Lettura e renderlo accessibile a tutti.

Dal giardino sul fronte dell'edificio, primo grande spazio dedicato al pubblico, superato l'ingresso della Weston Hall, si accede alla corte, uno spazio di



*La Great Court con la copertura vetrata di Foster Associates, completata nel 2000.  
(fonte [www.fosterandpartners.com](http://www.fosterandpartners.com))*

circa 96x72 m, totalmente coperto da una struttura in acciaio e vetro. E' la più grande piazza coperta d'Europa, dominata al centro dal volume cilindrico della Sala di Lettura, la cui cupola spicca all'esterno sopra la copertura della corte. Il progetto di Foster sviluppa alcuni temi del progetto della cupola del Reichstag a Berlino (1992-1999): la copertura è una rete in acciaio e vetro tesa fra i lati dell'edificio e il volume centrale, la struttura è progettata per mediare fra la geometria curva del tamburo centrale e le facciate rettilinee dell'edificio, in ragione della complessa geometria della copertura nessuno dei 3.312 pannelli in vetro è uguale all'altro. I vetri consentono il passaggio della luce, mentre riducono l'irraggiamento solare e la dispersione termica.

La corte accoglie il visitatore e lo indirizza nella visita: ospita i servizi informativi, il bookshop, ristoranti e punti di ristoro, funzionando come una grande piazza dalla quale si accede alle sale espositive sui quattro lati. Con la realizzazione della Great Court sono state anche rinnovate 25 sale del museo. Uno dei concetti ispiratori del progetto è che il visitatore muovendosi nella corte potesse avere viste e percezioni dello spazio sempre diverse, pur nella chia-

rezza dell'impianto distributivo.

Il volume della Sala di Lettura, totalmente rivestito in pietra, è ora avvolto da due scale che portano alla sala per esposizioni temporanee e alla terrazza al livello superiore. Le scale che avvolgono il volume vengono usate, oltre che come percorso, come seduta informale da parte del pubblico.

Al piano terreno è stato restaurato l'interno della Sala, accessibile al pubblico dalla Great Court, mentre al piano interrato sono stati ricavati spazi per le *Sainsbury African Galleries* e il *Clore Education Centre*, centro educativo che comprende aule per seminari, due auditorium, laboratori, 5 sale per attività varie. Questi spazi hanno dato modo di incrementare e aggiornare le attività di divulgazione e educative, legate al rapporto con la città e il territorio, considerate essenziali nella missione del museo. Nel *Clore Education Centre* vengono organizzati cicli di conferenze, seminari, e proiezioni quotidiane sui contenuti del museo.

Con il progetto della Great Court lo spazio pubblico è aumentato del 40%: un cambiamento sostanziale nella architettura e nella funzione pubblica del museo. La Great Court è pensata come parte del sistema degli spazi pubblici del museo e della città, inserito nelle percorrenze pedonali che dalla British Library conducono, attraverso il British Museum, a Covent Garden e al distretto culturale del South Bank. Insieme alla Great Hall è stato riqualificato anche lo storico ingresso verso Great Russel street, piazza pubblica aperta sulla strada, e la Weston Great Hall: i tre spazi, che accostano l'architettura classica e contemporanea, compongono insieme un nodo centrale nel sistema di spazi pubblici della città.

### 3.3 Il restauro della King's Library: la Sala dell'Illuminismo (HOK 2003)

La King's Library è il luogo che più di ogni altro testimonia l'origine del British Museum come istituzione moderna e la sua relazione con lo spirito illuminista di ricerca e conoscenza.

Se la Great Court mostra una sensibilità contemporanea alla questione del museo come spazio pubblico e alla relazione museo/città, nel progetto di restauro della King's Library il museo ripensa quindi alle proprie origini.

La King's Library che fu il primo nucleo dell'architettura museale di Smirke, è una sala stretta e allungata, 91x12 metri con un'altezza di 9 metri, che occupa





*La King's Library dopo il restauro del 2003: l'allestimento come "Enlightenment Room" è dedicato all'Illuminismo e alla nascita del British Museum come "museo universale" (foto agosto 2015)*

l'intero piano terra dell'ala orientale. La sala fu costruita fra il 1823 e il 1827 per ospitare la biblioteca di re Giorgio III, che non trovava spazio sufficiente nella Montagu House. Il trasferimento della biblioteca nel 1997 ha consentito di liberare anche questo spazio, fortemente simbolico, e di riaprirlo al pubblico nel 2003, in occasione del 250° anniversario del British Museum.

Il restauro della King's Library, condotto dallo studio HOK <sup>6</sup>, e il suo allestimento hanno dato origine alla "Enlightenment Room", la Sala dell'Illuminismo. La sala, riportata allo splendore originale, è il luogo dove il British Museum propone e fa comprendere la volontà di conoscenza universale e enciclopedica dello spirito Illuminista, fondato sullo studio diretto di oggetti, antichità, *naturalia*. A questo spirito si deve la nascita del museo e la missione dei collezionisti che, attraverso la classificazione e "l'ordinamento" degli oggetti, cercavano di conoscere e dare un ordine razionale al mondo. Gli oggetti esposti provengono tutti dalle raccolte del museo: sono libri, oggetti d'arte e d'antiquariato, busti dei collezionisti e dei regnanti, *mirabilia* provenienti da tutto il mondo.



*I volumi del WCEC World Conservation and Exhibition Centre di Rogers Stirk Harbour and Partners, completato nel 2014 al lato della facciata nord edificio del British Museum (fonte [www.mace.world](http://www.mace.world))*

### 3.4 World Conservation And Exhibition Centre - WCEC (Rogers Stirk Harbour and Partners 2014)

L'ultimo ampliamento del British Museum, concluso nel 2014, è in termini dimensionali uno dei maggiori interventi nei 260 anni di storia del museo, funzionale a migliorare l'operatività del museo. Il progetto, è stato affidato a Rogers Stirk Harbour and Partners.

I nuovi edifici, 5 blocchi collocati sul lato nord-occidentale del museo, si sviluppano su 4 piani fuori terra e quattro piano interrati. La necessità di interrare i nuovi volumi deriva dalle richieste della municipalità di Camden e degli altri organi di controllo di evitare un eccessivo impatto del nuovo edificio sull'architettura storica, che portarono alla "bocciaatura" del primo progetto di Rogers nel 2009 e all'attuale configurazione, frutto di importanti modifiche.<sup>7</sup>

Gli edifici ospitano i laboratori scientifici e gli studi per la conservazione delle opere, i depositi, gli spazi necessari a supportare l'attività di prestito delle opere. Al piano terreno è la *Sainsbury Exhibition Gallery*, sala per esposizioni temporanee, accessibile direttamente dalla Great Court. E' la macchina del



*Vista del museo da Nord, con la copertura della Great Court e, a destra, i volumi del WCEC World Conservation and Exhibition Centre di Rogesrs Stirk Harbour and Partners, completato nel 2014 (fonte [www.mace.world](http://www.mace.world))*

museo, essenziale per il suo funzionamento, che complessivamente occupa 18.000 m<sup>2</sup> di nuove superfici.

La parte costituita dai laboratori scientifici e dagli studi di conservazione contiene attrezzature sofisticate, in grado di provvedere alle opere del British Museum ma anche di svolgere attività di ricerca e conservazione per altre istituzioni e di ospitare opere di grandi dimensioni o un gran numero di oggetti, come le raccolte numismatiche. Il WCEC ospita anche 5.100 m<sup>2</sup> di depositi, che hanno reso possibile il ritorno nella sede del British Museum di parte del materiale delle collezioni, ospitato prima in altre sedi per mancanza di spazio. Ogni piano del magazzino ospita anche una sala di laboratorio. Sono conservati qui circa 200.000 oggetti.

All'esterno gli edifici presentano caratteri di grande sobrietà, le loro altezze non superano quelle dell'edificio ottocentesco e i materiali usati, la stessa pietra Portland del museo e degli edifici di Bloomsbury, favoriscono l'inserimento dell'architettura. Ampie superficie vetrate opache lasciano trasparire all'esterno

le attività dei laboratori.

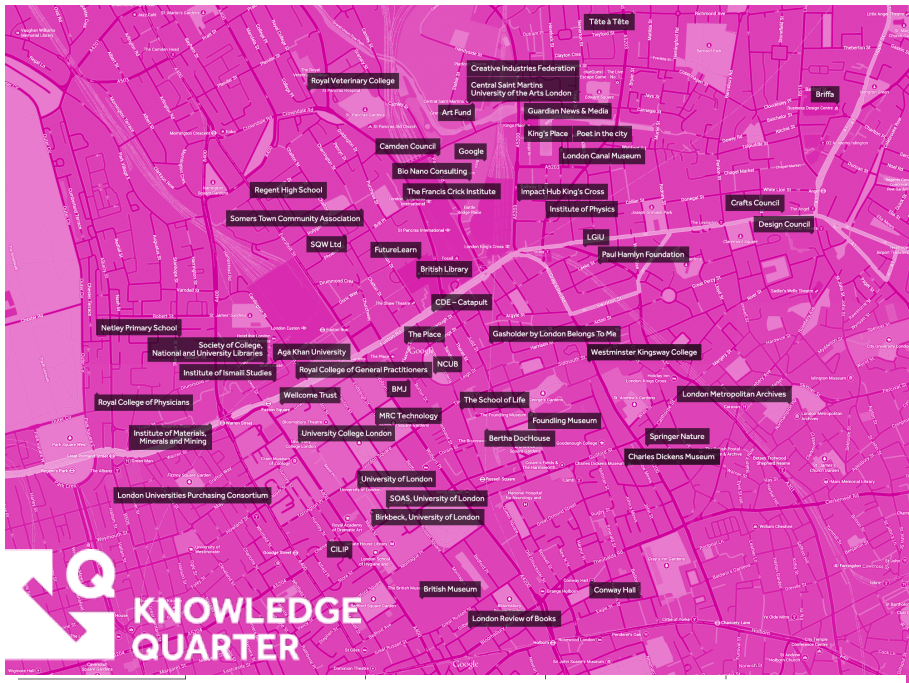
Il WCEC è una “macchina” imponente, tecnologicamente all'avanguardia, dotata di dispositivi di controllo ambientale e di sicurezza che rendono possibile non solo la conservazione ma anche la ricerca ad un livello di eccellenza mondiale. E' il cuore del museo, il luogo che consente la conservazione delle opere e la loro sopravvivenza. E' il luogo che rappresenta un altro elemento notevole dei musei contemporanei: essere luoghi di relazione fra arte e ricerca scientifica.













#### 4. IL BRITISH MUSEUM E LA CITTÀ DA BLOOMSBURY, AL MUSEUM MILE AL KNOWLEDGE QUARTER

Il British Museum è per missione un “museo universale”. L'importanza e il ruolo travalicano certo gli ambiti spaziali della città di Londra e del quartiere in cui è situato, Bloomsbury, ma nondimeno il museo fa parte e riveste un ruolo nella comunità e nella città. La recente definizione spaziale della grande piazza coperta della Great Court, pensata come parte del sistema urbano afferma il significato del museo come spazio pubblico a disposizione della collettività. Una prima definizione di sistema museale nel quartiere di Bloomsbury come sistema urbano è l'associazione del British Museum nel *Museum Mile*,<sup>8</sup> unione di 13 fra musei e gallerie che definiscono un sistema e un percorso urbano di eccezionale rilevanza culturale e storico architettonica fra King's Cross e il Tamigi. Ne fanno parte, oltre il British Museum, il Sir John Soane's Museum, la British Library, il Charles Dickens Museum, il Foundling e il Cartoon Museum, le collezioni dell'University College e del Royal College of Surgeons. L'itinerario nasce sotto l'egida del Camden Borough e del *Inmidtown*, associazione dei quartieri di Bloomsbury, Holborn e St Giles. Il *Museum Mile* risponde alla necessità di far scoprire la città attraverso le istituzioni culturali, fornendo informazioni, accessibili anche on line, per una visita che pone il visitatore dei musei in relazione consapevole con il contesto urbano.

Uno sviluppo del concetto di sistema culturale come attore forte e identitario nel contesto urbano, ma ancor più come agente di uno sviluppo fondato sull'economia della conoscenza, è quello attualmente in atto con la definizione del Knowledge Quarter, il “Quartiere della Conoscenza”, iniziata nel 2014.

Il Knowledge Quarter,<sup>9</sup> associazione fra enti privati e pubblici, intende realiz-



-  **THE BRITISH LIBRARY**  
96 Euston Road
-  **THE BRITISH MUSEUM**  
Great Russell Street
-  **THE BRUNEL GALLERY (ROAD)**  
Thameside Street
-  **THE CARTOON MUSEUM**  
35 Little Russell Street
-  **CHARLES DICKENS MUSEUM**  
48 Doughty Street
-  **THE COURTYARD GALLERY**  
Somerset House, Strand
-  **THE FOUNDING MUSEUM**  
40 Brunel's Square
-  **HORTENSIANA MUSEUM AT THE ROYAL COLLEGE OF SURGEONS**  
30-43 Lincoln's Inn Fields
-  **THE LIBRARY AND MUSEUM OF FREEMASONRY**  
40 Great Queen Street
-  **LONDON TRANSPORT MUSEUM**  
The Plaza, Covent Garden
-  **SIR JOHN SOANE'S MUSEUM**  
13 Lincoln's Inn Fields
-  **UCL MUSEUMS: ART, GEM AND PETRIF MUSEUMS**  
UCL, Gower Street



## museum mile

### DOWNLOAD THE MUSEUM MILE TOUR

Download the pdf from [www.museum-mile.org.uk](http://www.museum-mile.org.uk) to enjoy a self-guided walk around Museum Mile. It also includes some of the passionate people involved with the museums, and how historic and how guide by us, who pop in a bar or two about the historic area.

### MUSEUM MILE WALKING TOUR

Walk the Museum Mile with Museum Mile's Guide, Any Mile. There are real, one and for you options and all walks are free.

For full details, including dates and times visit: <http://www.museum-mile.org.uk>

### GETTING TO MUSEUM MILE

**TUBE**  
Covent Garden, Euston, Euston Square, George Street, Holborn, King Cross St Pancras, Russell Square, Temple, Tottenham Court Road, Warren Street

**RAIL**  
Euston, King Cross, St Pancras International

**BUS**  
24, 26, 91, 158 and 188 run along Museum Mile

**CAR**  
Limited on-street parking, National Car Parks at Holborn, Strand and Russell Court and Brunel's Square

**WALKING**  
The best way to discover London is on foot.

**ACCESS**  
Most of the museums listed have wheelchair access to part of all of their collections. Please contact the specific museums prior to your visit to ensure your needs are met.

[www.museum-mile.org.uk](http://www.museum-mile.org.uk)

Museum Mile thanks **Camden** **inmichron** **inmichron**

Please Note: Map is not to scale

- L'area fra Camden e il British Museum interessata dalle iniziative del Knowledge Quarter, con gli istituti di ricerca e le istituzioni culturali aderenti al progetto (fonte [www.knowledgequarter.london](http://www.knowledgequarter.london))

- Pianta del quartiere di Bloomsbury e i tredici musei del Museum Mile (fonte [www.museum-mile.org.uk](http://www.museum-mile.org.uk))

zare nell'area compresa fra King's Cross, Euston Road e Bloomsbury uno "spazio comune" di interazione fra i numerosi istituti di ricerca e le istituzioni culturali. In questa zona, entro un'area di 1 miglio di diametro, si trovano infatti alcune delle maggiori istituzioni destinate alla ricerca e all'istruzione aventi rilevanza mondiale. Hanno aderito all'iniziativa 55 organizzazioni, fra queste la British Library, Google, Art Fund, Guardian News & Media, il British Museum e gli altri musei del "Museum mile", tutte le istituzioni universitarie, Royal College of GPs, le sedi dell'University of the Arts London, College of St Martins, la University of London, l'Aga Khan University. Queste intendono usare i fattori positivi che derivano dalla loro contiguità fisica nella città per realizzare un sistema che crei sinergie operative di grande impatto economico, rafforzando e migliorando contemporaneamente l'inserimento e le relazioni di prossimità nel contesto urbano e nella comunità locale, ambito "fisico" di riferimento. Questo rafforzamento locale è finalizzato a incrementare l'influenza del distretto della conoscenza londinese su scala planetaria, ambito di riferimento della cultura e dell'economia della conoscenza globalizzata.

A coordinare gli attori sono due istituzioni pubbliche, il Camden Borough, distretto amministrativo di riferimento, e la British Library, istituzione culturale che, a partire dal suo trasferimento nella sede autonoma nei pressi di St. Pancras e King's Cross, ha iniziato un'intensa attività di promozione culturale a favore del quartiere, diventando un centro di inclusione sociale basato sulla diffusione della cultura. Il British Museum rappresenta in questo contesto l'istituzione culturale di maggiore rilievo e il maggiore attrattore.

Un fattore che ha innescato gli attuali sviluppi è la recente destinazione e riqualificazione della stazione internazionale di St. Pancras, punto di arrivo dei treni provenienti dal tunnel della Manica, connessione diretta fra la città e il continente. Questa zona è al confine con l'area degradata, in termini urbani e sociali, prossima a King's Cross che però, grazie alla vicinanza con le sedi di importanti istituzioni, potrebbe essere riqualificata all'interno del sistema complessivo dedicato alla conoscenza. E' allo studio un piano di sviluppo urbano che prevede la realizzazione di 50 nuovi edifici, il restauro di 20 edifici, 3 parchi e 10 nuovi spazi pubblici.

Complessivamente il piano prevede di migliorare la *walkability*, la percorribilità pedonale del quartiere e la qualità dei suoi spazi pubblici, nella convinzione

che la contiguità fisica fra le istituzioni, il contatto diretto fra le persone, le “attività sociali”<sup>10</sup> possibili in uno spazio urbano di qualità siano un fattore determinante di sviluppo. In tutto ciò il museo riveste un ruolo sostanziale e il suo esempio può dare un indirizzo e una connotazione.

Citando la missione dichiarata del KQ : *“Vogliamo incoraggiare tutte le persone in cerca di conoscenza perché traggano il massimo dalle nostre risorse comuni. Vogliamo abbattere le barriere e stimolare il dialogo, in questo luogo unico, brulicante di idee. Vogliamo stimolare il dialogo produttivo ovunque - dalle sale conferenze ai corridoi ai caffè. Il Knowledge Quarter stabilirà anche nuove connessioni con le persone locali. Insieme useremo le opportunità di networking e collaborazione con la comunità della conoscenza. Insieme metteremo questo luogo sulla mappa come un centro di livello mondiale per la creazione di conoscenza.”*<sup>11</sup>

La *knowledge economy*<sup>12</sup> che rappresenta un settore trainante dell'economia britannica, la cui influenza è mondiale ed è esercitata attraverso i contemporanei strumenti di comunicazione della rete, riconosce nella contiguità fisica e nella relazione con il territorio un imprescindibile fattore di successo.

Tutte le istituzioni coinvolte, impegnate nella ricerca e nella diffusione della conoscenza, possono costituire dalla loro relazione di contiguità fisica un punto di forza unico. E' il riconoscimento del valore della città come motore della crescita contemporanea.

## 5. IL BRITISH MUSEUM COME MEDIUM CONTEMPORANEO.

Negli anni '50 del Novecento, Franco Albini evidenziava la potenza del museo come mezzo di comunicazione di massa,<sup>13</sup> la cui forza era legata alla forza dell'immagine, che faceva del museo uno strumento di comunicazione assai più efficace degli altri allora in uso, la radio o la stampa.

Oggi la comunicazione di maggior impatto è quella legata all'uso dell'immagine e diffusa attraverso il Web.

La globalizzazione ha innescato un processo importante di revisione del rapporto del museo con la comunità di riferimento: qual è oggi la comunità di riferimento del museo universale? La comunità è fatta da tutti coloro che dal museo e dalle sue attività possono essere influenzati e coinvolti, da tutte le persone che possono essere raggiunte e alle quali può essere messo a

disposizione il patrimonio di conoscenza del museo, virtualmente quindi tutto il mondo che ha accesso alla rete. La rete 2.0 ha innescato un altro processo, ovvero la possibilità di interazione con un pubblico vastissimo e la condivisione di sapere e conoscenza da e verso il museo: il museo irradia informazioni ma può anche riceverne. Le possibilità offerte sono infinite: è oggi possibile attivare processi di discussione con il pubblico e di coinvolgimento prima impensabili.

Il British Museum usa efficacemente tutti i registri della comunicazione contemporanea. Innanzitutto rende accessibile il suo patrimonio globalmente con un sito, [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org), impressionante per quantità e qualità di informazioni: sono disponibili oltre 2 milioni di oggetti d'arte e documenti, riprodotti ad altissima risoluzione. La rete è quindi usata *in primis* come strumento di ricerca: alcuni oggetti della collezione sono infatti accessibili solo sulla rete, perché impossibili da esporre per problemi di conservazione - come i disegni e le opere grafiche, o per il loro grande numero - come nel caso delle 20.000 tavolette di terracotta della biblioteca di Assurbanipal, i più antichi documenti scritti al mondo.

La rete ha di fatto ampliato anche le possibilità espositive del museo e il sito della collezione online<sup>14</sup> è un museo nel museo, continuamente arricchito e aggiornato di informazioni. Il sito ufficiale e il patrimonio virtuale del museo sono in tutti i modi all'altezza dell'istituzione reale nella sua sede fisica.

Il museo usa anche altri mezzi di comunicazione: un'operazione divulgativa molto importante e di grande successo condotta dal British Museum è il programma radiofonico *A history of the world in 100 objects*, del 2010, in cui attraverso la descrizione e lo *story telling* di 100 oggetti, si narra la storia del mondo. Il programma, realizzato per la BBC, i cui contenuti sono riportati nell'omonimo libro di Neil Mac Gregor, direttore del British dal 2002 fino al 2015, è accessibile on line ed è stato scaricato da 43 milioni di persone in tutto il mondo, un grande successo per una operazione divulgativa non consueta, in cui alla forza dell'immagine sono sostituite la suggestione e la narrazione.<sup>15</sup>

Il British Museum ha attivato inoltre un dibattito "condiviso" sulla sua missione, condotto con una procedura partecipativa che fa un uso combinato della rete, come strumento di informazione - esteso quindi a scala globale - e della par-





Il dibattito "Museum of the Future" nel sito del British Museum

[http://www.britishmuseum.org/whats\\_on/museum\\_of\\_the\\_future.aspx?fromShortUrl](http://www.britishmuseum.org/whats_on/museum_of_the_future.aspx?fromShortUrl)

tecipazione fisica agli incontri di discussione che si svolgono nella sua sede. Fra settembre e novembre del 2014, poco dopo l'inaugurazione del WCEC, nei nuovi spazi destinati al pubblico realizzati nella Great Court si è tenuta una serie di dibattiti pubblici sui temi che si affacciano all'attenzione del museo contemporaneo come diffusore della conoscenza. Il ciclo di incontri intitolato *Museum of the future*,<sup>16</sup> promosso dal direttore del British Museum Neil Mac Gregor e condotto da relatori di altissimo livello,<sup>17</sup> si svolge attorno a tre temi ritenuti principali: lo spazio fisico dell'edificio *living building* nella sua relazione con il pubblico, il dialogo con il pubblico nell'era digitale, la relazione fra il contesto urbano e il resto del mondo attraverso la creazione del distretto della conoscenza, il *Knowledge Quarter*.<sup>18</sup>

I dibattiti hanno raccolto le proposte sulla possibile evoluzione del museo, oltre che dal pubblico in sala, anche attraverso i social media, Twitter o Facebook. Il British Museum è un museo *of the world and for the world*, i cui limiti fisici possono e devono essere superati con l'uso degli strumenti di informazione digitale e della rete. Il museo dedicato *to all studious and curious Persons* prosegue la diffusione universale dei suoi contenuti.

## 6. CONCLUSIONI

Il dibattito *Museum of the future* si svolge attorno a tre temi principali:

- le modifiche dello spazio fisico del museo per un pubblico sempre più ampio;
- la crescente importanza delle tecnologie digitali;
- l'emergere del nuovo Knowledge Quarter in Camden.

Nel corso dei dibattiti sui tre argomenti, solo apparentemente scissi, i temi e i termini più ricorrenti sono accessibilità, porosità- trasparenza, apertura, inclusione, partecipazione, diffusione e condivisione della conoscenza, e il rimando fra l'uno e l'altro argomento è costante. Le registrazioni dei dibattiti danno un quadro molto interessante di come termini quali "accessibilità", "apertura" e "interazione" sono usati con riferimento allo spazio fisico e all'architettura dei luoghi e alla comunicazione attraverso la rete, cosa rilevata in quell'occasione da David Chipperfield, architetto e relatore nel dibattito *Changing public dialogues with museum collections in the digital age*. Nello stesso dibattito Amid Saad co-amministratore di Google, dal 2011 animatore di *Google Art project*<sup>19</sup> dal 2011, che è di origine indiana, ha espresso il suo interesse per il museo come spazio fisico e pubblico di grande attrattività, che consente alle persone di riunirsi attorno ai temi dell'arte e della cultura, cosa impossibile e nuova nel suo paese d'origine. Il museo "spazio pubblico", che è una conquista della cultura europea a partire dal Settecento, è invece una nuova possibilità per il resto del mondo, che non aveva diritto di accesso all'arte e alla cultura attraverso il museo fino a tempi molto recenti.

L'architettura e lo spazio fisico del museo, l'interazione fra collezione e pubblico, la relazione del museo con lo spazio urbano, l'interazione virtuale con il pubblico globale del museo sono temi strettamente connessi.

Il museo *living building* mantiene costante la qualità della sua proposta culturale attraverso un continuo adattamento: gli spazi del museo si adeguano alla sua missione e alle esigenze del pubblico per *best deliver its constant purpose for a changing public*. Le recenti innovazioni negli spazi sono state significativamente affidate al progetto dei due più autorevoli architetti britannici, Sir Norman Foster e Sir Richard Rogers, entrambi Pritzker Prize.

La Great Court di Foster è misurata nel linguaggio, efficace nella definizione dei nuovi spazi pubblici del museo e nella sua riorganizzazione interna, dialoga

con lo spazio aperto della corte di ingresso su Great Russel street e gli altri spazi pubblici del quartiere di Bloomsbury.

Il museo è quindi spazio pubblico e spazio civico.

E' importante rilevare che, se l'immagine del British Museum è stata da sempre la facciata di ingresso con il frontone ispirato ai marmi del Partenone, ora la sua icona è il volume e lo spazio inclusivo della Great Court: una sostituzione di immagini, analoga a quella avvenuta con il Louvre e la *Pyramid*, che manifesta la contemporaneità del British Museum che, in questo caso, si allontana da alcuni temi e ruoli controversi del museo.<sup>20</sup>

L'edificio di Rogers ha un elevato contenuto tecnologico, forme parallelepipediche e materiali affini a quelli originali, e scompone in volumi di minore impatto la grande volumetria aggiunta al lato dell'edificio di Smirke, mediando fra la scala del monumento esistente e la scala architettonica del quartiere. Si mostra per quello che è: un edificio ad alto contenuto tecnologico di servizio a un tempio dell'arte, per ospitare la ricerca in funzione dell'esposizione, funzioni strettamente connesse nel museo contemporaneo.

Se l'aspetto delle sale espositive appare tradizionale e "istituzionale", e ancora efficace nella sua parte più nota e frequentata delle antichità assire, egizie, greche e romane, nell'allestimento storicizzato di John Russel Pope della *Sala Duneen* dei marmi del Partenone, nel nuovo allestimento della *Enlightenment Room* l'architettura e la collezione esposta danno un'immagine chiara della cultura illuminista e del collezionismo come matrice del museo e come leve della conoscenza universale. Questo concetto è espresso nel luogo fisico che fu il primo nucleo dell'edificio museale e che è in posizione simmetrica, e altrettanto significativa, dalla sala con il fregio e il frontone del Partenone. Il British Museum vuole rendere evidente come, nel corso del tempo, abbia rivolto un'attenzione illuminista alla missione educativa del museo - *aimed at Universality* e destinato a *all curious Persons* - che è esercitata attraverso lo studio e l'esposizione della collezione.

E' sul concetto di servizio a una comunità mondiale e di apertura che il British Museum continua la sua azione con l'uso di tutti i possibili mezzi.

E il dialogo contemporaneo con il pubblico del museo si svolge ora attraverso la sua sede fisica, nell'edificio e nella sua architettura, e attraverso i media dell'epoca digitale e nella relazione *people to people* che viene incoraggiata e

proposta dalle attività e dalle iniziative del museo sul Web.

L'aspetto che emerge dal nascente Knowledge Quarter è la necessità di rafforzare contemporaneamente le relazioni globali e il rapporto col territorio: quest'ultimo aspetto diviene imprescindibile per rafforzare il prestigio e l'influenza culturale della città e il suo *Soft power*.<sup>21</sup>

E' una necessità recente che le città, verso cui si è spostata la maggior parte della popolazione mondiale e che stanno divenendo i veri poli delle nazioni, acquisiscano e mantengano un prestigio esteso a scala globale. Le metropoli del mondo concentrano la maggior parte delle persone e possono nelle loro azioni costruire reti e influenzare non solo la propria ma anche le altre nazioni, attraverso la diffusione di modelli convincenti, e attrattori di persone e attività a scala globale che rafforzino questi processi di sviluppo. Questa attrattività può essere costruita rafforzando localmente i sistemi e i poli urbani fondati sulla conoscenza, l'interazione e la relazione fisica fra le persone. E la più grande metropoli del continente europeo, Londra, erede di un primato mondiale che fu di un intero Regno, rafforza le sue relazioni locali e diffonde l'influenza globale della sua massima istituzione culturale, il British Museum.

Nel museo è insito il privilegio delle persone di raccogliersi attorno a uno spazio pubblico destinato alla bellezza e al sapere, che se è forse scontato per la cultura europea e occidentale, è una conquista di civiltà ancora ambita nel resto del mondo. E' una conquista che può attrarre le migliori energie del pianeta, sulle quali si gioca la sfida delle nuove potenze del mondo: le città.

## NOTE

1. Il "British Museum Act" fu emanato dal Parlamento inglese il 7 giugno del 1753. Riporta il seguente titolo: *An Act for the purchase of the Museum or Collection of Sir Hans Sloane and of the Harleian Collection of Manuscripts and for providing one general repository for the better reception and more convenient use of the said collections and of the Cottonian Library and of the additions thereto.*

Con l'atto venne accettata la donazione di Sir John Soane e fondato il British Museum, definita la composizione del Board of Trustees, definito il carattere pubblico del museo e i caratteri della collezione, che comprendeva sia oggetti sia collezioni librerie. Cfr. ABT J., 2011, 126.

2. Cfr. [http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/general\\_history.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx)

3. Thomas Bruce Conte di Elgin, assegnato all'ambasciata inglese di Costantinopoli nel 1799, organizzò nel 1801 un spedizione archeologica ad Atene, con il permesso del governo turco che, insieme all'autorizzazione a effettuare rilievi e calchi dei materiali dell'Acropoli, concesse alla spedizione di asportare eventuali pezzi di pietre con iscrizioni e figure. Questa clausola fu liberamente interpretata da Elgin e dai suoi collaboratori, che scavarono ai piedi del Partenone per recuperare i pezzi del frontone caduti a seguito del bombardamento veneziano del 1687, e rimossero quanto fu possibile asportare delle decorazioni del Partenone. Il trasferimento dei marmi iniziò nel 1802 e si concluse nel 1811. Nel 1803, sulla via del ritorno in patria, Elgin fu arrestato dai francesi, che volevano acquisire i marmi come bottino di guerra nella contesa con l'Inghilterra. Liberato e tornato in patria nel 1806, già nel 1807 Elgin espose privatamente parte dei marmi, suscitando grande interesse. L'opinione pubblica si divise quindi fra i detrattori, fra i quali Lord Byron, e i fautori dell'operazione della spedizione inglese. Nel 1810 Elgin fece pervenire al governo inglese l'offerta formale proponendo l'acquisto dei marmi per la collezione del British Museum. La decisione di acquisire i pezzi fu decisa nel 1816 dalla Camera dei Comuni. I marmi furono esposti nel 1817. Ancora oggi i marmi sono oggetto di contesa fra la Grecia e la Gran Bretagna. Cfr. AA. VV. "British museum" 2002, 134-135.

4. Leo Von Klenze nella Gliptoteca di Monaco di Baviera (1815), Karl Friederich

Schinkel nell'Altes Museum di Berlino (1823-1830), Robert Smirke nel British Museum a Londra (1823 –1857) adottarono per l'architettura dei loro "musei-monumento" i canoni stilistici dell'architettura della Grecia Classica. Cfr. Giebelhausen M., "Museum Architecture: a Brief History" in MACDONALD S. - 2011, 225-230; AA. VV., "British museum" 124-126, EISSENHAUER M., BAHR A. ROCHAU-SALEM E. 2013 94-117

5. "Senza questo spazio il Museo era come una città senza un parco. Questo progetto riguarda la sua reinvenzione." (trad autore). Cfr . Foster Associates "Great Court at British Museum" Relazione di progetto, in <http://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/+&cd=2&hl=it&ct=clnk&gl=us>

6. I dettagli del restauro nel sito ufficiale dei progettisti

<http://www.hok.com/design/service/renovation-restoration/kings-library/>

7. I dettagli del progetto nel sito ufficiale di RSH and Parters in "British Museum WCEC" in: <http://www.rsh-p.com/projects/british-museum-wcec/#>

e AA. VV., "Ampliamento del British Museum, Londra" in Domus n. 983, settembre 2014, 50-63. Sulle vicende del progetto del WCEC Cfr. WAITE

R., "First peek at Rogers' emerging British Museum extension" in Architects Journal 30 April, 2013 in [www.architectsjournal.co.uk/](http://www.architectsjournal.co.uk/)

8. Sul sistema museale e i musei del Museum Mile <http://museum-mile.org.uk/>

9. <http://www.knowledgequarter.london/>

10. Cfr. GHREL J., 2012

11. Trad. autore Cfr *"We want to encourage all kinds of knowledge seekers to make the most of our combined resources. To break down barriers and stimulate dialogue, getting the whole of this unique area buzzing with ideas. To stimulate productive dialogue everywhere – from conference rooms and corridors to coffee shops. Knowledge Quarter will establish new connections with local people too. We will channel opportunities for networking and collaboration with the knowledge community. Together we will put the area on the map as a world-class centre for the creation of knowledge."* home page del sito <http://www.knowledgequarter.london/>

12. *"We define the knowledge economy as production and services based on knowledge-intensive activities that contribute to an accelerated pace of technological and scientific advance as well as equally rapid obsolescence."*

*The key components of a knowledge economy include a greater reliance on intellectual capabilities than on physical inputs or natural resources, combined with efforts to integrate improvements in every stage of the production process, from the R&D lab to the factory floor to the interface with customers”* ( “Definiamo l'economia della conoscenza come produzione e servizi basati su attività ad elevato contenuto di conoscenza che contribuiscono a una crescita del progresso tecnologico e scientifico, così come a una sua altrettanto rapida obsolescenza. I componenti chiave di un'economia della conoscenza includono un maggiore ricorso a capacità intellettuali rispetto a input materiali o a risorse naturali, nonché il tentativo di integrare i miglioramenti in ogni fase del processo di produzione, dal laboratorio di Ricerca e Sviluppo, alla produzione, all'interfaccia con i clienti" trad redattore). In POWELL W SNELLMAN K., 2014, 201

13. Cfr. ALBINI F., 1958, 25-31

14. Cfr [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx)

15. Cfr. MAC GREGOR N., 2012, XIII-XXVI

16. Il ciclo di dibattiti “*Museum of the Future*” si articola in tre principali sezioni:  
- *A living building: how could the British Museum best deliver its constant purpose for a changing public?*

(Un edificio che vive: come può il British Museum diffondere al meglio la sua proposta per un pubblico che cambia? )

- *Changing public dialogues with museum collections in the digital age;*

(Cambiare il dialogo fra il pubblico e le collezioni museali nell'era digitale)

- *Bloomsbury and the world: the new Knowledge Quarter in Camden.*

(Bloomsbury e il mondo: il Knowledge Quarter nuovo quartiere della conoscenza a Camden)

17. Oltre il direttore, Richard Lambert. Capo del Board of Trustees,. David Chipperfield, architetto e progettista degli interventi del Museuminsel a Berlino, Amid Saad, co-amministratore di Google, il direttore del Rijksmuseum Wim Pijebes, il direttore della British Library, gli esponenti dell'amministrazione del Camden Borough e della direzione della London School of Economics, oltre numerosi cittadini e rappresentanti dell'associazionismo locale.

18. Le registrazioni dei dibattiti sono accessibili on line all'indirizzo: [http://www.britishmuseum.org/whats\\_on/museum\\_of\\_the\\_future.aspx?fromShortUrl](http://www.britishmuseum.org/whats_on/museum_of_the_future.aspx?fromShortUrl)

19. Google Art Project è una raccolta online di immagini in alta risoluzione di opere d'arte esposte in vari musei in tutto il mondo, e offre una visita virtuale delle gallerie in cui esse sono esposte. La visita virtuale permette di vedere le opere in alta definizione. Il progetto è stato lanciato il 1° febbraio 2011 da Google, ed include opere presenti presso la Tate Gallery di Londra, il Metropolitan Museum of Art di New York, gli Uffizi di Firenze e i Musei capitolini di Roma. [l'esplorazione dei musei utilizza la stessa tecnologia utilizzata dal progetto Street View, sempre di Google. Le immagini presenti sul sito hanno una risoluzione di 7 gigapixel (7 miliardi di pixel). Cfr <https://www.google.com/culturalinstitute/u/0/project/art-project?hl=it>

20. Il fronte del museo si ispira al fregio del Partenone e rimanda alle vicende della missione di Elgin che portò ad acquisizioni che oggi sarebbero inaccettabili. L'immagine storica del British Museum rimanda a un tema oggi controverso che evidenzia come la missione universale del museo si intrecci con il ruolo di potenza coloniale del Regno Unito.

21. Il *Soft Power* è un concetto che è emerso negli anni '90 del Novecento, formulato per primo da Joseph Nye, per descrivere le relazioni internazionali basate non sul potere militare ed economico ma sull'influenza. Il *Soft Power* è l'abilità di influenzare i comportamenti usando la persuasione, l'attrazione, o temi di interesse. Se le risorse dell' *Hard Power* sono tangibili – gli armamenti, la finanza - le risorse del *Soft Power* sono intangibili, idee, conoscenze, valori e cultura. La rete consente al *Soft Power* di estendere la sua influenza attraverso i network e i network di città. Cfr DEXTER LORD G., BLANKENBERG N., 2015, 5-28



## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., "British museum" in *Grandi Musei d'Europa, il sogno del Museo Universale*, Skira, Milano, 2002, 122-152 .
- AA. VV., Ampliamento del British Museum, Londra in *Domus* n. 983, settembre 2014, 50-63.
- AA. VV., *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, April 2015, London.
- ABT J. "The Origins of the Public Museum", in MACDONALD S. *A companion to museum studies*, Wiley-Blackwell, UK 2011, 115-134.
- ALBINI F., "Funzioni e architettura del museo", in *La Biennale di Venezia*, rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia, VIII, n. 31, aprile-giugno 1958, 25-31.
- DEXTER LORD G., BLANKENBERG N., *Cities, Museums and Soft Power*, AAM Press, Washington D.C., 2015.
- GHEL J., *Vita in città, spazio urbano e relazioni sociali*, Maggioli Editore, Milano 2012.
- GUERZONI G., *Museums on the Map 1995-2012*, Umberto Allemandi, Torino 2014
- MAC GREGOR N., *A history of the world in 100 objects*, Penguin books, London 2012
- POWELL W SNELLMAN K., *The Knowledge Economy*, Stanford University, 2014.

## SITOGRAFIA

Storia del British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/general\\_history.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx)

Architettura del British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/architecture.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/architecture.aspx)

Great Court at the British Museum:

<http://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/+&cd=2&hl=it&ct=clnk&gl=us>

Restauro della King's Library

<http://www.hok.com/design/service/renovation-restoration/kings-library/>

Ampliamento WCEC

<http://www.rsh-p.com/projects/british-museum-wcec/#>

WAITE R., "First peek at Rogers' emerging British Museum extension" in

Architects Journal 30 April, 2013 in [www.architectsjournal.co.uk/](http://www.architectsjournal.co.uk/)

Depositi dei musei:

<http://www.museumsassociation.org/news/26012011-cross-calls-for-new-debate-on-stored-collections>

Knowledge Quarter

<http://www.knowledgequarter.london/>

Museum Mile

<http://museum-mile.org.uk/>

Reichstag Berlino

<http://www.fosterandpartners.com/projects/reichstag-new-german-parliament/>

V

# MUSEO OPERA DEL DUOMO

Conversazione  
su due musei  
con Adolfo Natalini:  
i Nuovi Uffizi e l'Opera del Duomo



## I. SCHEDA \_ NUOVI UFFIZI

*data sopralluogo: aprile 2013 e febbraio 2016*

**Denominazione:** Progetto Nuovi Uffizi Galleria degli Uffizi. Restauro architettonico ed adeguamento impiantistico con recupero di nuovi spazi espositivi e riforma dei percorsi di visita.

Il progetto Nuovi Uffizi riguarda l'ampliamento e l'adeguamento della Galleria degli Uffizi. Prevede l'estensione del museo dalla galleria storica, oggi al secondo piano, a tutti i tre piani degli Uffizi. Gli Uffizi sono il museo più visitato in Italia e uno dei più noti musei al mondo. La Galleria è situata nel palazzo degli Uffizi, originaria sede delle magistrature fiorentine costruito, per volontà di Cosimo I de' Medici, da Giorgio Vasari a partire dal 1560. Fu completato a partire dal 1574, da Bernardo Buontalenti, autore delle Tribuna e dello scalone monumentale. Nel 1581 Francesco I chiuse la loggia dell'ultimo piano che destinò alla sua collezione di dipinti quattrocenteschi e contemporanei, oggetti d'arte, statue antiche e moderne, strumenti scientifici. La collezione, nucleo storico del museo, veniva aperta in occasione delle visite di regnanti e principi e su richiesta. Nel 1769, sotto Pietro Leopoldo di Lorena, fu definitivamente aperta al pubblico dopo lavori di riordino. Nel XIX secolo le statue della collezione vennero trasferite al Museo del Bargello e al Museo Archeologico. Nel corso dell'Ottocento la Galleria rimase pressoché invariata e i piani terra e primo furono quasi totalmente occupati dagli archivi. Nel 1956 fu allestita da Michelucci, Scarpa e Gardella la Sala dei Primitivi con le opere di Giotto e Cimabue. Nel 1965 si iniziò a discutere di un progetto di ampliamento, i "Grandi Uffizi". Nel 1980 vennero liberati i piani primo e terra dagli archivi. Si ipotizzò un nuovo ingresso da piazza dei Castellani anziché dal cortile colonnato e si avviò il progetto Nuovi Uffizi. Il museo oggi fa parte del "Polo Museale Fiorentino".

**Collezione:** Ospita i più noti capolavori della della pittura italiana del Medioevo e del Rinascimento, di Giotto, Masaccio, Botticelli, Michelangelo, Beato Angelico, Paolo Uccello, Veronese, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Caravaggio. Sua icona è la Venere di Botticelli.

**Sede:** Firenze, piazzale degli Uffizi, Italia

**Website ufficiale:** <http://nuoviuffizi.it/>  
<http://www.polomuseale.firenze.it/> (<http://uffizi.com/> non è il sito ufficiale)

**Data di avvio del progetto Nuovi Uffizi:** 2000

**Gruppo di progetto:** MIBAC, Soprintendenze di Firenze e Direzione Galleria degli Uffizi  
S.IN.TER., società di progettazione, progetto esecutivo  
Adolfo Natalini, consulente per la progettazione architettonica  
Piero Castiglioni, consulente per l'illuminotecnica

Progetto:	2003 - 2007
Direzione Lavori:	arch. Giorgio Elio Pappagallo (dall' inizio lavori a novembre 2009); arch. Laura Baldini (da aprile 2010 a gennaio 2012) arch. Marinella Del Buono (2012 - oggi)
Consegna Lavori:	2009 - <i>i lavori sono ancora in corso di esecuzione</i>
- Inaugurazione Sale Stranieri e Nuova Scala Ponente:	2011
- Restauro della Tribuna e inugurazione 11 sale al primo piano:	2012 giugno
- Restauro Sala della Niobe:	2012 dicembre
- Completamento 24 sale, ala di ponente, primo piano.	2013 giugno
- Completamento 6 sale, ala di levante, primo piano.	2013 dicembre
- Completamento 2 sale, ala di ponente, secondo piano.	2014 febbraio
- Completamento 2 sale, adiacenti la Tribuna e sala del Duecento secondo piano:	2014 aprile-giugno
- Riapertura Sala dei primitivi e sale dalla 2 alla 7 del secondo piano:	2015 aprile

## DATI DIMENSIONALI E COSTI\*

Superficie complessiva di progetto:	27.000 m2 (15.000 m2 pre lavori, 2004)
Superficie esposizione di progetto:	12.000 m2 (6.500 m2 pre lavori, 2004)
Superficie servizi al pubblico:	4.625 m2 (3.100 m2 pre lavori, 2004)
Locali tecnici e depositi:	950 m2 (1.400 m2 pre lavori, 2004)
Costo totale delle opere:	49 M. euro
Visitatori:**	1.935.901 nel 2014

\*Fonte: <http://nuoviuffizi.it/>

\*\*Fonte: AA. VV., "Visitors figures 2014 Special Report", *The Art Newspaper Special Report*, N. 267, Aprile 2015, London, 15.

## II. SCHEDA \_ MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO

*data sopralluogo febbraio 2016*

**Denominazione:** Il Nuovo Museo dell'Opera del Duomo - Grande Museo del Duomo di Firenze  
Il Grande Museo del Duomo è costituito dal Duomo di Santa Maria del Fiore, dal Battistero di San Giovanni e dal Campanile, detto "di Giotto" e dal Museo dell'Opera del Duomo. Il rinnovamento del museo concluso nell'ottobre 2015, è stata l'occasione per ridefinire l'esperienza di visita e conoscenza del complesso religioso monumentale, simbolo della città di Firenze e del Rinascimento.

**Collezione:** E' la maggiore raccolta di scultura rinascimentale oggi esistente.  
Statue originali provenienti dalla facciata rinascimentale del Duomo, dal Campanile e dal Battistero, fra queste le porte in bronzo dorato originali del Battistero di Lorenzo Ghiberti. Complessivamente circa 750 opere di scultura, architettura, arredi e paramenti sacri, dei maggiori artisti del Rinascimento. Fra tutte la *Maddalena penitente*, di Donatello e la *Pietà Bandini* di Michelangelo.  
Modelli e ricostruzioni d'architettura.

**Sede:** Firenze, via della Canonica, 1 Italia

**Website ufficiale:** <http://operaduomo.firenze.it/>  
<http://www.ilgrandemuseodelduomo.it/>

**Data di apertura:** 29 ottobre 2015, in occasione del Convegno decennale della Chiesa Italiana e della visita del Papa a Firenze

**Progettista:** *Architettonico e Museografico:* Natalini Architetti, Guicciardini e Magni Architettii (Firenze)  
*Direzione Lavori:* Adolfo Natalini  
*Museologia:* Timothy Verdon  
*Strutture:* Leonardo Paolini  
*Ingegneria elettrica:* G. Martarelli, D. Baccellini  
*Ingegneria meccanica:* R. Innocenti  
*Identità visiva:* S. Rovai, S. Weber

## DATI DIMENSIONALI E COSTI\*

<i>Superficie complessiva:</i>	5.883 m2
<i>Superficie esposizione permanente:</i>	2.534 m2
<i>Superficie esposizione temporanee:</i>	134 m2
<i>Superficie hall di ingresso:</i>	360 m2
<i>Locali tecnici e depositi:</i>	1.302 m2 + 417 m2

E' presente un'area didattica di 71 m2, una libreria di 83 m2, un caffè di 74 m2. All'ultimo piano è la Terrazza Brunelleschiana affacciata sulla cupola del Brunelleschi (300 m2).

<i>Costo totale delle opere:</i>	20 M. euro di cui 11 M. per opere architettoniche e edili
<i>Committente:</i>	Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze
<i>Visitatori:</i>	Dato non ancora disponibile: l'ingresso è unico per il Museo, il Battistero, la Cupola, il Campanile, la Cripta del Duomo. L'ingresso è sempre libero nel Duomo. Firenze è visitata da circa 8.5 milioni di persone l'anno (2015), dato in costante crescita

## DATE SIGNIFICATIVE

- 1891: il museo apre tre sale nella sede amministrativa dell'Opera del Duomo per esporre al pubblico le sculture e le Cantorie provenienti dal complesso di Santa Maria del Fiore
- 2000: concorso di idee a inviti per l'ampliamento del museo: Adolfo Natalini, Gae Aulenti, Vittorio Gregotti e Santiago Calatrava che si aggiudica il concorso
- 2004: Calatrava rinuncia all'incarico di progettazione. Viene incaricato del progetto l'architetto Adolfo Natalini.
- 2006-07: il rinnovamento del sistema monumentale e del museo viene momentaneamente sospeso
- 2007-10: progetto definitivo ed esecutivo
- 2010-13: indagini archeologiche nell'area del cantiere
- 2013-15: cantiere

\*Fonte: NATALINI, GUICCIARDINI E MAGNI ARCHITETTI, *La costruzione di un museo*, Edizioni APM, 2016

## CONVERSAZIONE SU DUE MUSEI CON ADOLFO NATALINI <sup>1</sup>

Ho intervistato Adolfo Natalini a Firenze, il 25 febbraio 2016, nel suo studio al Salviatino. La conversazione doveva inizialmente essere incentrata sul progetto dei Nuovi Uffizi, che da tempo studiavo e seguivo nella sua realizzazione. L'occasione della recentissima conclusione dei lavori del Museo dell'Opera del Duomo, progettati e diretti da Adolfo Natalini, ha spostato il mio interesse, e l'oggetto di questa scheda dedicata a un "caso esemplare" italiano a questo nuovo museo, che risponde con il progetto alle complesse istanze della relazione fra storia, arte e innovazione nel museo contemporaneo.

Di seguito è riportata la trascrizione fedele della registrazione, integrata dalle sole necessarie note e dalle immagini, pertanto mantiene il suo carattere discorsivo, nella convinzione che l'immediatezza della narrazione dell'autore sia la più significativa testimonianza sul progetto.

Il raffronto fra le due situazioni, Nuovi Uffizi e Opera del Duomo, così diverse nella conduzione e negli esiti, propone uno straordinario spaccato della realtà italiana. Si toccano tutti i temi: dalla programmazione dei due interventi, alla relazione fra collezione e progetto museografico, al ruolo dell'architettura nel museo, al tema della relazione fra il museo, il contesto urbano e il patrimonio storico architettonico, all'"ambientamento" dell'opera d'arte, alle peculiarità di conduzione di un cantiere complesso come quello del museo con le sue opere d'arte.

Il Museo dell'Opera del Duomo pone al centro l'architettura del museo quale medium fra opera e pubblico, ma pone anche un'altra centralità, che è quella dell'architettura nel contesto storico e artistico del Rinascimento fiorentino, e del suo ruolo centrale in un'epoca in cui l'arte era innestata nel tessuto della città, e parte della vita quotidiana della comunità.

E' un'arte che è esaltazione dell'Umanesimo ma che affonda le sue radici anche nel sentimento religioso, che nel museo trova una sua coerente narrazione nell'allestimento dell'opera d'arte e nei costanti rimandi alla città, alla sua architettura, ai suoi autori.





*Galleria degli Uffizi, la galleria storica al secondo piano*

## I NUOVI UFFIZI

Adolfo Natalini: Posso dire due cose su un paio di progetti straordinari che ho fatto in questi ultimi anni con un gran gruppo di colleghi. Il primo è il progetto esecutivo dei Nuovi Uffizi.<sup>3</sup> Gli Uffizi attualmente usano un piano e con questo progetto useranno tutti i piani e quindi il museo viene enormemente ampliato. Si trattava di lavorare su un'architettura straordinaria, l'architettura del Vasari, e quindi l'input era che non si doveva vedere niente perché il progetto esiste già, dicevano, ed è quello del Vasari. Ma il Vasari aveva fatto gli uffici delle tasse e non certo un museo, quindi qualcosa bisognava fare. Era un grande progetto basato su un progetto museologico della direzione degli Uffizi. Il progetto nei fatti era guidato dal Ministero che voleva finalmente avere un progetto esecutivo complessivo invece di andare avanti, come era stato fatto fino ad allora, con piccoli cantieri e piccoli progetti. Quindi c'era un discorso di adeguamento sismico, restauro, impiantistica, e poi c'erano alcune parti che per forza dovevano essere visibili, che sono un po' quelle di cui mi sono occupato io, le due scale quella di Ponente e quella di Levante. Questa è la scala del Ponente ed è l'unica parte costruita nella quale mi riconosco, perché per il resto il progetto è andato avanti con la Direzione Lavori della

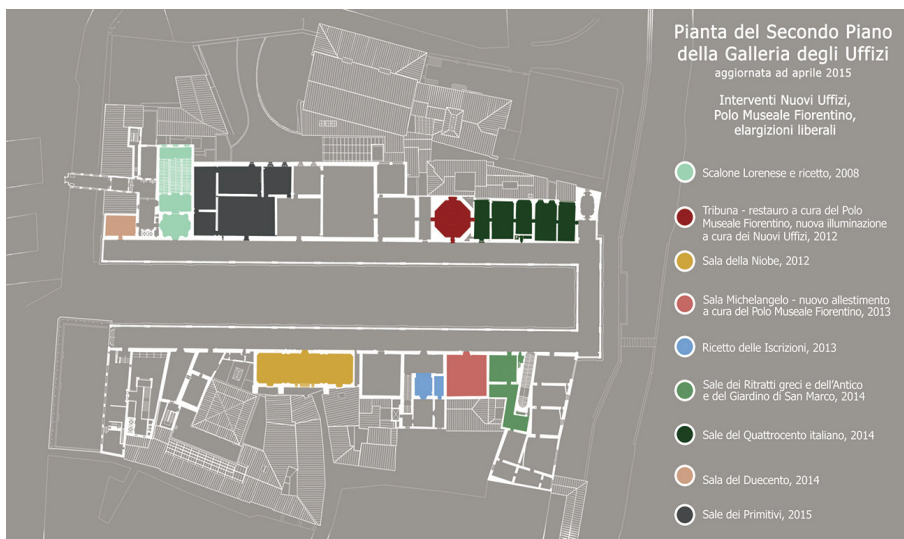


Galleria degli Uffizi, nuovo assetto delle sale al piano primo (fonte sito [www.nuovi.uffizi.it](http://www.nuovi.uffizi.it))

Soprintendenza, attraverso tutta una serie di adeguamenti che io purtroppo non ho avuto modo di controllare.

Paola Mura: *Il progetto era molto diverso?*

A.N. Non si può dire perché il progetto è andato avanti lentamente mantenendo gli Uffizi aperti, e la cosa non è facile, e quindi poi sai, cambiano i tempi, cambiano le esigenze e soprattutto cambiano le persone che sovrintendono i progetti. Questo progetto è passato da molte mani, diversi uffici di direzione lavori. La scala di Ponente è un elemento verticale che contiene gli ascensori, le scale, l'impiantistica. L'idea, lavorando dentro gli Uffizi, era di fare qualcosa che sembrasse ci fosse sempre stata, e quindi abbiamo costituito una torre-scala che è – come dice la parola stessa – una torre. Una torre che sta dentro un cortile, fatta di pietra molto solida con delle parti rivestite in bronzo, che serve a collegare tutti i piani e i mezzanini degli Uffizi, che sono veramente molti. Per fare questo abbiamo coperto a vetri un piccolo cortile, per cui quando si arriva in cima riappare la vista della torre di Arnolfo di Palazzo Vecchio. Poi c'erano molti altri progetti che, invece, riguardano più da vicino la museologia e le sale in cui si espone. Per esempio



*Galleria degli Uffizi, nuovo assetto delle sale al piano secondo (fonte sito [www.nuovi.uffizi.it](http://www.nuovi.uffizi.it))*

questo è uno dei progetti guida per sistemare la Sala del Botticelli.

P. M. *Questo è il progetto della Sala ora in cantiere?*

A. N. E' in cantiere ma non sarà fatta così. Il pavimento sarà rosso, le pareti saranno bianche. Non sarà esattamente la stessa cosa. Perché succedevano cose curiose, anche contrasti fra le varie persone che lavoravano lì dentro, tra le Soprintendenze, la Direzione degli Uffizi, il Ministero. Tanto per capirsi quando ho presentato questi progetti qualcuno ha detto... "dovrete passare sul mio cadavere prima di farli"... ecco questo da un po' l'idea.

P. M. *Perché questo?*

A.N. Perché aveva idee diverse dalle nostre. Ad esempio i progetti per le sale prevedevano una pavimentazione diversa da quella attuale, uno schema di colori diverso dall'attuale, un sistema di illuminazione molto diverso. C'era un sistema di illuminazione naturale attraverso delle grandi trappole di luce, attraverso grandi lucernari molto evidenti e poi c'era un sistema dei colori, dove i colori dovevano rispecchiare, almeno in parte le opere, partendo dal presupposto che le opere d'arte antica, a parte le chiese, non sono mai state

su dei muri bianchi. Questa sala verrà realizzata, ma con uno schema di colori diverso. All'inizio gli Uffizi sostenevano che le sale dovevano rimanere bianche e che questo era lo schema del Vasari. Poi un po' per volta hanno capito che questa cosa dei colori non era male, e le nuove sale vengono fatte, adesso, a colori diversi, scegliendoli loro un po' per volta. Purtroppo nel frattempo hanno fatto tutti i pavimenti di cotto alla fiorentina e quindi se fai una sala con le pareti rosse e il pavimento è rosso di cotto, non è proprio l'ideale. E poi hanno pensato che i colori usabili fossero tutti, e quindi adesso ci sono sale gialle, rosse, verdi. Un po' diverse da quelle che avevo in mente io. Qui si intravede la seconda scala, la scala di Levante. Poi per ragioni diverse...

P. M. *Posso vedere dov'è? È stata spostata...*

A.N. Questi sono gli Uffizi, attualmente si entra dalla scala monumentale, si va all'ultimo piano e si percorre tutto. Quando siamo in fondo, a fianco al bar, si può prendere questa scala, si scende al piano sotto, si percorre alla rovescia e si arriva qui. Questa sarebbe la scala di Levante, da cui si scende al piano terra, poi dal piano terra si visitano altre cose e poi si esce. Per ora la scala di Levante qui non c'è perché loro sostenevano che io andavo a intaccare un muro della vecchia chiesa di San Pier Scheraggio. In realtà la chiesa non esiste più perché è stata sfatta completamente da Vasari, però per evitare di essere accusati di fare danni al patrimonio monumentale ed archeologico, la scala adesso l'ho spostata da queste parti, però è una vicenda delle quale preferisco non parlare. Quindi diciamo che sugli Uffizi abbiamo fatto un intervento, anzi diversi interventi, però quello più visibile è un intervento puntuale delle infrastrutture.

P. M. *Negli Uffizi la richiesta era formulata come se il senso dell'architettura del museo fosse un tema da non toccare ..*

A.N. E' così, la direzione degli Uffizi, aveva questa specie di sacra venerazione per gli Uffizi del Vasari. In realtà non sono più gli Uffizi del Vasari perché tutte le sale sono state cambiate diverse volte e senza molto progetto architettonico. L'unica volta che si è fatto un progetto architettonico di grande qualità era per le sale dei Primitivi. Il tetto venne danneggiato, e per rimettere a posto le sale dei Primitivi presero Michelucci, Gardella e Scarpa. Quindi il massimo



*Galleria degli Uffizi, Sala dei Primitivi, allestimento di Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci Carlo Scarpa, 1956*

del massimo, e devo dire che sono molto belle. Poi su quello schema, altri soprintendenti fecero delle altre sale, per esempio la Sala Botticelli, che ha un tetto che riprende vagamente quello della Sala dei Primitivi. Poi vennero fatti dei lavori di adeguamento e di ammodernamento di volta in volta, ambiente per ambiente, ma senza un filo conduttore, senza un'idea di architettura. Naturalmente c'era l'alibi che le opere sono talmente importanti, che sono quelle che devono apparire in prima battuta e che l'architettura.. meno ce n'è e meglio è.

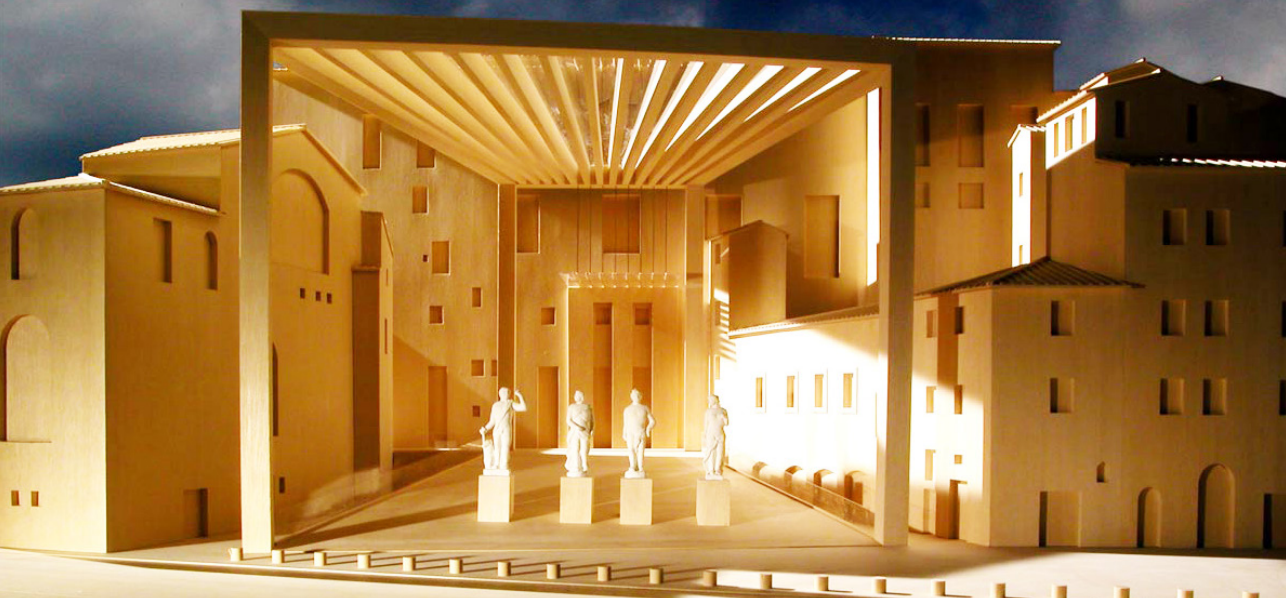
In effetti per alcune cose sono d'accordo, cioè l'architettura dei musei è fondamentalmente un'architettura di servizio. E' una architettura che fa un servizio agli ambienti storici, perché di solito in Italia lavoriamo su ambienti storici, ed è di servizio alle opere che sono sempre delle opere di straordinario valore. Però tra un lavoro mimetico, in cui l'architettura scompare, quasi si vergognasse di esistere, e un lavoro in cui l'architettura aspira al ruolo di primadonna, ci può essere una via intermedia, un'architettura di servizio. L'architettura è uno dei tanti protagonisti, come protagonisti sono lo spazio

e le opere. Insomma tutto deve interagire. Gli Uffizi, un museo che ha una collezione *straordinaria*, è un museo *terribile*. E' museo vecchio, gestito male, con una affluenza di pubblico che poi non è così grande come si può pensare, però, da un punto di vista distributivo non può funzionare perché è un museo fatto ad U. Prima che facessimo la scala nuova, arrivato ad un punto dovevi tornare indietro. Era un incubo. E poi diventa incomprensibile fare un museo sempre più grande. Perché devi fare sempre un museo sempre più grande? Devi fare un museo grandissimo che però è come un arcipelago, dove i visitatori vanno a vedere una cosa e basta perché altrimenti diventa una specie di maratona.

*P. M. Nel museo degli Uffizi è sempre spiacevole l'ingresso. La questione nodale, più dell'allestimento, è l'accoglienza e l'interferenza con lo spazio pubblico. La piazza posteriore, dove doveva essere l'uscita, è disastrosa.*

A.N. Sull'uscita c'è una storia difficile perché quella è una piazza che si è creata attraverso la demolizione di alcuni edifici. Infatti ha questo aspetto stortignaccolo, la via Lambertesca continuava. A un certo punto pensarono di risolvere lì l'uscita degli Uffizi, per non avere interferenza con l'ingresso. Vennero fatti diversi progetti, alcuni dei quali addirittura con gli autobus che arrivavano fin lì e costruirono una grande rampa.. ci fu anche un progetto di Michelucci.

Poi a un certo punto fecero un concorso e anche questa fu una cosa abbastanza singolare perché avrebbero voluto fare un concorso per rifare gli Uffizi, invece fecero un concorso solo per l'uscita degli Uffizi.<sup>4</sup> Invitarono 14 architetti di fama internazionale che avevano fatto tanti musei. Quando però questi capirono che si trattava solo di sistemare un'uscita, mantenendo questa terribile rampa, la maggior parte di loro non accettarono l'invito. Per cui di 14 lo fecero in 6 o 7. E di questi 6 o 7 c'erano un paio di progetti interessanti. Gregotti aveva un buon progetto, anche quello di Isozaki era un progetto interessante. La giuria decide che il progetto di Isozaki era il migliore, cioè il vincitore. Venne fatto un contratto per fare questa enorme loggia, veramente fuori misura, 24 metri di altezza con delle colonne di un metro per un metro per reggere una grande loggia talmente alta che in realtà non serve a nulla. Dopodiché cominciarono a nascere critiche e dissapori. A Firenze, per



*Modello dell'uscita degli Uffizi di Arata Isozaki , progetto di concorso 1998 (fonte [www.francogizdulich.com](http://www.francogizdulich.com))*

qualsiasi progetto, sono più quelli che lo vogliono difendere di quelli che lo vogliono fare, [...] l'hanno posticipato, secondo me sperando che nel frattempo non ci fossero più le condizioni per farlo[..].

Tutto questo è abbastanza singolare perché invece di pensare a tutta l'architettura del museo si pensò solo un piccolo pezzo..

*P. M. Quindi scissero completamente le due questioni, la questione della piazza e dell'uscita esterna dalla questione Nuovi Uffizi?*

A.N. La questione Nuovi Uffizi andava avanti silenziosamente, un po' come quando uno a casa sua deve fare prima il bagno, poi la cucina e poi fa l'arredo del salotto. Quindi c'era tutta una serie di piccoli cantieri puntuali, ogni volta dati senza gare, per affidamento diretto. Quando noi abbiamo cominciato a lavorare al cantiere dei Nuovi Uffizi, c'erano forse 30 piccoli cantieri.

A un certo punto il Ministero, che ogni anno veniva sollecitato per i fondi, disse "dovete fare un progetto esecutivo globale altrimenti non diamo più fondi".

Gli Uffizi, con il loro ufficio tecnico, non erano in grado di fare questo grande

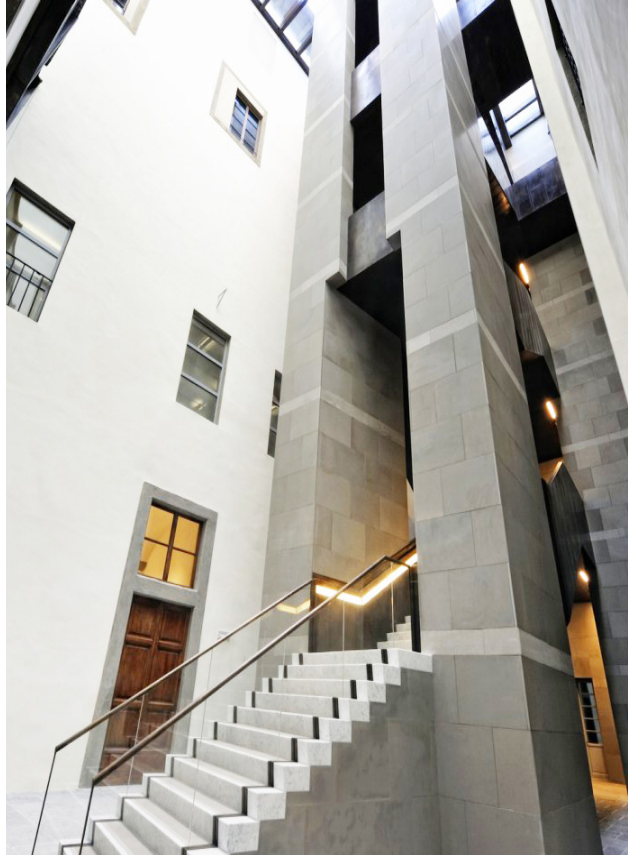


progetto, perché le forze erano poche. Avrebbero potuto fare un grande concorso internazionale, ma avevano paura con questo di perdere il controllo, di trovarsi con un progetto per loro non condivisibile ... la cosa andò avanti per diversi anni finché a un certo punto venne risolto in questo modo, talmente complicato che io non lo so neanche ben spiegare: ufficialmente esiste un progetto che è fatto dalla Soprintendenza e dagli Uffizi, con dei supporti esterni. Il supporto esterno è un team di lavoro che veniva sponsorizzato dall'esterno, cioè dalla Benetton Edizioni Property, che metteva a disposizione una cifra per coprire i costi del progetto esecutivo. E questo è stato fatto, sotto la guida della Soprintendenza e degli Uffizi, dalla società S.IN.TER guidata dall'ingegner Alessandro Chimenti. La S.IN.TER si è avvalsa di una serie di collaboratori di qualità e poi il Ministero ha nominato dei suoi consulenti. Io ero il consulente per l'architettura, poi c'era un consulente per l'illuminotecnica che era Piero Castiglioni, un consulente archeologo. Io lavoravo già al progetto all'interno della S.IN.TER, poi il Ministero ha pensato di ufficializzare la mia presenza perché diventava un po' strano che questo progetto, che era il progetto più importante fatto a Firenze, non avesse una qualche figura di



*Nuovi Uffizi:  
la Scala di Ponente,  
Adolfo Natalini , 2011*

*Pagina a lato  
Render di progetto della  
Sala Botticelli  
(fonte [www.sinter-fiorenze.it](http://www.sinter-fiorenze.it))*



riferimento.

Abbiamo lavorato molto su questo progetto esecutivo [...], circa 700 tavole formato A 0, con una grossa parte impiantistica affidata all'ingegner Giusti, una grossa parte strutturale, una parte di restauro, una parte illuminotecnica. Il progetto nuovo definiva l'occupazione totale della fabbrica degli Uffizi da parte del museo, mentre prima gli Uffizi occupavano l'ultimo piano e una parte del piano terra, e il resto era occupato dall'Archivio di Stato che se n'è andato negli anni '70. E la scelta è stata però quella di rinnovare completamente il museo senza chiudere mai gli Uffizi, il che è un'operazione abbastanza complessa. In più pensa alla difficoltà di avere un cantiere molto grande e impegnativo al centro di Firenze.

*P. M. Questo secondo me è ben gestito, perché i disagi alle visite sono limitatissimi.<sup>5</sup>*

A.N. Il primo cantiere era un cantiere verticale, un cantiere a più piani. C'era un'enorme incastellatura contro una parete che conteneva il cantiere.

P. M. *Cosa è mancato agli Uffizi, secondo lei, a monte? Chi ha stilato un programma? C'è stato un coordinamento?*

A.N. C'è un progetto museologico che è il progetto degli Uffizi di Annamaria Petrioli Tofani, la direttrice degli Uffizi. Questo progetto museologico definiva stanza per stanza cosa c'era dentro. Era un progetto, secondo me sbilanciato, che assegnava circa l'85% dello spazio alle opere, mentre manteneva molto ridotti gli spazi tecnici, gli spazi dell'accoglienza, il ristorante. Certo, se guardiamo in giro nei grandi musei italiani sono solo un paio ad avere il ristorante, che mi sembra una follia. Anche perché gli Uffizi è il classico museo che ti ci vuole a dir poco una giornata, quindi è ovvio che il visitatore debba trovare accoglienza, servizi, oltre poi avere questi grandi spazi, che aumentano sempre di misura, per le parti di magazzini, restauri, mostre fotografiche. Adesso se guardiamo alcuni dei musei moderni, la parte espositiva è tra il 30% e 50%. Lì invece è esattamente il contrario. Tutti noi abbiamo lavorato all'interno del progetto museologico, con input molto duri, in cui fondamentalmente l'architettura non doveva essere visibile... Cosa è mancato? E' mancata forse un pochino l'unità di intenti...lo ho cominciato a lavorarci nel 2003 ed è ancora in corso.

P.M. *Ieri ho chiesto alla libreria degli Uffizi se avevano il libro su questo progetto e non lo avevano.*<sup>5a</sup> *Le ho chiesto la data perché mi sembra incredibile che in date così recenti si possa pensare di scindere completamente il problema museologico, il progetto museografico, dal progetto architettonico.*

A.N. Detto fra noi era quasi come se ci fossero due volontà nettamente discoste: da una parte è quella che doveva mantenere il controllo e dall'altra il gruppo tecnico che doveva fare un lavoro. Naturalmente lo volevamo fare seguendo le loro indicazioni e l'abbiamo fatto. Da parte dell'amministrazione di Uffizi c'era invece una serie di volontà talmente opposte, si sentivano come se subissero un progetto che veniva dal Ministero E facevano di tutto per resistere . E questo avrà portato dei tempi che si allungano, dei piccoli problemi ..però è una cosa dalla quale io sono abbastanza distante, ho lavorato al progetto ma non avevo la direzione lavori, né la direzione artistica.





*Museo dell'Opera del Duomo: la Galleria del Campanile (foto febbraio 2016)*

## IL MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO

Adolfo Natalini: Il secondo progetto, quello del Museo dell'Opera del Duomo, è una storia completamente diversa.

Paola Mura: *Questa è una storia bella...*

A.N. E' un progetto che abbiamo potuto controllare dall'inizio alla fine, come raccontato nel libro "La costruzione di un museo" appena uscito.<sup>6</sup>

Una premessa è che, anche se ho fatto diversi musei, non è che io sono specialista nei musei. Il lavoro che ho fatto in tutti questi anni, a cominciare dal periodo avanguardistico del Superstudio<sup>7</sup> in poi, è sempre stato un lavoro fondamentalmente sulle città storiche, un lavoro sulla residenza o sui servizi. Ho fatto università, ho fatto un cimitero, ho fatto dei centri commerciali, ecco, i musei sono stati un po' un episodio del mio lavoro professionale.<sup>8</sup> Però un lavoro per me fondamentale, perché da ragazzo volevo fare l'artista e con l'arte



ho sempre conservato un rapporto, magari anche per interposta persona, anche attraverso i tanti amici artisti che mi sono rimasti.<sup>9</sup> Il Museo dell'Opera del Duomo ha una storia abbastanza vecchia, perché nasce nel 1881 e nasce in degli ambienti, che erano sempre stati di proprietà dell'Opera del Duomo, - che è l'ente che ha costruito e che mantiene il Duomo - in un gruppo di case dietro all'abside, case, cortili, orti.

Nel 1296 iniziò la costruzione della facciata e più o meno in quegli anni comincia la storia dell'Opera del Duomo. Questi ambienti venivano usati come depositi, magazzini, la sede dell'Opera. Nell'enorme cortile in cui ora c'è l'ingresso, Michelangelo scolpisce il David. In questi posti andavano a ricoverarsi le sculture, i marmi che venivano sostituiti perché le varie sculture venivano sostituite da sculture nuove, delle parti dell'architettura venivano sostituite perché danneggiate o perché bisognosi di cure: era una specie di "arsenale dei marmi", come lo chiamavano allora.

P. M. *Non c'erano più tracce di questo nel museo, così come lei l'ha trovato?*

A.N. C'erano un paio di sale... un paio di sale assomigliano abbastanza al museo originario, che apre nel 1881 per metterci dentro le Cantorie del Duomo. Però prima che venisse fatto il museo, nel Settecento, l'Opera vendette gran parte dei cortili, parte delle corti aperte e qualche casuccia a un gruppo che costruì un teatro, il Teatro degli Intrepidi, un teatro molto bello, con cinque ordini di palchi. Questo teatro funzionò sino alla fine dell'Ottocento poi venne demolito e venne completamente smantellato, e questo grande locale venne usato prima da una ditta di materiali siderurgici, e poi ci fecero un garage, il garage Duomo... il primo garage moderno di Firenze; addirittura dentro avevano costruito una balconata che somigliava un po' a quella del teatro. Le automobili parcheggiavano lì dentro e una parte con un elevatore andavano sulla balconata e vi venivano sistemate.

Sul museo ottocentesco, nel corso degli anni, l'Opera ha fatto dei lavori e dei cambiamenti continui. Dalla fine dell'Ottocento in poi il museo si ampliava sempre di più occupando le parti che prima erano altri edifici.

Per il Giubileo del 2000 furono fatti dei grandi lavori di riorganizzazione dagli architetti Palterer e Zangheri. Poi l'Opera riuscì a ricomprare questo grande locale dell'ex teatro e quindi decisero di ampliare il museo. Ed è un ampliamento notevole, perché siamo passati dai 2.500 metri quadri a quasi 6.000 metri quadri.

P. M. *Quindi c'era un'intenzione da tempo molto chiara?*

A.N. Le idee le avevano molto chiare.

*P.M. Il museologo?*

A.N. Il museologo è il Monsignor Timothy Veldon.<sup>10</sup>

*Pagina a lato:*

*In alto*

*"Pianta geometrica di Firenze che sta la vero come 1:4.500". Incisione su rame di A. Fantozzi montata su tela a stacchi. 1843, fonte IGM, Istituto Geografico Militare, Biblioteca San Marco, Firenze*

*In basso*

*A sinistra: disegno della facciata del Duomo di Arnolfo di Cambio prima della demolizione, di Bernardino Poccetti, 1587*

*A destra: Pianta del Regio Teatro degli Intrepidi*



*P.M. Figura centrale?*

A.N. Noi abbiamo avuto l'incarico nel 2004, il concorso era del 2001,<sup>11</sup> con un progetto museologico molto preciso fatto da Monsignor Timothy Veldon, sacerdote americano da tanti anni in Italia e storico dell'arte. Prima storico dell'arte e dopo sacerdote.

Il progetto museologico prevedeva di riorganizzare il museo, ma non più per autori, o cronologicamente, ma di riaccorpate le opere per nuclei tematici che corrispondevano alla localizzazione originaria delle opere. Perché il museo raccoglie opere che stanno nel Duomo, nel Campanile, in Santa Reparata, ecc... e l'idea era di rimettere insieme quelle che erano le sculture che stavano nella facciata, di mettere insieme le sculture che stavano sul campanile, ma soprattutto il progetto museologico chiedeva di ricollocare le opere nel loro contesto di fede, devozione e liturgia, perché l'idea fondamentale era che tutte queste non erano opere d'arte ma erano opere fatte con scopi diversi e venivano usate per questi scopi.<sup>12</sup> E quindi l'idea era di rimettere insieme le sculture, i paramenti sacri, la musica..

*P. M. Però legandole al luogo, per cui l'idea dell'architettura comunque era dall'inizio...*

A.N. L'architettura doveva servire a questo, rimettere in scena le opere nel loro contesto originario, originale e originario.

*P.M. Scusi se la interrompo professore, a me il museo è piaciuto molto e mi ha emozionato molto, perché lo scatto che avvertivo era lo scatto della forza dell'architettura ..*

A.N. Abbiamo avuto la fortuna di avere questo grande ambiente vuoto, in cui abbiamo potuto costruire un architettura. E' un museo dove c'è una parte fondamentale di allestimento ma c'è una parte di costruzione. Nel progetto museologico era centrale l'idea di rimettere insieme le sculture che stavano sulla facciata originaria. La facciata era stata demolita nel 1587 perché Buontalenti e il Principe [Francesco I de' Medici] volevano fare una facciata moderna.

Nel museo c'è sempre la tragedia della modernità. Tutte queste opere di volta in volta venivano sostituite da quelle nuove, come se esistesse una moda e come se esistesse un progresso dell'arte, il che è un'idea abbastanza bizzarra. Per questa ragione le statue di Tino da Camaino che stavano sulle





*L'inizio del percorso espositivo (foto febbraio 2016)*

*A sinistra: il Corridoio dell'Opera con i nomi degli autori*

*A destra: la Galleria delle Sculture prima della Sala del Paradiso*

porte del Battistero vennero distrutte e sostituite con i gruppi cinquecenteschi del Sansovino, Danti e Rustici, le sculture della facciata di Arnolfo venivano sostituite da altre nuove di Donatello, Maso di Banco, eccetera. C'era l'idea di ricostruire la facciata di Arnolfo,<sup>13</sup> e il locale ce lo permetteva, e quindi, attraverso tutta una serie di studi e ricerche che partivano da un disegno, una specie di rilievo fatto al tempo della demolizione della facciata da Bernardino Poccetti, e poi attraverso lo studio e la misurazione delle sculture esistenti, dei frammenti marmorei e della facciata preesistente del Duomo, che era il supporto di quella vecchia, siamo riusciti a ricostruire quello che era il progetto Arnolfiano. Però quello che è stato fatto non è una ricostruzione, è un'evocazione del progetto. Abbiamo ricostruito sia pure la geometria, la volumetria, ma senza nessuna pretesa di ricostruirne l'aspetto materico. Infatti non è una ricostruzione fatta di marmi e intarsiata di mosaici com'era in origine quella di Arnolfo.

La ricostruzione consiste in una enorme struttura metallica, che serve per sostenere la parete originaria, sulla quale c'è una macchina teatrale molto

*Pagina a lato: Sala del Paradiso (foto febbraio 2016)*

*In alto*

*Modello della facciata del Duomo di Arnolfo di Cambio con le sculture originali - Donatello, Arnolfo, Nanni di Banco e altri*

*In basso*

*le porte del Battistero con i gruppi scultorei, a sinistra copia da Andrea Pisano e il gruppo scultoreo di G.F. Rustici, al centro la porta del Paradiso e a destra la porta Nord di Lorenzo Ghiberti e sculture di A. Sansovino*



complessa, fatta di resina caricata a polveri d'alabastro che ha quest'aspetto bizzarro, perchè chiaramente si capisce che non è di marmo, però non si capisce neanche bene di che cosa è fatta, e infatti la gente va a toccarla, per capire cos'è. Però tutto questo ci serviva come un enorme Retablo<sup>14</sup> per sistemare le sculture.

*P. M. Il Retablo è questo in realtà.*

A.N. L'idea era di rimettere le sculture nella stessa posizione che avevano in origine perché eran state pensate così: addirittura se andiamo a vedere Bonifacio VIII, dal basso vediamo una scultura imponente, se lo vediamo da vicino è una curiosa figura allungata che sembra una scultura di Modigliani, oppure la Madonna dagli occhi di vetro vista frontalmente sembra un po' idolo, e se la vediamo nella sua posizione e a quell'altezza assume tutta un'altra immagine.

Siamo riusciti a rimettere tutte le sculture esistenti al loro posto. E' venuto fuori una specie di compromesso tra queste idee di installare le sculture dov'erano o invece di vederle da vicino, per una visione ravvicinata. E quindi alla fine è stato fatto un compromesso di questo genere: i tre gruppi di Arnolfo, che stavano sulle porte sono stati posti in basso, mentre sulle porte sono andate le copie. Poi nella stessa sala ci sono anche delle sculture che un tempo stavano sulla cattedrale e non ci sono più, ci sono le quattro grandi nicchie che adesso sono occupate da sculture di Donatello, e prima c'erano quattro profeti che adesso sono su un'altra parete... L'idea era di potere riunire un po' tutto questo grande patrimonio scultoreo e soprattutto di riposizionarlo nell'architettura per mostrare questa specie di straordinaria unione fra scultura e architettura che Arnolfo aveva pensato, con una facciata complessa, molto tridimensionale.

E' una facciata che nasce alla fine del Duecento e poi va avanti per circa duecento anni con dei cambiamenti delle sculture. Però non nasce come una facciata gotica è una facciata che ha dietro un'impronta di Romanità, dell'architettura classica, ci sono delle parti che riprendono le cose che Arnolfo

*Pagina al lato (foto febbraio 2016)*

*In alto: primo piano, La Galleria del Campanile con le sculture, sullo sfondo la vista della facciata del Duomo verso il Paradiso*

*In basso: secondo piano; vista sul Paradiso e galleria dei modelli storici della facciata del Duomo*



aveva fatto a Roma.

*P. M. Questa decisione sull'allestimento, o per esempio la decisione sulla Galleria del Campanile, dove ci sono una serie di rimandi visivi alla facciata, questo concetto complessivo che io ho trovato bellissimo, in tutti questi rimandi visivi, questa è un'idea...*

A.N...questa è un'idea architettonica: il progetto museologico chiedeva di fare questi gruppi, creare dei contesti. Noi, Natalini architetti, Adolfo e Fabrizio Natalini, il nostro studio, e Guicciardini e Magni architetti - che sono stati miei alunni - che all'inizio lavoravano nello studio e poi a un certo punto hanno messo un loro studio separato, si occupano di musei e allestimenti - poi naturalmente c'erano strutturisti, impiantisti... di fronte a questo spazio già al tempo del concorso avevo pensato di creare una specie di grande scenografia architettonica, che un po' per volta si è fisicizzata in questo:

su un lato di questo grande salone, che è lungo 36 metri, largo 20 e alto poco più di 20, è stata creata una specie di casa a tre piani, dove sono le tre gallerie sovrapposte, e dall'altra parte c'è la facciata Arnolfiana.

Quindi alla fine si confrontavano due pareti: una era l'evocazione della facciata Arnolfiana e l'altra era una parete di marmo bianco, con tantissime aperture, tutte molto regolari, che avrebbe ospitato le tre porte del Battistero. Nelle gallerie sovrastanti ci sarebbero state le sculture del campanile, i grandi modelli della facciata, in basso le statue antiche, eccetera. Allora si creava una specie di dialogo fra queste due facciate, tutte e due con tre porte e tot finestre, ma soprattutto salendo nelle gallerie sovrastanti, attraverso questi tagli, rivedevi la facciata, un po' come quando uno saliva sul campanile e scopriva la facciata del Duomo da diverse altezze.

*P. M. C'è questo spazio del Paradiso che è sempre presente, a cui si ritorna con continui rimandi visivi: continui a vedere le sale, ma viene voglia di ritornare a vedere la facciata, fare il giro, tornare ancora indietro a vederla...*

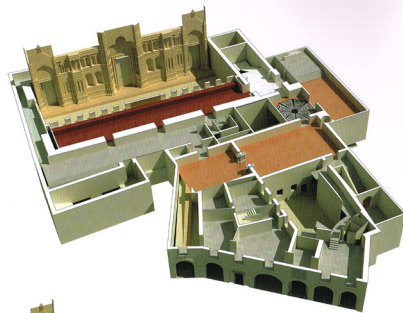
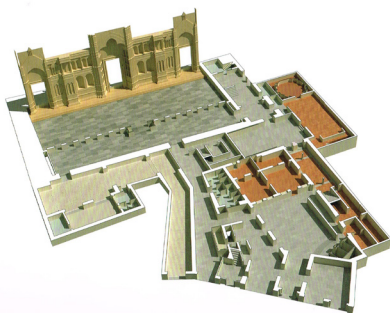
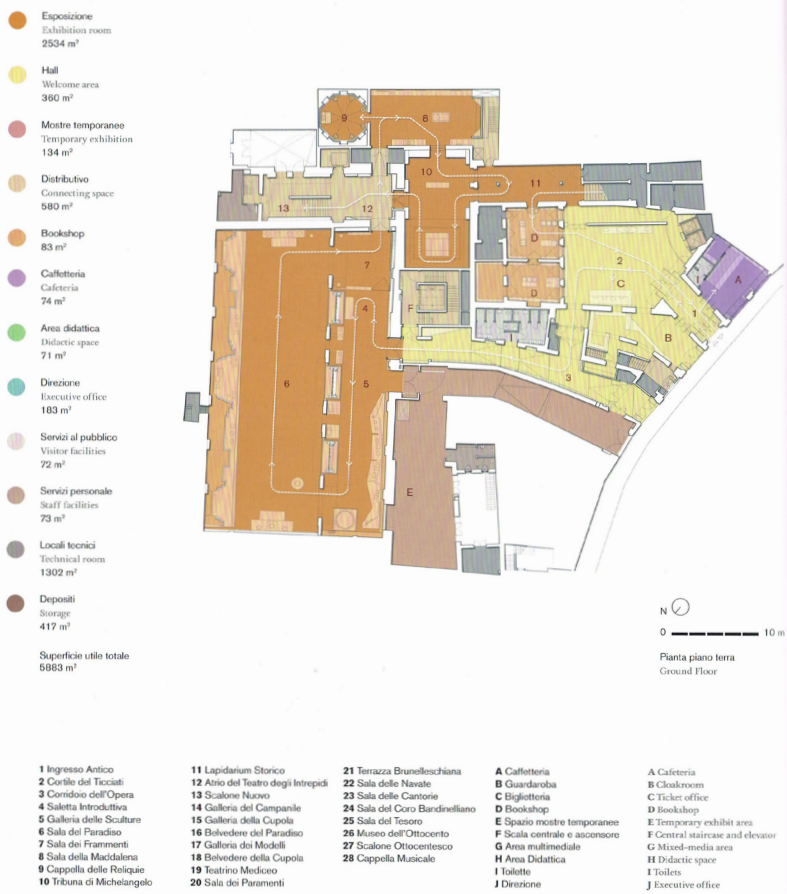
A.N. nel mio progetto c'era un percorso consigliato, ma che nessuno segue tutti quanti vanno a guardare seguendo il proprio percorso...

*Pagina a lato: (foto febbraio 2016)*

*In alto: pianta del piano terreno con il percorso espositivo*

*In basso: spaccato assometrico del museo*

*Fonte: Natalini Architetti, Guicciardini e Magni Architetti, "La costruzione di un museo", 2016*



P. M. *...il bello per me è stata questa sensazione di ripercorrere l'architettura: io non ero mai salita per esempio alla cupola..*

A.N. *...io non sono mai salito sul campanile.*

P. M. *...perché avevo paura..*

A.N. *la salita alla Cupola non è consigliata ai claustrofobici.*

P. M. *però ho detto "ora vado"..*

A.N. *anche perché con lo stesso biglietto ti fanno fare tutto, ma in ventiquattro ore è troppo, anche per un atleta.*

A.N. Provo a descrivere il percorso: noi entriamo dall'ingresso storico e ci troviamo in questo grande cortile dove Michelangelo scolpì il David. Adesso è stato coperto a vetri da Palterer e Zangheri e qui c'è tutta una serie di ascensori e scale che fanno parte della prima ristrutturazione.

Noi su questa abbiamo fatto molto poco, perché volevamo mantenere anche qualcosa del museo del 2000. Quindi entriamo in questa lunga galleria, dove c'è la parete dove su lastre di marmo sono incise centinaia di nomi tra le migliaia che hanno lavorato al Duomo. Da qui entriamo nella prima galleria, nella galleria delle sculture antiche, dove c'è una parte informativa che racconta la storia della facciata e ci sono le sculture di Tino Da Camaino. A questo punto si entra nel "Paradiso". Paradiso era il nome dello spazio che stava tra il Battistero e la Cattedrale e qui c'è la grande parete Arnolfiana, e di qua la parete di marmo [mostrando i disegni].

...a questo punto si entra nella sala della Maddalena di Donatello... che guarda verso la cappella delle reliquie, e qui c'è la tribuna di Michelangelo.

La tribuna<sup>9</sup> di Michelangelo è una sala in cui abbiamo tolto parte del pavimento soprastante per avere un'altezza doppia sopra la scultura<sup>10</sup> che è stata sistemata su una sorta di altare, volevamo rimetterla alla stessa altezza dove l'aveva pensata Michelangelo, che l'aveva pensata su un altare per la sua tomba.

Questo sarebbe il percorso breve, pensato per chi aveva poco tempo e quindi, una volta arrivato a Michelangelo, poteva riuscire. Altrimenti si torna indietro, si fa questa grande scala di marmo bianco e si sale. Qui da una parte è il museo di prima, qui è tutta la parte nuova e l'invaso dell'ex teatro, dallo scalone alla prima galleria, la Galleria del Campanile.





*Da sinistra: la Galleria della Cupola, il modello della cupola del Brunelleschi, la cupola e l'abside del Duomo dalla terrazza del museo (foto febbraio 2016)*

La parete è stata disegnata un po' nello spirito delle gallerie antiche: avevamo 16 sculture e volevamo appoggiare ogni scultura a un pilastro, lasciando però un varco tra l'una e l'altra, in maniera da poter rivedere sempre la facciata. E quindi si percorre questa [galleria], tra le sculture del campanile e i rilievi e poi si entra nella Galleria della Cupola, dove ci sono dei grandi modelli.

In questo museo volevamo, accanto alle opere, utilizzare uno strumento classico dell'architettura, che è il modello, più che il multimediale. Quindi sono stati commissionati dei grandi modelli d'architettura al modellista che è forse il miglior modellista storico d'Europa, che si chiama Franco Gidzulich, e poi c'è il grande modello della cupola in scala 1:20, il grande modello delle lanterne in scala 1:6 e altri modelli. Volevamo usare gli strumenti dell'architettura per raccontare l'architettura.

*P. M. qui, nella Galleria della Cupola, ci sono le macchine di cantiere*

*A.N. Qui sono le macchine del cantiere, poi c'è il film sulla costruzione della Cupola e da qui si può vedere la facciata dal belvedere del Paradiso.*

A questo punto, il percorso consigliato è di riprendere la nuova scala che serve tutti i cinque piani e andare alla galleria più alta. Qui ci sono i grandi modelli delle facciate, c'è la storia delle facciate del Quattrocento, Cinquecento e Seicento, che sono state proposte senza mai essere realizzate.

*P.M. Poi c'è l'ultima parte.*

A.N. Qui ci sono questi due mezzanini e da questo mezzanino, guardando in alto si può vedere, attraverso una specie di grande bowindow, la cupola vera, e confrontare la cupola vera con il modello, nello stesso modo con cui puoi confrontare i modelli con le sculture. Come nella parete Arnolfiana, succede una cosa un po' diversa da quello che succede nella realtà: nella realtà c'è l'architettura vera con le copie delle sculture, qui ci sono le sculture vere nella copia dell'architettura.

*P.M. e alla fine del percorso si arriva al terrazzo panoramica..*

A.N. ..fino a questo punto abbiamo visto il Paradiso, la facciata, il campanile e la storia della facciata, e poi si scende e si entra nel museo storico. E qui vediamo la Sala delle Navate, la Sala delle Cantorie, da queste il Coro Bandinelliano e quindi poi la Sala dei Parati Liturgici, e da lì si prende la scala ottocentesca, ci si ferma alla Cappella musicale e si esce. Poi chi ha tanto tempo veramente e voglia, si può vedere la storia dell'Ottocento.<sup>15</sup>

*P. M. ..lo l'ho vista..*

A.N. c'è ancora un'altra parte: utilizzando le scale progettate da Palterer e Zangheri, si sale ancora più in alto e c'è la parte della didattica.

Poi c'è un'altra parte di uffici, direzione, eccetera.

Questo è più o meno il percorso del museo, l'impianto è molto complesso.

*P. M. In questa nuova parte, sto parlando da utente, c'è il piacere della scoperta.*

A.N. Sì, c'è un po' l'effetto sorpresa: c'è una parte compressa poi, dopo il corridoio dei nomi, trovi la sala del Paradiso che non è una piazza, però ha una grande dimensione, sorprendente.

*P. M. C'è anche questa scoperta della "Fabbrica" che è bella, poi io non capisco se questa è una propensione mia, da architetto. Però vedevo la gente guardare le cose con il mio stesso piacere.*



*A sinistra: Tribuna di Michelangelo, con la "Pietà Bandini", scolpita dall'artista per la sua tomba (1547-1555) A destra: Maddalena penitente di Donatello, metà del XV secolo (foto febbraio 2016)*

A.N. Io l'ho descritta come una specie di percorso guidato... la Claudia Conforti in Casabella<sup>16</sup> dice che è come un arcipelago in cui ci si muove: infatti la gente si muove un po' così, nessuno segue un percorso, ché è indicato da delle stelle luminose proiettate sul pavimento, che però nessuno vede mai.

P. M. *Ho letto questa descrizione dell'arcipelago, ma non so se sono d'accordo..*

A.N. ...è un po' l'idea del flaneur, si può seguire un percorso o andare a zozzo.

P. M. *Però -deve essere una cosa da isolani- io leggo l'arcipelago come delle isole in un mare: qui, secondo me, i rimandi spaziali sono troppo forti perché sia un arcipelago, gli arcipelaghi presuppongono le isole..*

A.N. ..la divisione..

P. M. *..e io invece qui non vedevo l'isola, la divisione..*

A.N. Come in tutti musei abbiamo anche un problema di quantità e qualità: ci sono delle opere che hanno una grande qualità, ci sono delle opere che ti attirano di più e altre meno, ci sono delle parti di monumento e altre di

documento, che però per una storia complessiva sono tutte ugualmente importanti.

In più c'è questa commistione tra generi diversi, pittura, scultura e arredo sacro, però questa era la base, non solo del progetto di architettura, ma del progetto di allestimento. Quando entro nella parte del Museo storico e nella Sala delle Navate vedo una serie di pitture che un tempo stavano nel Battistero, poi attraverso l'arco Bandinelliano vedo il grande leggio sul quale stanno i grandi codici miniati che venivano usati, poi a destra e sinistra ci sono le Cantorie, sulle quali i cantori cantavano la musica, che gli altoparlanti trasmettono, poi c'è questa saletta ottagonale.

P. M. *Quale è il lavoro che le è piaciuto di più?*

*[Indica sul libro "Quattro quaderni" vari progetti, il Cimitero dell'Antella, gli interventi a Groningen e l'Aja, l'Università a Siena].*

A.N. I progetti durano sempre troppo, in questo mestiere bisogna avere una vita lunga come quella di Michelucci per sperare di fare qualcosa..

L'Olanda per me era un caso straordinario perché in cinque anni passavamo dall'acqua alla gente nelle case.

P. M. *E questa è l'Italia.. Però questo museo è stato abbastanza breve, dal 2004 al 2015.*

A.N. La costruzione è stata breve, due anni, ma dopo quarantaquattro mesi di scavi archeologici.

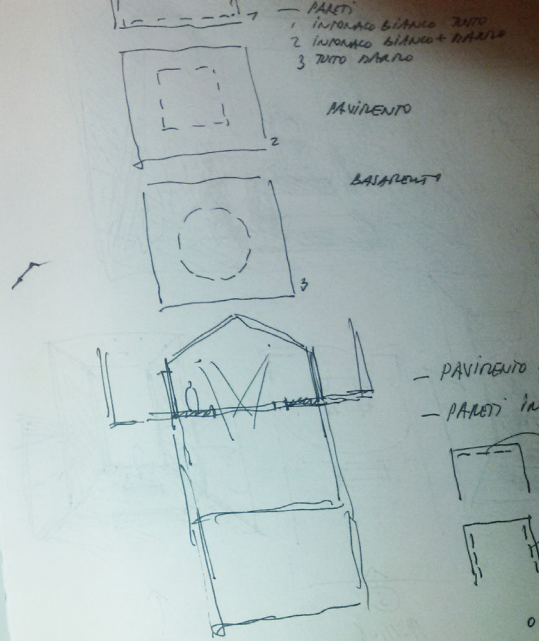
Però di fronte alla domanda "quale è il lavoro che le è piaciuto di più", è difficile dirlo, perché cambiano i tempi, cambiano le cose...

Quello che voglio dire è che questo museo è un lavoro molto bello, ma in un certo senso speciale, anomalo, non capita tutti i giorni di mettere le mani su Michelangelo, non solo, mettere la mani su Michelangelo assumendoti delle responsabilità. Michelangelo prima stava su un pianerottolo di una scala, poi abbiamo detto no, lo mettiamo qui al piano terra perché anche in questo percorso breve vogliamo vederlo. Ma al piano terra, e c'è il rischio alluvione, può succedere che arrivi l'onda di piena e ribalta la statua, e si rovina [...].

Quando c'è l'onda di piena, 24 ore prima, si prendono tutte le opere, le tavole, e si mettono in salvo, ma una scultura non la sposti. In che modo la possiamo mettere in sicurezza?



" NE' NINGER ME' SCOPPIR FIE MIO CHE PÒIETI  
 L'ANNITA, VOLTA A PIEDI A' NOSTR' DIVINO  
 CH' A' MERE, A MENDAR NOI, 'N CRUCE LE BARRICA " "  
 (MICHELANGELO 1554)



Quaderni degli appunti di Adolfo Naltalini: il viso di Nicodemo della Pietà di Michelangelo e studi per la Tribuna

Ci hanno proposto un sollevatore idraulico, che avrebbe messo in salvo la scultura. Ma mi sembrava una cosa demenziale, sicché feci fare una perizia, da cui veniva fuori che i rischi nel sollevamento di quest'opera erano maggiori di quelli dell'onda di piena. Alla fine abbiamo messo le porte anti alluvioni, cosa che avremmo fatto in tutti i modi: l'acqua entra ma lentamente e non dovrebbe succedere nulla.

Però volevo dire che ci siamo presi il rischio... di mettere Michelangelo qui, o il rischio di costruire questa grande facciata che per tutti era una roba volgare, scenografica... Siamo stati accusati di tutto, una volta finita erano tutti contenti, però è stata molto osteggiata.

[indicando i disegni] Questa è la facciata, dietro c'è una specie di intercapedine di un metro e mezzo. [...] ci dissero: la facciata ve la facciamo fare, però le sculture non le mettiamo lì, ma le mettiamo tutte a terra.

Quindi le misure x e y sono uguali al vero, ma la profondità è ridotta. Questo ci permetteva di fare questa grande struttura di supporto alla parete e di avere anche dei grandi camminamenti per lavorare sulla facciata. In origine era un grande modello di legno, e quindi avrebbe avuto bisogno di manutenzioni. Poi a un certo punto accettarono l'idea di mettere le sculture sulla parete, quindi la parete deve essere profonda come quella originaria, però non volevamo

ridurre questo spazio [il Paradiso], allora la parete è stata appoggiata in fondo. Dietro c'è una struttura complicatissima, che in dei punti ha le dimensioni giuste, in dei punti è molto complessa e si lavora male. Questi cambiamenti comportavano di rifare completamente il progetto..

Per esempio, il passaggio tra la grande parete di legno e la parete di resina è stato un passaggio importante...

P. M. *Cosa vi ha fatto cambiare idea?*

A.N. All'inizio i Vigili del Fuoco avevano accettato l'idea che questa non è un'architettura o una struttura, ma un'opera d'arte. Poi è cambiato qualcuno della dirigenza che ha detto "ma che opera d'arte? questa cosa qui è grande come una casa, deve essere ignifuga". Col legno potevamo farlo, ma ignifugandolo, avremmo dovuto trattarlo ogni cinque anni, una cosa costosissima.. però mi sarebbe piaciuto molto fare questa roba di legno molto chiaro, legno scialbato, con una tecnologia molto diversa, anche con un disegno completamente diverso.

P. M. *Mi è piaciuto molto, è molto evocativo.*

A.N. La resa finale è buona.

P. M. *E' contento?*

A.N. Sì, forse il modello in legno sarebbe stato più "pesante"..

P. M. *..forse il modello in legno a me avrebbe richiamato troppo i modelli in legno storici..*

A.N. Questi sono i quaderni degli appunti, mi permettevano di lavorare in treno, in viaggio [...] Questo è il quaderno dell'opera, comincia nel 2004., Questi sono i vari schemi di come avrebbe potuto essere la sala: all'inizio era un frammento di parete che stava sul lato corto, di qua c'era un frammento del Battistero e poi c'erano le gallerie. Ecco questo è già lo schema del 3 settembre, anche questo del 3 settembre

P. M. *..nella stessa giornata s'è risolto..*

A. N. La galleria è questa, la parete è questa - che all'inizio pensavamo fosse solo un frammento - questo è già lui, tutti questi [disegni] sono sull'illuminazione, sulle luci dall'alto, sono tutti del 2004.

Questa è la pianta e la sezione. Questo è Michelangelo..Questa è come è costruita la parete..

P. M. *? E qui.. che meraviglia! Posso fare una foto?*



## NOTE

1. Adolfo Natalini è nato a Pistoia nel 1941. Dopo un'esperienza pittorica, che si rifletterà nel suo costante uso del disegno, si laurea in architettura a Firenze nel 1966. Nello stesso anno fonda il Superstudio (con Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Roberto e Alessandro Magris, con Alessandro Poli tra il 1970 e il 1972) iniziatore della cosiddetta "architettura radicale". Dal 1979 Adolfo Natalini inizia una sua attività autonoma e si concentra sul progetto per i centri storici in Italia e in Europa, ricercando le tracce che il tempo lascia sugli oggetti e sui luoghi e proponendo una riconciliazione tra memoria collettiva e memoria privata.

Tre le sue opere: i progetti per il Römerberg a Francoforte e per il Muro del Pianto a Gerusalemme, la banca di Alzate Brianza, il Centro Elettrocontabile di Zola Predosa, la casa in Saalgasse a Francoforte, il Teatro della Compagnia a Firenze.

Tra le pubblicazioni: "Figure di pietra" (Electa 1984), "Adolfo Natalini - Architetture raccontate" (Electa 1989), "Il Teatro della Compagnia" (Anfione Zeto 1989).

Professore ordinario presso la facoltà di Architettura di Firenze, membro onorario del BDA (Bund Deutscher Architekten) e del FAIA (Honorary Fellow American Institute of Architects), accademico dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, dell'Accademia di Belle Arti di Carrara e dell'Accademia di San Luca.

Nel 1991 inizia l'attività dei Natalini Architetti (studio di architettura al Salviatino, Firenze) con Fabrizio Natalini (omonimo ma non parente).

Tra le loro opere: la ricostruzione della Waagstraat a Groningen, il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze, la Dorotheenhof sulla Manetstrasse a Lipsia, la Muzenplein a l'Aja, il Centro Commerciale di Campi Bisenzio, il Polo Universitario a Novoli, Firenze (Cfr. [www.nataliniarchitetti.com](http://www.nataliniarchitetti.com), sito ufficiale Natalini architetti)

2. La conversazione è stata registrata presso lo studio dell'architetto Adolfo Natalini al Salviatino, Firenze, il 25 febbraio 2016.

3. Cfr. Cecchi R. Paolucci A. (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi Editore, 2007; [www.nouviuffizi.it](http://www.nouviuffizi.it) e [www.sinter-fiorenze.it](http://www.sinter-fiorenze.it).



Riguardo la Galleria degli Uffizi, la bibliografia è sterminata: il sito dedicato del Polo museale fiorentino <http://www.polomuseale.firenze.it/> fornisce ricche informazioni sulla storia, l'architettura e le collezioni del museo.

4. Sul concorso di progettazione cfr. Antonio Godoli, *Arata Isozaki, Gae Aulenti, Mario Botta, Norman Foster, Vittorio Gregotti, Hans Hollein, La Nuova Uscita Degli Uffizi: Progetti per Piazza Castellani*, Gruppo Editoriale Giunti, Firenze 1998.

5. Nell'aprile 2013, data del precedente sopralluogo, ho visitato gli Uffizi e incontrato l'ufficio direzione lavori dei Nuovi Uffizi, coordinato dall'architetto Marinella Del Buono della Soprintendenza. Era stato appena concluso il restauro della settecentesca Sala della Nobe e aperte le Sale Rosse del secondo piano. L'architetto illustrò il progetto e il cantiere di restauro, di grandissimo interesse, e evidenziò la natura dell'intervento come progetto di restauro e adeguamento impiantistico della fabbrica Vasariana.

5a. CECCHI R., PAOLUCCI A. (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi Editore, 2007 è il testo più completo sul progetto Nuovi Uffizi.

6. Natalini Architetti, Guicciardini & Magni Architetti, *La costruzione di un museo*, Edizioni APM, Carpi, 2016. Il testo contiene le principali informazioni sul progetto del Museo dell'Opera del Duomo.

7. Adolfo Natalini fonda nel 1966 il Superstudio con Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Roberto e Alessandro Magris e con Alessandro Poli fra il 1970 e il 1972, iniziatore della "Architettura radicale", una delle avanguardie più significative degli anni '60 e '70. I progetti del Superstudio sono apparsi in numerose riviste internazionali e in mostre, esposte in musei, come il Moma a New York, il Centre Pompidou a Parigi, Israel Museum a Gerusalemme, il Deutsches Arckitekturmuseum a Francoforte  
Cfr. *Superstudio architetture 1966-82, Storie, Figure, Architettura*, Electa, Firenze 1982; *Superstudio & Radicals*, Japan Interior inc., Tokio, 1982; *Superstudio, Life without Object*, Skira 2003.

8. I lavori più recenti in Adolfo Natalini in , «*Quattro quaderni*». *Dal Superstudio alle Città dei Natalini Architetti*, Forma Edizioni, 2015

9. Fra questi Roberto Barni, con cui sono state tante le collaborazioni, fra tutte *Roberto Barni / Adolfo Natalini Duetto*, a cura di Francesco Moschini, A.A.M. Roma, 1981.

10. Monsignor Timothy Verdon è il museologo e direttore del Museo dell'Opera del Duomo. Il museo è centro interpretativo dei luoghi e dei contesti e rimanda ad architetture e luoghi, che restano nel loro significato di fede. Il senso del Museo dell'Opera come luogo in cui arte e fede entrano in relazione, è ben espresso nelle sue stesse parole: *“L’ampliamento dell’Opera di Santa Maria del Fiore si è offerta come l’occasione di un globale ripensamento del ruolo della Fabbriceria nella valorizzazione dei Monumenti a lei affidati: il Battistero di San Giovanni, la Cattedrale, o Duomo, di Santa Maria del Fiore e il Campanile detto “di Giotto”. L’impronta narrativa del nuovo allestimento del museo ha suggerito la necessità di narrare anche le chiese a cui le opere musealizzate rimandano, e quindi considerare un unico grande museo l’intera piazza monumentale del Duomo, fornendo ai visitatori strumenti interpretativi atti a metterne in evidenza i fili conduttori contenutistici e stilistici.. Tale approccio però non va frainteso. Le chiese non sono mai “musei”, anche se accolgono studiosi e turisti desiderosi di vedere le opere d’arte ivi conservate. Chiunque voglia valorizzare una chiesa è tenuto a comunicarne soprattutto il carattere sacro, che poi normalmente si rivela anche la più sicura chiave di interpretazione storico artistica. Il visitatore che si sente interpellato dall’architettura e dall’arte di una chiesa deve essere pertanto aiutato a collegare la sua esperienza estetica al più ampio contesto che la prassi religiosa presuppone, quella bellezza spirituale cioè, al cui servizio le opere artistiche furono realizzate.*

*Chiamare “grande museo” il Duomo di Firenze e le strutture ad esso collegate è infatti un modo di insistere sull’unicità dell’esperienza che si invita a vivere, sul fatto cioè che il fascino dell’arte è legato a quello, assai più potente, che l’idea di Dio esercita sullo spirito dell’uomo”* cfr. Timothy Verdon, *Il nuovo Museo dell’Opera del Duomo*, Mandragora, Firenze 2015, 4.

11. Nel 2001 il Consiglio d’Amministrazione dell’Opera bandì un concorso di idee per il nuovo museo invitando Gae Aulenti, Santiago Calatrava, Vittorio Gregotti e Adolfo Natalini. Il concorso fu aggiudicato a Santiago Calatrava. Su risultati del concorso Cfr. Catalogo della mostra, *Il nuovo Museo dell’Opera del Duomo. Gae Aulenti, Santiago Calatrava, Gregotti Associati, Adolfo Natalini*, Mandragora, Firenze, 2002.

Nel 2004 Calatrava rinunciò all’incarico perché non in grado di ottemperare ai

tempi ristretti per la progettazione richiesti dall'Opera, a causa di altri impegni, e l'incarico venne quindi affidato all'unanimità ad Adolfo Natalini.

Cfr <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/05/19/via-calatrava-arriva-natalini.html>

12. Ancora a questo proposito Timothy Verdon: "*Questo museo è un atto di restituzione, noi ridiamo a queste opere la possibilità di parlare la loro lingua, di dire le cose per cui erano state fatte, diamo alle opere di Donatello, di Michelangelo, la possibilità di comunicare con forza il loro messaggio*".

Registrazione su cfr <http://www.ilgrandemuseodelduomo.it/museo>

13. La facciata di Arnolfo di Cambio fu demolita nel 1587 da Francesco I perché fosse ricostruita con una più moderna. Tale progetto di modernizzazione non si attuò mai, e si succedettero nei secoli i concorsi per una nuova facciata. I modelli lignei storici dei progetti, elaborati fra il XVI e il XVII sono esposti nella galleria del secondo piano del museo. Nel 1688 la facciata fu dipinta con partiture geometriche. Per tutte le informazioni sulla facciata di Arnolfo e le opere d'arte inserite nel complesso del Duomo Cfr. Timothy Verdon, *Il nuovo museo dell'opera del Duomo*, Mardragora, Firenze 2015 e la bibliografia allegata

14. *Retablo* è il termine spagnolo che indica una grande struttura lignea, che inquadra architettonicamente opere pittoriche o scultoree, collocata all'interno delle chiese, solitamente sull'altare maggiore. I Retabli hanno origine in Spagna nel XIV secolo, da lì si diffusero in Europa. In Sardegna il dominio aragonese determinò un'ampia diffusione dei Retabli fra il XVI e XVIII secolo. Il Retablo a cui ci si riferisce nella conversazione è il Retablo ligneo dell'altare maggiore della chiesa della Purissima, a Cagliari. Cfr. SCANO, "L'arredo tra Sei e Settecento", 1991, 203-213 e MURA, "Chiesa della Purissima Concezione, Cagliari" in FILIPOVIC e TRIOANO, 2013, 68-77.

15. L'attuale facciata del Duomo fu realizzata, a seguito di una lunga vicenda di concorsi, su progetto di Emilio De' Fabris, scelto nel 1865, quando Firenze era capitale d'Italia e fu considerato il primo progetto d'arte commissionato dall'Italia unita. Fu costruita a partire dal 1871.

17. Claudia Conforti, "Natalini Architetti, Guicciardini & Magni Architetti. Museo dell'Opera del Duomo, Firenze. Un arcipelago di Capolavori", in *Casabella* n.858, Febbraio 2016, 68-87

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo. Gae Aulenti, Santiago Calatrava, Gregotti Associati, Adolfo Natalini*, Mandragora, Firenze, 2002
- BENEVOLO L., *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 2008
- CASCIU S., *La principessa saggia L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice palatina*, MIBAC, Sillabe, Livorno 2006
- CECCHI R., PAOLUCCI A. (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi Editore, 2007
- CONFORTI C., "Natalini Architetti, Guicciardini & Magni Architetti. Museo dell'Opera del Duomo, Firenze. Un arcipelago di Capolavori", in *Casabella* n. 858, Febbraio 2016, 68-87
- FANELLI G., *Firenze. Architettura e città*, Vallecchi, Firenze, 1973
- FANELLI G., FANELLI M. *La cupola del Brunelleschi. Storia e futuro di una grande struttura*, Mandragora, Firenze 2004.
- FOSSI G., *Galleria degli Uffizi, Storia, arte e collezione*, Giunti, Firenze, 2015
- GODOLI A., *Arata Isozaki, Gae Aulenti, Mario Botta, Norman Foster, Vittorio Gregotti, Hans Hollein, La Nuova Uscita Degli Uffizi: Progetti per Piazza Castellani*, Gruppo Editoriale Giunti, Firenze 1998.
- NATALINI A , «*Quattro quaderni*». *Dal Superstudio alle Città dei Natalini Architetti* Forma Edizioni, 2015
- NATALINI ARCHITETTI, GUICCIARDINI E MAGNI ARCHITETTI, *La costruzione di un museo*, Edizioni APM, Carpi, 2016
- NATALINI ARCHITETTI, GUICCIARDINI E MAGNI ARCHITETTI, "Il Grande Museo del Duomo, Firenze", *Domus* n. 998, gennaio 2016, 47-61
- VERDON T., *Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo*, Mandragora, Firenze 2015
- WITTKOVER R., *La scultura raccontata da Rudolf Wittkover*, Einaudi, Torino 1977
- WITTKOVER R., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964.

## SITOGRAFIA

- [www.nouviuffizi.it](http://www.nouviuffizi.it)
- [www.polomuseale.firenze.it](http://www.polomuseale.firenze.it)
- [www.nataliniarchitetti.com](http://www.nataliniarchitetti.com)
- [www.sinter-firenze.it](http://www.sinter-firenze.it)

# ALTRI MUSEI

## I. SCHEDA \_ MUSEI VISITATI IN ITALIA

date sopralluoghi 2012-2016

### BOLOGNA

Genus Bononiae, Musei nella città (inaugurazione gennaio 2012)

*Museo di storia della città*

Mario Bellini

[www.genusbononiae.it](http://www.genusbononiae.it)

### FIRENZE

Galleria degli Uffizi (apertura al pubblico nel 1769, rinnovamento Nuovi Uffizi 2004 - in corso d'opera)

*Musei d'arte*

Adolfo Natalini, SIRTEC, MIBAC Soprintendenza

[www.polomusealefirenze.it](http://www.polomusealefirenze.it)

[www.nuoviuffizi.it](http://www.nuoviuffizi.it)

[www.polomusealefirenze.it](http://www.polomusealefirenze.it)

Opera del Duomo (apertura al pubblico nel 1881, rinnovamento e ampliamento ottobre 2015)

*Musei d'arte, Musei speciali*

Natalini Architetti, Guicciardini & Magni architetti

<http://operaduomo.firenze.it/>

### GENOVA

Museo di Palazzo Bianco (1950-51)

Museo di Palazzo Rosso (1952-62)

Tesoro di San Lorenzo, (1952-56)

*Musei d'arte*

Franco Albini

<http://www.museidigenova.it/>

### MILANO

Museo del Castello Sforzesco (rinnovato 1956-1963)

*Musei d'arte*

BBPR G. Banfi L., Belgioso, E. Peressutti. E. Rogers

<http://www.milanocastello.it/>

Museo del Novecento (ex CIMAC, riadattamento Palazzo Arengario 2010)

*Musei d'arte*

Italo Rota

<http://www.museodelnovecento.org/it/>

Pinacoteca Nazionale di Brera ( prima apertura al pubblico nel 1805)  
*Musei d'arte*  
[www.brera.beniculturali.it/](http://www.brera.beniculturali.it/)

Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci (inaugurato nel 1953)  
<http://www.museoscienza.org/>

Padiglione d'Arte Contemporanea (inaugurato nel 1953 - restaurato nel 1993)  
*Musei d'arte*  
Ignazio Gardella  
<http://www.pacmilano.it/>

Gallerie d'Italia, Piazza Scala (inaugurato 2011)  
*Musei d'arte*  
Michele de Lucchi  
<http://www.gallerieditalia.com/it/palazzi/piazza-scala>

Nuovo Grande Museo del Duomo di Milano (fondazione xxxx, riallestito nel 2013)  
*Musei d'arte, musei specializzati*  
Giuido Canali  
<http://museo.duomomilano.it/it/>

Museo Poldi Pezzoli (inaugurato nel 1881)  
*Musei d'arte*  
<http://www.museopoldipezzoli.it/#!/it/scopri>

## ROMA

GNAM Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Apertura 1883 nel Palazzo delle Esposizioni, dal 1911 per la Galleria è fu costruito il Museo di Valle Giulia, rinnovato per l'ultima volta nel 2011)  
*Musei d'arte*  
Federico Lardera  
<http://www.gnam.beniculturali.it/>

MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma (2002 nuova costruzione, riadattamento della sede dell'ex Birrificio Peroni)  
*Musei d'arte*  
Odile Decq  
[www.museomacro.org/](http://www.museomacro.org/)

MAXXI, Museo nazionale delle Arti del XXI secolo (2010, nuova costruzione, riadattamento della sede dell'ex Caserma Montello)

*Musei d'arte*

Zaha Hadid

[www.fondazionemaxxi.it](http://www.fondazionemaxxi.it)

ROVERETO

MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (nuova costruzione dicembre 2002)

*Musei d'arte*

Mario Botta

<http://www.mart.tn.it/>

TORINO

Museo Egizio, (fondazione 1824, rinnovato aprile 2015)

*Musei di storia e di archeologia*

Isolarchitetti

[www.museoegizio.it](http://www.museoegizio.it)

Palazzo Madama (Museo civico d'arte antica - 1934, rinnovato 2007)

*Musei d'arte*

[www.palazzomadatorino.it](http://www.palazzomadatorino.it)

Museo del Cinema (Fondazione 1958, Palazzo Chiabrese, nuova sede Mole Antonelliana luglio 2000)

*Musei d'arte*

Gianfranco Gritella e François Confino

<http://www.museocinema.it/>

Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli (nuova sede nel complesso del Lingotto, 2002)

*Musei d'arte*

Renzo Piano

<http://www.pinacoteca-agnelli.it>

Museotorino

[www.museotorino.it](http://www.museotorino.it) , museo on line, 2011

*Museo di storia della città*

Daniele Jalla



TRENTO

MuSE, Museo delle Scienze (nuova costruzione luglio 2013)

*Musei della scienza e della tecnica*

Renzo Piano

[www.muse.it](http://www.muse.it)

VERONA

Museo di Castelvecchio (rinnovato nel 1964)

Musei d'arte

*Carlo Scarpa*

<https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/>

## II. SCHEDA \_ MUSEI VISITATI IN EUROPA

date sopralluoghi 2012-2015

AMSTERDAM, OLANDA

Rijksmuseum (inaugurato nel 1895 Pierre Cuypers, rinnovato nel 2013)

*Musei d'arte*

Cruz Y Ortiz

<https://www.rijksmuseum.nl/>

Stedelijk Museum (inaugurato nel 1895, A. W. Weissman, rinnovato nel 2013)

*Musei d'arte*

Bentham Crouwel architects

<http://www.stedelijk.nl/>

Van Gogh Museum (inaugurato nel 1973, Gerrit Rietveld, rinnovato nel 2000 e 2015)

*Musei d'arte*

Kisho Kurokawa (2000) e Hans van Heeswijk Architects su ipotesi di Kisho Kurokawa (2015)

<http://www.vangoghmuseum.nl/>

Museo Nazionale Marittimo Het Scheepvaart Museum (fondato nel 1974, rinnovato nel 2012)

*Museo specializzato*

Lisbeth Van Der Pol E Uwe Bruckner

<https://www.hetscheepvaartmuseum.nl/>

Museo dei Canali (inaugurato nel 2009)

*Museo di storia della città*

<http://www.hetgrachtenhuis.nl/en/>

EYE, Museo del cinema (inaugurato nel 2012)

*Musei d'arte*

<https://www.eyefilm.nl/en>

Delugan Meissl

BERLINO, GERMANIA

Berlin Museum Insel

progetto di rinnovamento complessivo in corso dal 1999, David Chipperfield

- Altes Museum (aperto al pubblico nel 1853 Karl Friedrich Schinkel, restauro in corso Hilmer & Sattler and Albrecht)

*Musei d'arte*

- Alte Nationalgalerie (Friedrich August Stüler 1862 – 1865 e Johann Heinrich Strack, inaugurato nel 1876 è stato rinnovato nel 2001 da HG Merz)

- Neues Museum (aperto al pubblico nel 1859 Friedrich August Stüler, restaurato nel 2009)

*Musei d'arte, Musei di storia e di archeologia*

David Chipperfield e Michele de Lucchi

- Pergamon Museum (aperto al pubblico nel 1930 Alfred Messel, completamente restauro previsto nel 2025)

*Musei di storia e di archeologia*

- Bodes Museum (1898 - 1904 Ernst Eberhard von Ihne, restaurato nel 2006)

*Musei d'arte*

<https://www.museumsinsel-berlin.de/home/>

Neue National Galerie (nuova costruzione, inaugurato nel 1968)

*Musei d'arte*

Mies Van Der Rohe

<http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/neue-nationalgalerie/home.html>

Jewish Museum (nuova costruzione, inaugurato 2001)

*Museo specializzato*

Daniel Libeskind

<http://www.jmberlin.de/main/EN/homepage-EN.php>

Museo di Storia Naturale (fondato nel 1810, in fase di restauro)

*Museo di storia naturale*

<http://www.naturkundemuseum.berlin/>

BILBAO, SPAGNA

Guggenheim Bilbao (nuova costruzione, 1997)

*Musei d'arte*

Frank O. Gehry

<http://www.guggenheim-bilbao.es/>

Museo des Bellas Artes (aperto al pubblico nel 1914, rinnovato nel 2001)

*Musei d'arte*

Luis M. Uriarte

<https://www.museobilbao.com/>

GARD, FRANCIA

Musée e Site du Pont du Gard (inaugurato 2000)

*Monumenti storici e aree archeologiche, Museo di storia e archologia*

Jean Paul Viguier et Associes

<http://www.pontdugard.fr/fr/espace-culturel/le-musee>

LENS, FRANCIA

Louvre-Lens (inaugurato novembre 2012)

*Musei d'arte*

SANAA

<http://www.louvrelens.fr/>

LONDRA, GRAN BRETAGNA

British Museum (apertura al pubblico nel 1759, Robert e Sidney Smirke 1823-1857)

*Musei generali*

Rinnovamenti:

Great Court, Norman Foster 2000

Restauro della King's Library - Enlightenment Room, HOK, 2003

World Conservation and Exhibition Centre WCEC, Rogers Stirk Harbour and Partners, London, 2014

<http://www.britishmuseum.org/>

National Gallery (inaugurato nel 1824, rinnovato nel 1991)

*Musei d'arte*

Robert Venturi e Denise Scott Braun, Sainsbury Wing

<http://www.nationalgallery.org.uk/>

Tate Modern (inaugurata nel 2000, ampliamento in corso, apertura prevista luglio 2016)

*Musei d'arte*

Herzog e Demeuron

<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>

Science Museum (inaugurato nel 1857, ultimo adeguamento 2014)

*Musei della scienza e della tecnica*

<http://www.sciencemuseum.org.uk/>

Natural History Museum (1883 Alfred Waterhouse, British Museum of Natural History)

*Musei di storia e scienze naturali*

<http://www.nhm.ac.uk/>

Victoria and Albert Museum (1852, rinnovato nel 2001)

*Musei d'arte*

<http://www.vam.ac.uk/>

Serpentine Gallery Pavillion (ogni anno un nuovo allestimento a partire dal 2000)

*Musei d'arte*

<http://www.serpentinegalleries.org/explore/pavilion>

MARSIGLIA, FRANCIA

Mucem (nuova costruzione, giugno 2013)

*Musei di etnografia e antropologia*

Rudy Ricciotti e Roland Carta

<http://www.mucem.org/>

Musée d'Histoire de Marseille (inaugurato settembre 2013)

*Museo di Storia della città*

Roland Carta

<http://www.musee-histoire-marseille-voie-historique.fr/fr>

MADRID, SPAGNA

Museo Nacional del Prado (apertura al pubblico nel 1819, rinnovato nel 2007)

*Musei d'arte*

Rafael Moneo

<https://www.museodelprado.es/>

Museo de la Reina Sofia d'Arte Moderna e Contemporanea (apertura al pubblico nel 1992, rinnovato nell'ottobre 2005)

*Musei d'arte*

Jean Nouvel

<http://www.museoreinasofia.es/>

Caixa Forum (inugurato 2007)

*Musei d'arte*

Herzog e Me Mueuron

[http://www.obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid/caixaforummadrid\\_es.html](http://www.obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid/caixaforummadrid_es.html)

PARIGI, FRANCIA

Louvre- Pavillion Art d'Islam (riadattamento della Cour Visconti, settembre 2012)

*Musei d'arte*

Rudy Ricciotti e Mario Bellini

<http://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam>

Musée du Quai Branly (nuova costruzione luglio 2006)

Musei di etnografia e antropologia

Jean Nouvel

<http://www.quaibrantly.fr/fr/>

Centre Pompidou (inaugurato 1977, rinnovato 2000)

*Musei d'arte*

Renzo Piano e Richard Rogers

<https://www.centrepompidou.fr/>

Museo Picasso (inaugurato 1985, rinnovato ottobre 2014)

*Musei d'arte*

Bodin & Associés e Stéphane Thouin

<http://www.museepicassoparis.fr/>

Musee de l'Orangérie (inaugurato 1927, rinnovato nel 2006)

*Musei d'arte*

Olivier Brochet

<http://www.musee-orangerie.fr/>

Fondation Louis Vuitton – nuova costruzione, inaugurato ottobre 2014

*Musei d'arte*

Frank O. Gehry

<http://www.fondationlouisvuitton.fr/>

Museo Carnavalet, Histoire de Paris (aperto al pubblico nel 1880)

*Museo di storia della città*

<http://www.carnavalet.paris.fr/>

STOCCOLMA, SVEZIA

Vasa Museet (inaugurato nel 1990)

*Musei speciali*

Göran Månsson e Marianne Dahlbäck

<http://www.vasamuseet.se/it>

## 1. INTRODUZIONE

La ricerca è stata condotta attraverso l'indagine diretta, con visite di sopralluogo a numerosi musei, in Italia e in Europa. Nelle Schede I e II sono elencati i principali musei visitati, la data della loro fondazione, o inaugurazione, e la data dell'ultimo intervento di rinnovamento, fra il 2000 e il 2015. E' inoltre indicata la tipologia del museo, che riprende la classificazione UNESCO del 1984.<sup>1</sup> Si tratta di un campione necessariamente limitato, la ricerca non si propone infatti di produrre dati statistici, ma ha cercato di considerare un campione significativo per numero, tipo di intervento, tipologia di museo che, non si discosta, con le debite proporzioni, da quelli risultanti dagli studi di Guido Guerzoni e del suo gruppo di ricerca in *Museum On The Map*, relativi al periodo 1995-2012, che hanno preso in esame 315 musei europei.<sup>2</sup> Come evidente dai dati riportati in scheda, tutti i musei visitati, quando non di nuova costruzione, sono stati oggetto di significativi ampliamenti a partire dal 2000. Questo perché la ricerca intendeva considerare l'architettura, la funzione del museo e le sue relazioni con lo spazio pubblico e i musei visitati, per la natura e la dimensione degli interventi realizzati, si confrontavano con la dimensione architettonica, museografica e urbana del progetto.

### ITALIA

In Italia sono stati visitati 24 musei, a Bologna, Firenze, Genova, Milano, Roma, Rovereto, Trento, Verona. Si tratta di 21 musei d'arte, due musei della scienza, a Milano e Trento, e un museo di storia della città, a Bologna. Nell'elenco è inserito anche il Museotorino [www.museotorino.it](http://www.museotorino.it), primo museo di storia della città on line, per l'interesse della proposta museale, premiato anche dall'ICOM nel 2011.

Prevale quindi, in Italia, per tradizione, la categoria dei musei d'arte, e prevale nettamente la categoria degli interventi di riadattamento rispetto alla nuova costruzione. Solo tre di questi sono "nuove costruzioni", il MAXXI, museo delle arti del XX secolo, a Roma, il MUSE, Museo delle Scienze, a Trento, e il MART, museo d'arte moderna e contemporanea di Rovereto.

Vale la pena di sottolineare alcuni temi chiave emersi nella ricerca nella descrizioni di alcuni di questi musei.





*Trento, il MUSE a Renzo Piano, sullo sfondo delle montagne (foto ottobre 2014)*

### La decentralizzazione del museo

Il MUSE e il MART, musei di nuova costruzione, entrambi nella Provincia Autonoma di Trento, attirano un pubblico paragonabile a quello delle maggiori istituzioni nazionali di città come Roma, Firenze, Venezia o Torino.

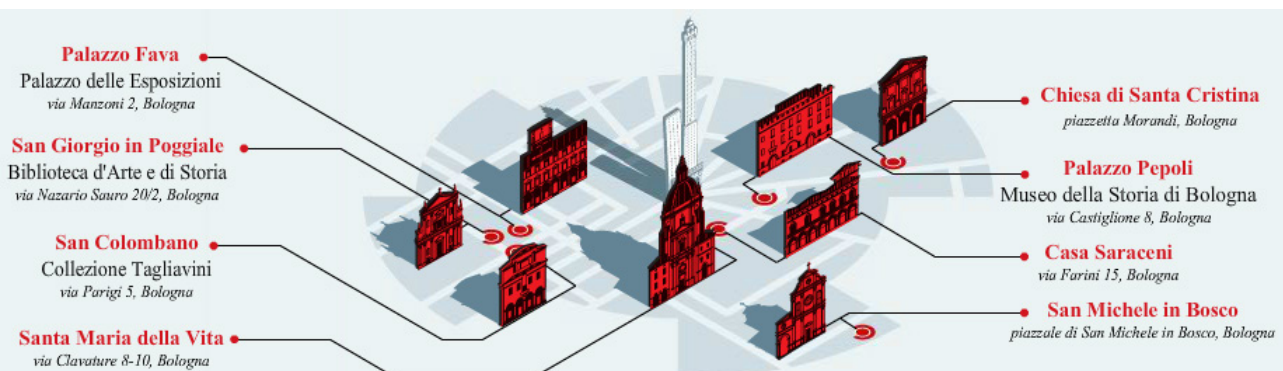
E' questa la dimostrazione di quel fenomeno recente che ha visto il museo divenire, da infrastruttura metropolitana, appannaggio delle grandi città, un irrinunciabile centro di promozione della cultura anche in città di media e piccola dimensione, e non solo nella dimensione del museo civico di interesse locale, ma anche come centro di eccellenza a scala sovra territoriale. Si tratta in questi casi certamente di centri di eccellenza, ospitati in architetture di alta qualità, frutto di un progetto museologico, museografico e architettonico, basati su preesistenti collezioni, integrati nel progetto del sistema urbano di riferimento. In Francia questo fenomeno è incoraggiato nella politica recente di decentralizzazione di musei nazionali. In Italia, dove il sistema museale è diffuso, ma spesso troppo frammentato, questi casi esemplari andrebbero forse meglio meditati nel loro significato, non solo architettonico, ma di politica e proposta culturale fondata sull'eccellenza e la specializzazione.

## Il progetto contemporaneo del museo - centro di ricerca e attivatore della conoscenza

Il MUSE propone un altro tema, che è quello del legame fra il museo e la ricerca, la produzione della conoscenza, una funzione richiesta al museo contemporaneo, anche a quello d'arte. Il MUSE merita un approfondimento perché si occupa di un tema che in Italia ha uno spazio assai minore che nei paesi anglosassoni, quello dell'educazione e della comunicazione della scienza nel museo, e si confronta con un pubblico generalmente più giovane di quello dei musei d'arte. I musei della scienza hanno inoltre un'organizzazione degli spazi e modalità di comunicazione che sono assimilabili a quelli dell'intrattenimento, sono quindi talvolta spazi ibridi, soggetti a obsolescenza veloce negli allestimenti e nei temi delle esposizioni. Per questo il MUSE, di grande qualità e sobrietà nell'architettura e negli allestimenti, appare di grande interesse.

Il MUSE,<sup>1a</sup> completato nel 2013, è il polo di un programma di rigenerazione urbana, il centro del nuovo quartiere residenziale delle Albere, progettato, unitamente al museo, da Renzo Piano. Nasce dalla collezione del Museo Tridentino di Storia Naturale, di fondazione ottocentesca, e lega i temi della ricerca scientifica e della sostenibilità ambientale, partendo dal territorio del museo e la montagna, indagata e esposta anche attraverso varie discipline: la geologia, la botanica, la zoologia, la chimica, la fisica, e attraverso l'ausilio delle scienze informatiche e delle nuove tecnologie. Il lavoro di coordinamento fra il tema museologico e l'architettura è stato condotto fin dal principio in stretta collaborazione fra il museologo e direttore del MUSE, Michele Lanzinger, e Renzo Piano. L'esposizione è molto chiara nei contenuti e felicemente comunicata anche a un pubblico giovane e giovanissimo. Il pubblico è invitato a sperimentare e osservare le esposizioni da uno staff altamente qualificato: sono 40 i *pilots* e i ricercatori del museo che assistono il visitatore, se questi lo desidera, guidandolo in un percorso di conoscenza, secondo livelli di approfondimento personalizzato. L'architettura del museo fa uso abbondante del legno, nella tradizione trentina, e del vetro, aprendosi sul panorama dei monti.

Il grande spazio pubblico dell'ingresso è attraversato dal percorso principale del quartiere, è una grande piazza coperta che offre in un solo sguardo la vista dell'intero museo. Tutti i piani dell'esposizione, a pianta aperta e libera da ostacoli visivi, si affacciano su questo grande vuoto, la cui forma rappresenta,



Bologna, le sedi di *Genus Bononiae*, *Musei nella Città*, (fonte sito [www.genusbononiae.it](http://www.genusbononiae.it))

in negativo, il profilo delle montagne sullo sfondo. L'allestimento è improntato a una grande leggerezza, con rimandi "Albiniani": i "tavoli espositivi" sono sorretti da cavi e sospesi da terra, dando complessivamente al museo una sensazione di grande leggerezza e trasparenza, la stessa che è espressa anche dall'involucro esterno dell'edificio. Nei tavoli espositivi gli argomenti sono trattati attraverso diverse chiavi di lettura: l'oggetto fisico, i video di approfondimento, le informazioni scritte, i dispositivi per la sperimentazione interattiva. Le collezioni storiche del museo, i minerali, i fossili, sono catalogati nelle teche dei laboratori del museo, visitabili, dove lavorano i ricercatori. Il MUSE è anche un network di musei territoriali della provincia di Trento, ma ha anche un Centro di Educazione Ambientale in Tanzania. Opera quindi a partire dal sistema locale in un sistema di relazioni e di attività di ricerca globali. Finanziato dalla Provincia autonoma di Trento, ha in sé i caratteri della infrastruttura pubblica e per la ricerca, al pari dell'Università o di altri centri analoghi, ma si apre a un contesto amplissimo per le possibilità che il linguaggio del museo offre. La scommessa del MUSE per ora è vinta: nonostante i rischi paventati di un'operazione molto impegnativa, per costi di esecuzione e di gestione, l'eccellenza e la qualità della proposta hanno reso il museo, solo un anno dopo la sua apertura nel 2013, uno dei musei più visitati d'Italia, immediatamente dopo i grandi musei delle città d'arte, e ha ricevuto nel 2014 il premio *European Museum Academy* che viene assegnato ai musei che si distinguono nel settore della scienza e dell'innovazione.

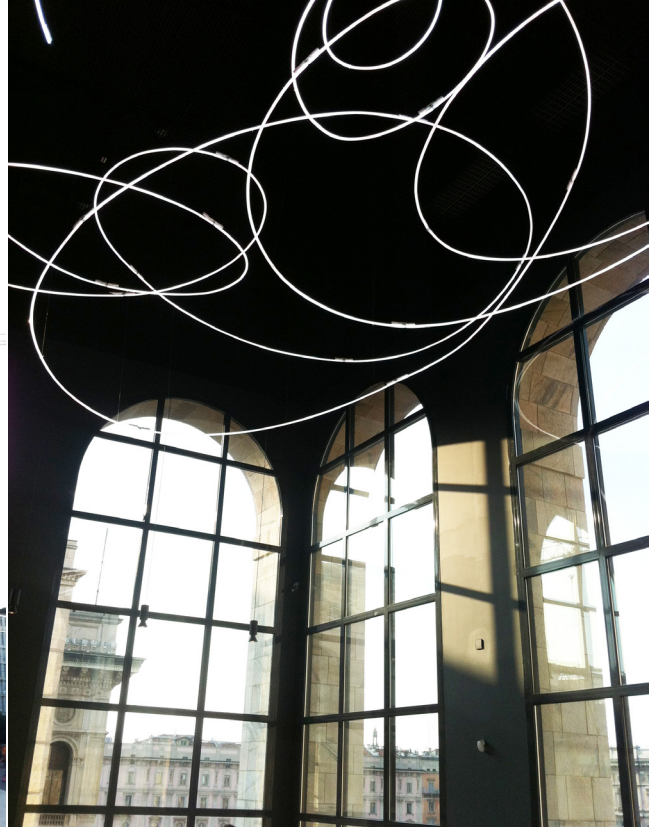
### Il Museo diffuso come progetto:

Un altro museo recentemente inaugurato, che affronta il tema della relazione fra il museo, il patrimonio e la città storica, è il *Genus Bononiae, Musei nella città*, nato nel 2012 per iniziativa della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna CARISBO, un percorso culturale, artistico e museale articolato in otto palazzi storici, restaurati e riaperti al pubblico, situati nel cuore di Bologna. Il centro del sistema museale è Palazzo Pepoli, Museo della Storia di Bologna, restaurato da Mario Bellini, che integra nell'allestimento le collezioni della CARISBO, di vario genere, con un uso generoso di dispositivi multimediali, proiezioni, ricostruzione in 3D, film d'animazione.

La corte del Palazzo è stata coperta, su di essa affacciano i servizi al pubblico, e contiene il sistema di collegamenti verticali, la "Torre del Tempo", di servizio ai vari piani del museo, in cui gli allestimenti sono ordinati secondo un criterio cronologico.

Nelle intenzioni del suo direttore e ideatore, Fabrizio Roversi, già Rettore dell'Università di Bologna, il *Genus Bononiae* "Per meglio descrivere e comprendere il «genus», la stirpe dei bolognesi di ieri e di oggi, si sviluppa attraverso un percorso urbano che ne racconta la storia, la vita, le arti e i sogni; utilizza le strade di Bologna come corridoi, palazzi e chiese come sale di un unico grande museo, inserendosi nella struttura istituzionale già esistente e prevedendo un pieno collegamento con le altre realtà culturali, economiche e sociali che animano la comunità locale."<sup>3</sup> Fra le altre sedi espositive, la maggiore è Palazzo Fava, che ospita le mostre temporanee, alcune delle quali di grande successo di pubblico, come la recente "Ragazza con l'orecchino di perla" che nel 2014 è stata la mostra temporanea più visitata in Italia. Eccezionale è la collezione di strumenti musicali storici Tagliavini, ospitata nel Complesso di San Colombano, e la biblioteca della Fondazione CARISBO, situata nella chiesa di San Giorgio al Poggiale, restaurata a questo scopo da Michele de Lucchi.

Complessivamente, se l'operazione va nel senso più attuale di valorizzazione complessiva del "museo diffuso" italiano, dove l'opera d'arte è nel territorio e lo stesso territorio-città è l'oggetto del museo, il museo di storia della città di Palazzo Pepoli, che funge da centro informativo e che è anche la sede più ampia, non sembra così convincente nella funzione di polo e centro interpretativo della città. Il museo e le altre sedi del *Genius Bononiae* sembrano comporre un



Milano, il Museo Novecento, Palazzo dell'Arengario (Michele Portaluppi, riallestito da Italo Rota e Fabio Fornasari) e il "Soffitto Spaziale" di Lucio Fontana. - foto settembre 2013

arcipelago, pur vario e interessante, di luoghi, piuttosto che un vero sistema. Il museo narra la storia della città attraverso gli eventi e le storie dei protagonisti nell'evoluzione cronologica, piuttosto che nella storia della forma urbana e delle sue mutazioni. Questo determina forse quel senso di scollamento che permane fra il discorso narrativo del museo e la realtà esterna della città, quel tessuto connettivo di strade piazze, che si vogliono come corridoi fra i musei e i monumenti, ma che nella realtà sono qualcosa di più, sono struttura e forma e significato della città storica.

Perciò uno dei temi forti del discorso museale, che è la città in sé come opera dell'uomo, di cui comunque vengono spiegati piani e progetti ed evoluzione in una grande sala, appare meno evidente, anche se è vero che è missione del museo spiegare il *genus* della stirpe bolognese, e non Bologna.

#### [Il nuovo Museo diffuso nel centro di Milano.](#)

La capitale economica della Nazione sta via via recuperando un ruolo e una attrattività come città d'arte, attraverso numerose iniziative e nuovi musei dedi-

cati all'arte moderna e contemporanea, che coinvolgono istituzioni pubbliche e private.

Si è ricomposto, attorno alla piazza del Duomo e della Scala, finalmente pedonalizzate, un sistema museale e monumentale importante. Il Museo del Duomo è stato inaugurato nel 2013, riallestito da Canali: ospita le sculture e le opere d'arte della Fabbrica del Duomo, fondata nel 1387, ed è complemento alla visita del Duomo nel sistema "Grande museo del Duomo".

E' stato aperto, nel 2011, il Museo del Novecento nel Palazzo dell'Arengario, e in parte del Palazzo Reale, riallestito da Italo Rota e Fabio Fornasari, che ospita le collezioni civiche d'arte contemporanea e moderna. Ha la sua massima attrazione nel dipinto del Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo, visibile al pubblico anche senza il biglietto di accesso al museo, e nella sala che riallestisce il "Soffitto Spaziale" di Lucio Fontana, concepita in origine e realizzata per un'abitazione all'Elba.

In Piazza della Scala, sono le Gallerie d'Italia, inaugurate nel 2011, che espongono le collezioni d'arte fra XVIII e XX secolo delle istituzioni bancarie nel Palazzo Anguissola Antona Traversi (XVIII secolo), nel Palazzo Brentani (XIX secolo) e nella sede della Banca Commerciale in Piazza della Scala (opera di Luca Beltrami, inizi XX secolo), restaurati egregiamente. Le Gallerie sono visitabili gratuitamente, le collezioni sono di grande interesse, valorizzate dall'allestimento di Michele de Lucchi, un grande patrimonio privato di proprietà della Fondazione Cariplo e Intesa Sanpaolo che, grazie a una forma di mecenatismo, rientra nella fruizione collettiva.

Poco distante conclude il sistema il museo Poldi Pezzoli, storica casa museo e sede di una delle più importanti collezioni private d'arte formatesi dell'Ottocento, situata nella sua storica dimora e nel suo allestimento originale.

A Milano, dove ancora si attende un intervento complessivo di valorizzazione della Pinacoteca Nazionale di Brera, le Fondazioni intervengono rendendo pubbliche le loro collezioni e dando un nuovo stimolo al sistema museale pubblico. Ma senza l'intervento urbano di riqualificazione e ampia pedonalizzazione, di parte pubblica, questo sistema sarebbe stato certamente meno efficace.



Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea: l'ingresso di Cesare Bazzani (1911) e l'installazione "Passi" di Alfredo Pirri, 2012 - foto gennaio 2013

### L'architettura del museo e/o l'opera d'arte

A Roma, MAXXI, MACRO e GNAM, sono questi i curiosi acronimi dei musei d'arte moderna e contemporanea di Roma, hanno storie assai diverse e rappresentano complessivamente varie declinazioni di un tipo del museo d'arte, quello dedicato all'arte contemporanea, dove più frequenti sono le sperimentazioni nel linguaggio dell'architettura, che spesso diventa essa stessa predominante sulla collezione, o assume il linguaggio dell'arte.

Il MAXXI, Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, di Zaha Hadid, suggestivo nell'architettura degli spazi di accoglienza, presenta un percorso espositivo che per vari fattori, fra questi la pendenza dei percorsi e delle sale, diventa talvolta un limite all'esposizione delle opere.

Il MACRO, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, di Odile Decq, accanto a un sistema di spazi pubblici di accoglienza di grande impatto, che compongono un itinerario complessivo di attraversamento degli spazi del museo, affianca gli spazi di nuova costruzione a quelli di recupero dell'ex Birrificio Peroni,

che ben si lega con il contesto urbano e con le sale espositive. Queste sono improntate a grande semplicità e lasciano alle opere maggiore possibilità di espressione e allestimento.

La GNAM, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, ospitata nella Galleria di Valle Giulia, opera neoclassica di Cesare Bazzani del 1911, è stata rinnovata nell'allestimento di Federico Lardera nel 2011, in una cornice di grande qualità e sobrietà per le straordinarie opere della collezione. Agli spazi di ingresso e accoglienza, che appaiono meno efficaci e attraenti, segue immediatamente dopo l'ingresso nella grande Sala delle colonne, centro ideale del museo, l'installazione permanente "Passi", di Alfredo Pirri. Qui proprio nello spazio di ingresso alle sale, soglia simbolica dello spazio dell'arte, il pavimento è totalmente coperto da una superficie di specchi frantumati, che il visitatore attraversa accompagnato dagli sguardi delle sculture ottocentesche, ivi disposte, private dei basamenti, che osservano gli spettatori muoversi nella superficie specchiante su cui si procede con cautela. Citando le parole dell'autore *"L'accesso al museo è una soglia simbolica, una zona di trapasso auto critico e insieme celebrativo. Attraversarla è una cerimonia che accentua la percezione di una dimensione temporale e materiale irreali, ma allo stesso tempo radicalmente e intimamente materiale. Con quest'opera vorrei dare allo spettatore l'impressione che, muovendosi nello spazio, ne possa modificare la visione, compiendo una doppia azione contemporanea di demolizione e ricostruzione dell'immagine. La sua esperienza lo porta a pensare di essere lui stesso l'oggetto dell'opera... Lo stare dentro l'opera allontana l'idea che l'arte si proponga a noi come specchio del mondo, perché al contrario, quella minuscola pellicolare porzione di spazio che divide il proprio piede dal suo doppio è sufficiente a produrre uno slittamento percettivo che proietta lo spettatore al centro di un racconto, una narrazione spezzata che annulla ogni partecipazione consolatoria. Spettatrici privilegiate e immobili sono le sculture ottocentesche, private dei loro basamenti e restituite alla dimensione reale, umana, come angeli caduti, responsabili, insieme agli spettatori, della caduta del cielo sotto di noi"*.

Fra le tante forme architettoniche che hanno definito e definiscono il passaggio simbolico fra l'esterno e il museo, il limite fra la dimensione reale e la dimensione dell'arte, mi è parso questo, espresso con il linguaggio dell'arte, uno dei più interessanti ed evocativi interventi, ancor più a confronto con l'ingresso al





*L'eredità della museografia italiana: Berlino, Neues Museum di David Chipperfeld e allestimento di Michele De Lucchi, foto maggio 2014*

museo, segnato da un tema fra i più classici e aulici del tipo Ottocentesco del museo-monumento, la scalinata di ascesa e il colonnato.

E' nel dialogo fra opera d'arte e architettura che si generano nuovi significati, e anche nuovi spazi, nel museo contemporaneo. <sup>4</sup>

### [La museografia italiana e la sua eredità](#)

Da ultimo, ma non ultimi, i musei di Castelvecchio di Carlo Scarpa a Verona, di Palazzo Bianco, Palazzo Rosso e del Tesoro di San Lorenzo a Genova di Franco Albini, del PAC di Ignazio Gardella e del Castello Sforzesco dei BBPR a Milano, che non sono stati oggetto di recenti sostanziali modifiche (ad eccezione della ricollocazione della Pietà Rondanini in occasione di EXPO Milano 2015) sono stati visitati per approfondire la ricerca sulla museografia italiana del secondo dopoguerra, che rappresenta un'eccellenza ancora oggi riconosciuta, citata in alcuni recenti allestimenti museali, come il Louvre-Lens di SANAA e Adrien Gardère o il rinnovato Neues Museum di David Chipperfield e Michele de Lucchi.

A Genova l'elemento di rinnovamento dei musei di Albinì nella città storica, è nella valorizzazione della Strada Nova e dei Palazzi dei Rolli, divenuti patrimonio UNESCO, sui quali Palazzo Bianco e Palazzo Rosso si affacciano, e che compongono unitamente ai musei un tema di grande bellezza. Il museo come parte di un sistema complessivo di funzioni destinate alla cultura, che è uno dei temi messi in luce da Albinì nella sua riflessione teorica, si è realizzato a partire da un intervento di valorizzazione della città storica, che si riflette positivamente sul museo, restituendo all'architettura e alla collezione la sua relazione con il contesto.

### La questione del pubblico e il senso della collezione

A Torino è stato completamente rinnovato, su progetto di Isolararchitetti, e riaperto nel 2015 nella sua storica sede il Museo Egizio, fondato nel 1824, il più antico museo egizio al mondo. Il museo ha un nuovo grande spazio di ingresso e di servizi al pubblico, che bene accoglie i visitatori del museo, nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze al centro di Torino. L'atrio è collocato al di sotto della corte pubblica dell'edificio ed è illuminato da grandi lucernari attraverso le fontane, ora vetrate a specchio, della storica corte di ingresso. Il nuovo progetto museologico affianca ai reperti, di straordinaria bellezza, e alle ricostruzioni dei contesti di inserimento delle opere, che si avvalgono di modelli fisici e di ricostruzioni multimediali molto efficaci, la spiegazione della nascita del museo. Sono illustrate le spedizioni archeologiche, i ritrovamenti, il clima culturale che nel XIX e nel XX secolo aveva portato le nazioni europee, Francia, Inghilterra, Germania e anche l'Italia, a organizzare grandi campagne di scavo e di recupero dei reperti in Egitto, Grecia, Asia Minore, da cui derivano la maggior parte dei tesori dei musei nazionali europei. Il collezionismo archeologico e il patrimonio, conservato in buona parte dei musei europei che si dicono universali, sono di fatto legati al colonialismo e alle sue contraddizioni, ma anche a un'attività di ricerca e di studio che è della cultura europea illuminista e post illuminista, con i suoi limiti e le sue contraddizioni.



*Londra Natural History Museum, Science Museum e Victoria and Albert Museum (sulla destra) su Exhibition Road - foto agosto 2015*

## EUROPA

In Europa sono stati visitati musei in Francia, Germania, Spagna, Gran Bretagna, Olanda, le nazioni che, insieme all'Italia, hanno il maggior numero di musei in Europa (circa lo stesso numero che oscilla fra i 3.500 e 6.000 per ciascuno degli stati elencati, a eccezione dell'Olanda, circa 3000, che ha però una popolazione nettamente inferiore). In Francia sono stati visitati 11 musei, di cui sette a Parigi, in Spagna cinque musei, a Berlino, in Germania, otto musei, cinque dei quali nella Museuminsel, a Londra in Gran Bretagna otto musei, ad Amsterdam in Olanda sei musei. Inoltre è stato visitato il Vasa Museet di Stoccolma, in Svezia, il museo più visitato nei paesi scandinavi.

Si tratta complessivamente di 38 musei, anche in questo caso la maggior parte, 24 musei, sono musei d'arte, oltre il British Museum e il Louvre, che è difficile ridurre entro una categoria, tre musei speciali, Il Jewish museum a Berlino, il Vasamuseet a Stoccolma, il Museo navale a Amsterdam, due musei etnografici – MuCEM a Marsiglia e Quai Branly a Parigi, il Museo della Scienza, a Londra, due musei di storia naturale, a Londra e Berlino, e tre musei di storia e archeologia, Pergamon e Neues Museum a Berlino e Pont du Gard, e tre musei di storia della città, a il Museo dei Canali a Amsterdam, il Musée d'Histoire

de Marseille e il Musée Carnavalet a Parigi.

Tutti i musei in elenco sono stati recentemente rinnovati in modo significativo o sono nuove costruzioni, ad eccezione della Neue National Galerie di Mies van der Rohe, capolavoro dell'architettura del XX secolo, architettura riferimento del museo moderno. Fra questi, sono nuove costruzioni il Louvre-Lens, il Quai Branly e la Fondation Louis Vuitton a Parigi, il Musée du Pont du Gard a Gard, il MuCEM e il Musée d'Histoire di Marseille, in Francia, il Jewish museum a Berlino, il Vasa Museet di Stoccolma, il Museo EYE ad Amsterdam.

### I distretti della cultura, poli urbani contemporanei

I musei londinesi di South Kensington, Victoria and Albert, Natural History e Science Museum, seppure non sono oggetto di interventi recenti di grande significato, sono stati recentemente rafforzati nella loro relazione reciproca con lo spazio urbano dalla riqualificazione della Exhibition road,<sup>5</sup> completata nel 2012 in occasione dei Giochi Olimpici. E' questo l'asse di collegamento che a partire dalla Serpentine Gallery in Hyde Park, attraverso un intervento di pedonalizzazione e ridefinizione architettonica dello spazio urbano ha creato un tessuto connettivo e uno spazio di relazione fra questi musei, che sono fra i più visitati al mondo, adeguati alle esigenze di un sistema museale così significativo.

### Il museo: dalle esposizioni temporanee alle architetture temporanee

Un caso molto interessante, di rovesciamento di ruoli, è quello del Serpentine Pavilion, architettura effimera realizzata annualmente nel giardino della Serpentine Gallery,<sup>6</sup> destinata a durare una sola stagione, affidata annualmente a un architetto. Non è più l'architettura a dotare il museo dello spazio per l'evento temporaneo, ma è il museo a usare l'architettura come oggetto d'esposizione temporanea ed evento. A partire dal 2000, primo anno del progetto di allestimento del padiglione di Zaha Hadid, si sono succeduti ogni anno gli interventi di diversi architetti, che talvolta hanno coinvolto anche artisti di diversi ambiti, offrendo un interessante esempio di sperimentazione fra architettura e arte pubblica. La dialettica fra museo e architettura trova in questa inversione di ruoli nuovi stimoli e riconoscimenti reciproci, di grande interesse.



*Londra, Serpentine Gallery Pavilion 2015 José Selgas and Lucía Cano, foto agosto 2015*

### [La New Tate Modern: il museo nella civiltà dell'empatia <sup>7</sup>](#)

Nonostante la crisi economica post 2007, che ha interrotto diversi programmi di nuove realizzazioni, i musei continuano ad attrarre pubblico, incrementando annualmente il numero di visitatori. Il caso più eclatante è forse quello della Tate Modern, aperta nel 2000 per ospitare le collezioni d'arte contemporanea della Tate Gallery, progettata da Herzog e De Meuron per accogliere un pubblico previsto di circa 2 milioni di visitatori all'anno, che attrae nella Turbine Hall - spazio centrale del progetto del 2000, grande piazza pubblica e multiuso - con la sua grande discesa, come la piazza del Centre Pompidou, quasi 5 milioni di visitatori l'anno, tanto da suggerire la costruzione di una nuova sede. Questa, la New Tate Modern affiancata alla attuale e di analoghe dimensioni, è ancora un progetto di Herzog e De Meuron. La nuova sede sarà destinata a ospitare attività in cui il pubblico e l'artista possano entrare in relazione e condividere l'esperienza dell'arte. Questo è forse uno dei temi più interessanti che emergono nel panorama recente del museo contemporaneo d'arte: accogliere la necessità di condivisione ed empatia fra l'artista e il pubblico, bisogna anco-

ra capire in quali spazi. Questa tendenza dell'arte è rappresentata in maniera importante da artisti come Marina Abramovic, che nel 2010, con "The Artist is Present", al MoMA di New York, ha realizzato una delle performance d'arte più lunghe della storia, restando seduta immobile, per i tre mesi durante i quali era allestita nel museo la sua retrospettiva, di fronte al pubblico che si allineava in lunghe code per poterla avvicinare e sedersi qualche minuto di fronte a lei, e scambiare in qualche modo un contatto emotivo con l'artista. Una sua performance analoga, e di altrettanto successo "512 Hours" è stata ripetuta a Londra, nella Serpentine Gallery, nel 2014. Marina Abramovic ha già progettato un suo museo in questo senso, che è totalmente rivolto al pubblico e vuole generare emozioni ed esperienza.<sup>8</sup>

Il progetto della New Tate accoglie nuove esigenze: lo spazio ora richiesto non è più quello multiuso del consumo culturale contemporaneo di vario tipo, quello del "museo dell'iperconsumo": è lo spazio della condivisione empatica con l'artista e l'arte, che si potrà vedere però nei suoi risultati dopo il luglio 2016, data prevista per l'inaugurazione. Il concetto del museo è accolto nel progetto dell'architettura che, nelle intenzioni degli autori, dovrà essere fonte di esperienza e condivisione: quindi la scala interna, principale percorso del museo, è concepita come un cammino esperienziale, interrotto da piani, panche, sedute collettive, luoghi di incontro, perchè muoversi nell'edificio deve essere, nelle intenzioni degli autori, una esperienza sensitiva e di incontro. Anche i materiali e i volumi sono cambiati, non più forme sinuose, non più acciaio e vetri e leggerezza immateriale, come nei vicini edifici recenti, ma mattoni, in un deciso rimando alla centrale elettrica e per distinguersi dal contesto. Il volume è un solido sfaccettato, per meglio rispondere alle esigenze bioclimatiche, ma anche per massimizzare il volume edificabile nel lotto di South Bank, che oggi, anche a causa della realizzazione della Tate Modern sulla sede della vecchia centrale elettrica, è un distretto culturale prestigioso, ma anche area urbana fra le più costose di Londra.



*Londra, Tate Modern: il plastico di progetto della New Tate Modern di Herzog e de Mueron, apertura prevista nel luglio 2016 - foto agosto 2015*

### [I rinnovamento dei grandi musei nazionali](#)

Uno degli interventi più importanti in corso d'opera in Europa è certamente quello della Museuminsel di Berlino, l'isola dei Musei nel cuore della città, straordinario polo culturale oggetto di un programma di revisione globale avviato immediatamente dopo la riunificazione delle due Germanie e che, iniziato nel 1999, durerà fino al 2025. Molto bella per la qualità dell'intervento di restauro, che ha voluto mantenere evidenti le tracce sull'architettura degli eventi bellici della Seconda Guerra Mondiale, la Neues Gallery di Davide Chipperfield, che ospita le antichità egizie, allestita da Michele de Lucchi, con evidenti rimandi alla museografia italiana del secondo dopoguerra. Va intanto a compiersi il restauro dei musei e degli spazi aperti della Museuminsel: è ora in corso il restauro del Pergamon e la costruzione del nuovo padiglione di ingresso e dei servizi al pubblico che definirà le relazioni dell'Isola dei Musei con la città di Berlino, il nuovo centro della capitale unificata e della nuova Germania.<sup>9</sup>

### I musei speciali: dal particolare all'universale.

Due musei visitati sono “musei speciali”, dedicati al mare e alla navigazione: Il Vasamuseet, completamente dedicato al relitto della nave da guerra affondata nel porto di Stoccolma, poco dopo il varo, nel XVII secolo, che offre diverse possibilità di percorso e di lettura dell'opera, da quella più immediata e adatta ad un pubblico giovane, a quella più dettagliata e per gli addetti ai lavori, con indicazioni sulle operazioni di restauro, le tecniche di intervento, ma che è anche un pretesto per narrare la storia della Svezia, dei suoi conflitti, della sua gente, e la vita del XVII secolo nei suoi più minuti dettagli. L'architettura del museo, sul porto cittadino, è un gigantesco hangar, che ha al centro il vascello, sempre visibile e accessibile da tutti i piani del museo attraverso passerelle. All'epopea della navigazione e al XVII secolo è dedicato anche il museo nazionale marittimo di Amsterdam, Het Scheepvaart Museum, aperto nel 2012 nella sede dell'antico Arsenale sull'IJ. La ricca collezione comprende dipinti, polene, strumenti per la navigazione, ma anche filmati e, approfondimenti tematici legati ai temi della navigazione e del commercio, che resero l'Olanda una grande nazione. Senza il mare l'Olanda sarebbe stato un piccolo stato,<sup>10</sup> e questo tema è molto ben espresso nei nuovi allestimenti, curati da un architetto scenografo, suggestivi e insieme rispettosi del valore delle opere e perfettamente integrati nell'eccellente restauro dell'Arsenale secentesco. Questo si sviluppa attorno a una grande corte coperta a vetri nel recente intervento, nelle ore serali illuminata come un cielo stellato, che è centro di distribuzione delle diverse ali del museo e spazio pubblico accessibile a tutti. La corte si apre a nord verso la darsena dove è ormeggiato un battello storico (una ricostruzione, visitabile). La sola parte pubblica del museo, la corte, riesce in questo modo a inserire la sua narrazione e a comunicare il significato del museo anche a chi non desidera entrarci, ma semplicemente lo attraversa, e trova nello spazio pubblico del museo la chiave di lettura per quei luoghi e quel contesto urbano.

### Il rinnovamento dello spazio pubblico del museo

La città di Amsterdam ha rinnovato in anni recenti il proprio sistema museale, con nuovi musei e importanti ampliamenti dei musei esistenti nel polo del Museumplein. Un dato significativo, che appartiene a tutti i musei visitati nella “città dei canali” è l'apertura dei musei allo spazio pubblico della città e il loro





*Amsterdam, Museo Navale, la Corte pubblica di ingresso - foto agosto 2013*

proporsi al pubblico in maniera chiara rispetto ai contenuti a partire dagli spazi di ingresso, liberamente accessibili. Questi spazi accolgono il visitatore, facendolo sentire immediatamente partecipe dell'esperienza del museo.

A Parigi, il Museo del Louvre continua il suo costante adeguamento alle esigenze di un pubblico sempre crescente, sia con il progetto Grand Louvre, avviato negli anni '80 del Novecento che è ancora in essere e che va compiendo per fasi successive, sia con l'apertura di nuovi dipartimenti, come quello de l'Art d'Islam inaugurato nel 2012. Molti musei sono stati rinnovati, ultimo fra tutti il Museo Picasso, inaugurato nel novembre 2014, in una nuova veste che offre un'area di accoglienza al pubblico ampliata e completamente rinnovata. Dal Musée de l'Homme è derivata la fondazione del Museo del Quai Branly, è stato rinnovato il Palais de Tokio, l'Orangerie delle Tuileries con la Sala delle Ninfee di Monet: il rinnovamento dei musei per adeguarsi alle esigenze del pubblico è costante.

### L'ultimo museo - scultura di Frank O. Gehry

Fra i musei visitati, il più significativo museo di nuova costruzione è certamente la Fondation Louis Vuitton, destinata all'arte contemporanea, inaugurata nel novembre 2014, ultimo museo di Frank O. Gehry realizzato.<sup>11</sup>

Nell'occasione Parigi ha celebrato il maestro americano con una retrospettiva al Centre Pompidou,<sup>12</sup> che consentiva di collocare il museo parigino nel contesto della sua opera, mentre nella stessa Fondazione Vuitton una grande sala espositiva era dedicata al progetto del museo, dal concept alle fasi realizzative. Il museo si è sviluppato da uno studio degli spazi necessari a alloggiare le varie attività, esposizione, auditorium, amministrazione: questi sono stati poi scomposti in "blocchi di funzioni" di cui sono stati definiti i volumi, ri-composti a definire il volume complessivo e gli spazi interstiziali di circolazione del museo, molto complessi, che coinvolgono interno ed esterno. Questi componenti una *promenade architecturale* all'interno dell'edificio, che ha il suo snodo nell'ingresso centrale, fulcro della composizione, come a Bilbao. Esternamente i volumi sono schermati da 12 grandi vele vetrate, che richiamano le ali di un gigantesco insetto, che schermano alla vista la geometria dei volumi e ombreggiano le terrazze esterne del museo. Le terrazze sono su vari livelli, vi prosegue la *promenade* fra l'architettura e le opere d'arte, dando modo allo sguardo di scorgere, dalle aperture fra le vele, la città e le sue emergenze sullo sfondo del Bois de Boulogne: la Tour Eiffel, la Defense, Montmartre. Il museo riprende i temi del Guggenheim Bilbao, nella relazione fra l'ingresso e i volumi delle sale espositive, negli specchi d'acqua delle installazioni esterne, nella relazione forte che l'architettura vuole instaurare con la scala del paesaggio e la città, nell'essere opera d'arte fra opere d'arte, con linguaggio e forme di maggiore leggerezza che nel museo di Bilbao.

Il progetto del museo si è avvalso dei più aggiornati sistemi informatici di controllo del disegno e della costruzione, e usa materiali e tecniche costruttive di nuova concezione, sviluppati per l'occasione.



*Parigi, Bois de Boulogne, Fondation Louis Vuitton, Frank O. Gehry - foto novembre 2014*

## NOTE

1. UNESCO del 1984 ha diviso i musei nelle seguenti undici grandi classi:

*Musei d'arte*: musei che espongono opere d'arte e d'arte applicata. All'interno di questo gruppo rientrano i musei di scultura, le gallerie di pittura, i musei della fotografia e del cinema, i musei di architettura, incluse le gallerie d'arte permanenti di biblioteche e archivi.

*Musei di storia e di archeologia*: i musei di storia si propongono di presentare l'evoluzione storica di una regione, di una zona o di una provincia per un periodo limitato o di lungo periodo. I musei di archeologia si distinguono per il fatto che le loro collezioni sono in parte o integralmente frutto di scavi. All'interno di questo gruppo sono compresi i musei con collezioni di cimeli storici, i memoriali, i musei di archivi, i musei militari, i musei dedicati a personaggi storici, i musei di archeologia, etc.

*Musei di storia e scienze naturali*: musei che espongono soggetti legati sia a una sia a più discipline come la biologia, la botanica, la zoologia, la paleontologia e l'ecologia.

*Musei della scienza e della tecnica*: musei connessi a una o più scienze esatte o a tecnologie come l'astronomia, la matematica, la fisica, la chimica, la medicina, le industrie edili, gli articoli manifatturieri. Sono inclusi i planetari e i centri scientifici.

*Musei di etnografia e antropologia*: musei che presentano materiali sulla cultura, le credenze, i costumi, le arti tradizionali, etc.

*Musei specializzati*: musei interessati alla ricerca e alla sperimentazione di tutti gli aspetti di un singolo tema o soggetto non compreso nelle categorie precedenti.

*Musei territoriali*: musei che illustrano un territorio più o meno tale da costituire un'entità storica e culturale e talvolta anche etnica, economica o sociale, le cui collezioni si riferiscono più a un territorio specifico che a un oggetto.

*Musei generali*: musei che possiedono collezioni miste e non possono essere identificati in un ambito principale.

*Monumenti storici e aree archeologiche*: opere architettoniche o scultoree e aree di particolare interesse dal punto di vista archeologico, storico, etnologico, antropologico.

*Giardini zoologici, orti botanici, acquari e riserve naturali*: la caratteristica è di

presentare specimen viventi.

*Altri musei*: musei non inclusi in nessuna delle altre categorie. (download da <http://en.unesco.org/>, versione in inglese)

1a. Molto completo per le informazioni sul museo e il progetto Dinacci M., Marcantoni M., *MUSE, museo delle scienze, Dalla natura alpina al futuro globale*, MUSE-IDESIA, Trento 2013

2. Cfr. GUERZONI G. *Museums on the Map 1995-2012*, Umberto Allemandi, Torino, 2014

3. Cfr. sito ufficiale [www.genusbononiae.it](http://www.genusbononiae.it) e relazione di Fabio Roversi in occasione della Biennale Internazionale dei Beni Culturali e Ambientali *Florence 2012*, Firenze 8 novembre 2012

4. Alfredo Pirri, "Passi", in *Domus* n. 972, settembre 2013, 120

5. Sul progetto per la Exhibition road vedi il sito ufficiale del premio "The European Prize for Urban Public Space", competizione biennale che ha premiato il progetto londinese nel 2012 cfr. <http://www.publicspace.org/en/works/g069-exhibition-road>

6. <http://www.serpentinegalleries.org/explore/pavilion>

7. Jeremy Rifkin, economista americano noto per le sue riflessioni sulla società dell'informazione e le nuove tecnologie, nel suo (*The empathic civilization*, 2009), *La civiltà dell'empatia*, Mondadori, Milano 2013, analizza i riflessi della "coscienza empatica", non solo come necessità della specie e come spinta evolutiva, ma come nuova modalità di interazione sociale e culturale, che fa emergere sia la necessità di connessioni sociali empatiche sia la necessità della "teatralizzazione" della rappresentazioni del sé, nella cultura in genere e nell'arte. (cfr "Il sé teatrale nella società dell'improvvisazione", ibidem, 514-542)

8. Sulla mostra performance al MoMA cfr <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en>, e il documentario prodotto dal museo con l'omonimo titolo. Sul progetto di museo di Abramovic vedi il suo TED Talk "Un'arte fatta di fiducia, vulnerabilità e connessione", registrato nel marzo 2015, in cui parla del suo progetto di creare un istituto per le "immaterial performing arts", che vuole chiamare MAI, nello stato di New York, USA, i cui spazi accoglieranno nuove esperienze con l'arte, immateriali ed emotive. L'idea è sviluppata con Ren Koolhaas, cfr: [https://www.ted.com/talks/marina\\_abramovic\\_an\\_art\\_made\\_of\\_trust\\_vulnerability\\_and\\_connection?language=it](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=it)

9. Il programma e i progetti di tutti i musei, del sistema monumentale e degli spazi aperti della Museuminsel sono illustrati con grande dettaglio in EISENHAUER M., BAHR A. ROCHAU-SALEM E. *Museum Island Berlin*, Hirmer-publisher, Staatliche Museum zu Berlin, 2013 e nel sito ufficiale <https://www.museumsinsel-berlin.de/home/>
10. Cfr Introduzione alla guida ufficiale del museo Cfr *Het Scheepvaartmuseum, the Guide*, Het Scheepvaartmuseum Engterprise, Amsterdam 2011, 7; Nelleke Noordervliet, che evidenzia come il mare e la navigazione siano per l'Olanda un tema identitario, che lega il passato alla condizione contemporanea di apertura e dinamicità della società olandese (ibidem, 5)
11. E' ancora in corso, dal 2012, la costruzione del museo d'Arte contemporanea di Quanzhou in Cina.
12. Il catalogo della mostra su Frank Gehry al Centre Pompidou, dal 10-2014 al 01-2015, di Aurelien Lemonier e Frederick Mygyrou, *Frank Gehry*, Centre Pompidou, 2014 , offre una interessante visione complessiva sulle opere del maestro americano, e il catalogo dell'inaugurazione del museo di Frédéric Migayrou, *Frank Gehry*, HYX/Fondation Louis Vuitton 2014 approfondisce la Fondation Louis Vuitton.

# CAPITOLO 3

## CONCLUSIONI

I cinque musei descritti nella ricerca, molto diversi fra loro, sono esemplari per qualità e innovazione nell'architettura, nelle funzioni, nel loro essere spazi aperti e pubblici, inclusivi nella relazione con la città e il territorio. Sono stati tutti supportati da importanti programmi, da progetti coerenti che hanno realizzato architetture di straordinaria qualità.

Ciascun approfondimento è stato completato da una parte conclusiva specifica, perchè molti, e specifici, sono i caratteri di interesse che ognuno di questi musei riveste.

Si cercherà a seguire di sintetizzare i temi e i caratteri principali di questi che sono, per chi scrive, non casi studio, ma casi "esemplari".

Due di essi sono nuove costruzioni, il Louvre-Lens e il MuCEM. Il primo è un museo d'arte e il secondo è dedicato alla civiltà dell'Europa e del Mediterraneo. Sono destinati a ospitare collezioni già esistenti, sulle quali è stata effettuata una scelta museologica selettiva che ha portato a definire, in entrambi i casi, un concetto di museo totalmente innovativo rispetto alle istituzioni di riferimento, il Louvre e il MATP del Musée de l'Homme.

Il nuovo progetto museologico e museografico ha determinato l'architettura del museo, nuovo organismo che comunica, con un atteggiamento preciso e un'intenzione forte, il senso della collezione. Questi musei si sono confrontati con uno dei temi più noti del dibattito recente, ovvero la necessità di riconoscibilità dell'immagine del nuovo museo, che deve comunicare immediatamente, e a scala globale, la sua missione attraverso l'architettura prima ancora che attraverso la collezione. E' il tema del museo "icona" dall'immagine forte e riconoscibile, che in questi due casi, a parere di chi scrive, si esprime con architetture fortemente caratterizzate e distintive, non mimetiche, ma che non sovrastano e anzi comunicano il "senso della collezione" e il discorso culturale del museo.

Entrambi i progetti francesi rispondono a una nuova tendenza e esigenza, quella di decentralizzare il musei nazionali, precisa politica culturale dello Stato francese. Questa intende estendere gli effetti positivi dell'offerta culturale e museale, dapprima concentrata nella città capitale e in pochi maggiori centri, alle città minori e periferiche, anche se prive di un precedente ruolo come centri di cultura, ai fini di una loro necessaria ridefinizione in termini economici e sociali.



E' il tema del museo come attivatore di processi di rinnovamento sociale ed economico. Ma non si tratta in questi casi di una riproduzione dell'effetto Bilbao: questi musei sono istituzioni nazionali e l'individuazione dei loro contenuti e della collezione è legata ai caratteri del territorio, come nel caso di Marsiglia. Il Louvre-Lens propone una "Galleria del Tempo" come sintesi del senso del museo: il concetto museologico si riflette nel progetto d'architettura e museografico. L'allestimento delle opere, molto innovativo, ha evidenti riferimenti alla museografia italiana del Novecento, che qui si confronta non con l'architettura storica, ma con l'essenzialità e l'immaterialità dell'architettura dei maestri giapponesi. Nel caso del Louvre-Lens, il nuovo museo si pone come una dichiarata riflessione sull' "idea del museo", un *Louvre autrement*, come esperimento di nuove modalità di esposizione, comunicazione e relazione con il pubblico della prestigiosa collezione del Louvre, non possibili nell'istituzione storica. E' il museo a dare indicazioni su un modo diverso di posizionarsi alla comunità, a partire dalla sua alterità culturale, comunità che raccoglie la sfida impostando una politica di sviluppo economico diversa, quella della terza rivoluzione industriale e della sharing economy (RIFKIN 2011 e RIFKIN 2014).

Si tratta di musei in grado di definire nuove identità, di essere non "landmark" ma "place maker", supportando la costruzione dell'identità e l'autorevolezza delle comunità attraverso la costruzione di relazioni fra le persone e incrementando il capitale sociale della comunità.

Entrambi i musei affrontano un tema che è emerso con chiarezza nell'architettura dei musei del XXI secolo, anche se presente nel dibattito precedente: quello del funzionamento della "macchina museale". Le funzioni di conservazione, catalogazione, deposito, studio e ricerca che garantiscono la stessa esistenza del museo, vengono esposte al pubblico e rese accessibili. Queste funzioni non solo consentono un costante aggiornamento delle esposizioni, ma avvalorano il museo come luogo d'arte e insieme di ricerca scientifica. Vista la natura delle collezioni di riferimento, le soluzioni proposte nei due musei sono differenti: il MuCEM è destinato all'esposizione ed è collegato ad una apposita sede, aperta al pubblico, destinata alla conservazione delle collezioni e al suo studio, il CCR - Centre de Conservation et des Ressources, realizzata su progetto di Catherine Vezzoli contemporaneamente al MuCEM, mentre il Louvre-Lens, che ospita solo attività di laboratorio finalizzate alle mostre delle

opere nella sede di Lens, mette in mostra al suo interno i depositi e i laboratori ed espone le attività di ricerca sulle opere in spazi dedicati, liberamente visitabili.

Riguardo la relazione con il contesto, entrambi i musei, pur diversi, si confrontano *in primis* con la dimensione del paesaggio, definendo l'architettura a partire dalla considerazione degli elementi fisici del territorio, traendo da questi elementi per la definizione delle forme e dei materiali. Così la *Méditerranée*, la sua forza e i colori, è il paesaggio, fisico e culturale, con cui si confrontano il volume solido e netto del J4 - MuCEM di Ricciotti e il suo involucro esterno, che è uno spazio di relazione verso il mare e la città. Il paesaggio piano, uniforme, privo di riferimenti ed emergenze, dalla luci pallide del distretto minerario del Nord-Pàs de Calais è il tema che ha suggerito a SANAA i bassi volumi del Louvre-Lens, che si estendono nella grande superficie del parco e che si confondono con il cielo e il paesaggio.

Il tema del museo come spazio pubblico e di relazione sociale è accolto non solo nei contenuti e nelle funzioni dei musei, che ospitano bar, ristoranti, biblioteche, auditorium, ecc. ecc., ma anche nella definizione degli spazi di accoglienza e di relazione con il contesto urbano, con la vita delle città: a Lens questo è uno spazio interno, ma completamente trasparente alla vista dal parco, privo di direzionalità precise, totalmente attraversabile, mentre a Marsiglia questi spazi sono proiettati anche all'esterno dell'edificio, nelle lunga rampa *promenade* esterna e nella terrazza, ingresso dal Fort Saint Jean.

Il MuCEM propone nell'architettura delle sue due sedi, il J4 sulla banchina del porto e il Fort Saint Jean, il dialogo fra l'architettura contemporanea e l'architettura storica, connesse fisicamente l'una all'altra e insieme in relazione con la città storica. Ma nella sua architettura riflette un altro tema, quello della contaminazione culturale fra Europa e Mediterraneo, che è il contenuto del museo. E anche con questa architettura, espressione di un programma complesso, Marsiglia si candida a presentarsi con una sua specificità culturale e il suo *Soft Power*, la capacità di influenzare la società globale attraverso un discorso culturale che il museo conduce.

Il British Museum ha affrontato, dal 2000 e attraverso successivi progetti, un significativo rinnovamento dei diversi spazi in cui l'architettura articola le funzioni del museo: i servizi al pubblico nell'atrio, l'esposizione nelle sale, la collezione e la conservazione delle opere nei depositi e laboratori.

Nel 2000 la Great Court di Norman Foster, spazio pubblico di ingresso e distribuzione del museo, è stata finalmente adeguata alle esigenze di un pubblico di oltre 6 milioni di persone all'anno, prima disorientato e compresso in spazi non adeguati. Quella che ora è la più grande corte coperta d'Europa è voluta e disegnata con i caratteri di grande piazza pubblica, di cui è ammesso e consentito un uso anche informale degli spazi, come nelle scale che si avvolgono attorno al volume centrale, divenute nell'uso comune sedute collettive.

Oltre allo spazio pubblico, è l'architettura e l'allestimento della *Enlightenment room*, restaurata nel 2003, a proporre attraverso la definizione della sala espositiva un tema di grande interesse: la riflessione sul senso e l'origine del museo, e di questo museo per tutti, e della matrice illuminista ed europea dell'istituzione museale, derivata dal collezionismo e dalla volontà enciclopedica di catalogare e ordinare il mondo e le manifestazioni dell'opera dell'uomo. La "Sala dell'Illuminismo", situata nel primo nucleo del British Museum, la King's Library, mette in scena arte e scienza come fondamento del museo, attraverso un intervento di restauro e un nuovo progetto museografico.

L'ultimo intervento di rinnovamento del BM è il WCEC - World Conservation and Exhibition Centre, di Rogers Stirk and Harbour, completato nel 2014. È un intervento significativo di ampliamento, sia per dimensioni che per impegno economico. La nuova "macchina" del museo è esposta all'esterno e trasparente, i nuovi volumi si relazionano con l'architettura del museo ottocentesco di Robert Smirke e con gli isolati del quartiere storico di Bloomsbury. Il WCEC ha suscitato alcune critiche e difficoltà nelle autorizzazioni, che hanno portato a una sua ridefinizione progettuale, che ha collocato buona parte del nuovo edificio sottosuolo. L'ampliamento è stato realizzato perché il museo potesse adempiere alla missione originaria di conservazione, studio e ricerca (la collezione del BM è la più ricca al mondo), evitando quel costante processo di gemmazione di altri musei, che è una costante della sua storia, che avrebbe alienato una parte essenziale del museo dalla sua sede storica.

Il British Museum propone all'attenzione un altro tema, quello dell'ambito di

influenza del museo e del suo pubblico, che non è solo quello che fisicamente accede allo spazio fisico del museo, ma quello che è raggiungibile attraverso i moderni strumenti di comunicazione e la rete globale. Il dialogo con il pubblico nell' "era digitale" è un tema affrontato nel ciclo di dibattiti pubblici *Museum of the future*, avviato nel 2014, in cui i temi dell'apertura del museo come luogo fisico e come luogo virtuale di interazione sono messi a confronto. Gli altri temi di rilevanza nel futuro del museo sono lo spazio fisico dell'edificio, *living building* e la sua relazione con il pubblico, e la relazione fra il contesto urbano e il resto del mondo attraverso la creazione attorno al museo di un distretto della conoscenza, il Knowledge Quarter, che profila nuove possibilità e relazioni fra museo e spazio urbano in ragione della contiguità fisica con le altre istituzioni dedicate alla cultura e alla ricerca. Nel programma del Knowledge Quarter si evidenzia la capacità del museo di catalizzare, attraverso la vicinanza fisica ad altre istituzioni, attraverso progetti urbani che privilegino le reazioni di vicinato e la *walkability* del quartiere, anche un'azione incisiva del distretto della conoscenza a livello globale.

Il dibattito *Museum of the future* propone una riflessione sulle nuove possibili relazioni fra sistemi globali e locali, e sul tema della comunicazione del museo, che prende in considerazione e ritiene qualificante il coinvolgimento attivo del pubblico attraverso la rete, e che propone letture trasversali dello spazio fisico e dello spazio virtuale del museo.

E questa permeabilità fra i due temi è uno degli argomenti più interessanti che emergono nel futuro dei musei.

Il Rijksmuseum, chiuso per dieci anni, fra il 2003 e il 2013, per essere sottoposto a un totale rinnovamento su progetto di Cruz y Ortiz, propone nella sua rinnovata architettura il tema del dialogo fra l'architettura storica e il suo restauro, il progetto museografico e l'allestimento come nuova possibilità di lettura delle opere, l'accoglimento delle mutate esigenze del pubblico. La relazione del museo con il contesto urbano, la città storica e il sistema museale esistente si compone attorno al *Museumplein*, la piazza dei musei, la cui definizione progettuale è stata affrontata contestualmente a quella del Rijksmuseum, ma anche dello Stedelijk e del Van Gogh Museum, rinnovati in questi stessi anni. Il risultato, nel progetto d'architettura, nel progetto museografico e nel progetto

urbano, è di grande qualità: senza alterare il carattere dell'architettura e dei luoghi l'attuale configurazione del museo e dello spazio urbano ha raggiunto una felice sintesi nella relazione fra le ragioni della storia, dell'arte e le esigenze del museo.

Il programma di tutto il Museumplein e dei suoi musei parte da un intento semplice e chiaro, e da un'azione molto precisa: il prevalere delle esigenze degli spazi di relazione della città, e della cultura come richiamo e aggregatore sociale, sulle esigenze della mobilità. Sembra un fatto quasi banale, ma senza questa dichiarata premessa nell'organizzazione urbana anche i musei avrebbero una veste, e un ruolo, molto diverso.

I temi dell'architettura storica e della sua salvaguardia, della relazione con il contesto urbano storico e il monumentale di inserimento del museo, le necessità di preservare le opere e insieme adeguare gli allestimenti e i servizi del museo, sono i temi alla base anche del progetto dei Nuovi Uffizi, che prevede un raddoppio della dimensione del precedente museo e una nuova distribuzione degli ambienti.

La vicenda dei Nuovi Uffizi è diametralmente opposta nell'impostazione, nelle scelte e nel metodo, da quella del museo olandese, e mostra tutte le difficoltà italiane di affrontare il tema del rinnovamento dei musei in termini complessivi. Sono attualmente in corso i lavori di restauro del palazzo vasariano per estendere gli spazi del museo, che prima occupava i soli ambienti della galleria storica e delle sale al secondo piano e parte del piano terra per l'ingresso al museo, che occuperà i nuovi spazi al primo piano, resi liberi dal trasferimento degli Archivi negli anni '80 del Novecento. I lavori si svolgono, e in modo esemplare, senza chiudere il museo, per una scelta condivisa da tutte le istituzioni e le parti sociali coinvolte, e pertanto necessitano di tempi piuttosto lunghi. Le nuove sale vengono via via restaurate e riaperte e finora, dal 2011, circa la metà del progetto (del 2003) è stato realizzato. Il progetto è dichiaratamente un progetto di restauro ed è totalmente legato dal progetto della Nuova uscita degli Uffizi sulla piazza dei Castellani, destinato a nuovi servizi al pubblico, affidato per concorso a Arata Isozaki nel 1999, e non ancora portato a compimento, fra molte polemiche e dibattiti che lasciano prevedere una sospensione della sua esecuzione. L'intera vicenda dei Nuovi Uffizi appare fram-

mentata da decisioni, responsabilità, attori, in un quadro caratteristico di molte vicende del nostro Paese che appare in costante difficoltà nel far collaborare le parti coinvolte in un'azione coerente e rispettosa di tutti i termini del progetto, che è di restauro, ma, come insegnano Franco Albini e Caterina Mercenaro, è progetto di un museo, dove il tema della memoria e della storia è principale, ma non è il solo.

Il progetto dei Nuovi Uffizi è trattato insieme e a latere dell'approfondimento sul Nuovo Museo dell'Opera del Duomo, che ha prodotto a tutti gli effetti un nuovo museo, inaugurato nell'ottobre del 2015, ultimo dei musei proposti, che ribalta l'atteggiamento del progetto dei Nuovi Uffizi.

Il Museo dell'Opera del Duomo è divenuto il centro del sistema monumentale più importante di Firenze, ovvero il Duomo di Santa Maria del Fiore con la cupola del Brunelleschi, il Campanile "di Giotto" e il Battistero di San Giovanni, che insieme a piazza Signoria, Uffizi e Ponte Vecchio sono l'immagine della città.

Il museo ospita le opere d'arte e le sculture che per esigenze di conservazione sono state rimosse dagli edifici alla fine del Novecento e le altre opere d'arte straordinarie inserite nell'architettura e che, nei secoli, venivano via via sostituite per l'avvicinarsi dei gusti e delle espressioni dell'arte, che sono riallestite con un costante riferimento al loro contesto originario. Nel museo sono comprese tutte le arti e le parti che compongono, e hanno composto, questo straordinario complesso monumentale nella città, rappresentativo del Rinascimento, in cui l'arte era davvero "innestata nella vita della comunità" e l'architettura, fra tutte le arti, offriva il testo e lo spazio per la loro composizione. E' il maggiore museo di scultura rinascimentale al mondo, ma è un museo in cui è l'architettura a dare il senso alla collezione e rappresentare sia l'intento museologico, far comprendere la testimonianza di devozione e fede che era l'opera d'arte inserita nel suo contesto originale, sia la grandezza dell'opera e degli attori della cultura rinascimentale di Firenze, che nelle sue architetture rappresentava la forza e la bellezza delle nuove nascenti città, dove l'uomo tornava vivere e operare in comunione di intenti e di ingegni.

E' un museo che da' risposta alle istanze della nostra particolarità italiana, di un contesto d'arte che è dentro e fuori il museo, che il progetto d'architettura offre seguendo le indicazioni che già sono tracciate dalla nostra storia, in cui

l'architettura e l'arte erano un unicum ed erano innestate nella vita della comunità e nelle città.

Per concludere, nella presente ricerca, non si intende definire schemi o tipi unificanti nella forma e nell'architettura del museo, che alcuni testi recenti propongono (GREUB E GREUB 2006, MAROTTA 2014), un'operazione che sembra qui non necessaria e forse non possibile.

Sembra invece significativo continuare ad indagare il senso del museo contemporaneo, della sua architettura, delle sue funzioni e del suo ruolo come spazio pubblico e nello spazio pubblico della città, secondo alcuni spunti che derivano dalla museologia anglosassone e americana.

Harry Lord, economista e museologo di fama mondiale che, fra i tanti progetti, ha collaborato anche a quelli per i nuovi musei dell'Isola di Saadyat, in "Art and Energy, how culture changes" (LORD 2014), evidenzia come nella storia recente i nostri modelli culturali siano legati al modello energetico in uso, e che ogni innovazione e cambiamento energetico abbia prodotto nuovi modelli culturali, nuovi comportamenti e nuovi tipi di musei.

E così l'ultimo scorcio del XX secolo, fine di un'epoca di grande disponibilità energetica e di consumo smisurato delle risorse, ha prodotto i modelli ipertrofici nelle forme e nel linguaggio dei musei dell'iperconsumo. Ma tempi diversi, un'economia che non può più essere del consumo sfrenato ma della *stewardship*, della responsabilità e della condivisione (RIFKIN 2014), porteranno comportamenti culturali diversi e nuovi modelli, che già si affacciano.

In Cina il Ningbo History Museum di Wang Shu, Pritzker Prize, usa nella facciata 1 milione di mattoni e tegole riciclate, secondo un metodo costruttivo tradizionale, detto *wapam*. Gli stessi elevati requisiti di risparmio energetico sono stati seguiti nel progetto della nuova Tate Modern, anche questa in mattoni, che supera di oltre il 60% le richieste di legge, già elevate, e che ha una forma per questo singolare.

Ma non si tratta solo di forme, si tratta forse di nuovi comportamenti che emergeranno all'interno del museo, di nuovi rapporti, condivisi, fra artista e pubblico.

E' evidente la contemporaneità del fenomeno del museum boom con quello dell'inurbamento della popolazione mondiale che, dal 2006, vive soprattutto nel città. Questo significa che nelle città si concentra, e si concentrerà sem-

pre più, il potere economico e che le città avranno sempre più un ruolo e una riconoscibilità autonoma. E che i musei dovranno rappresentare questa riconoscibilità, questa identità, contribuendo in modo sostanziale a definire il potere di influenza culturale ed economica delle città, il *Soft power*.

Il ruolo del museo nel definire il Soft Power delle città, e la possibilità di conferire a queste un nuovo ruolo nelle relazioni culturali internazionali è evidenziato da Gail Lord e Ngairé Blankenberg (LORD E BLANKENBERG 2015) che propongono un cambiamento nel precedente ruolo del museo, da icona e *brand* delle città a quello attivo di *place maker*, che coinvolge città e cittadini, creatore di identità e cittadinanza.

Lo spazio pubblico del museo, agorà della città, diviene un luogo di discussione e un attivatore della conoscenza, e in cui i caratteri fisici del museo devono favorire lo scambio, l'interazione, ma anche il rispetto e la sicurezza nelle relazioni fra le diverse parti sociali.

Il British Council, organismo non governativo che si occupa di diffusione della cultura e istruzione in Gran Bretagna in "Influence and attraction: Culture and the race for Soft Power in XXI century" riferisce che per il comparto cultura ha per le principali *global cities*, riunitesi nel 2012 a Londra per il primo *World Cities Culture*, la stessa importanza economica del commercio e della finanza.

Questo fa sì che i musei giochino un ruolo decisivo nel determinare il benessere delle città, a tutti i livelli. Le città importanti devono avere musei importanti, influenti e capaci di attrarre. Questo spiega la costante attività di adeguamento, aggiornamento, nuova costruzione di musei in tutto il mondo.

E si traduce nella capacità e nella necessità di attrarre persone verso le città, fra loro in competizione, che legano il tema dei musei al tema della pianificazione urbana: è quello che sta avvenendo nel Knowledge Quarter di Londra che ha come epicentro il British Museum e la British Library.

Questo riporta alle strategie territoriali, allo spazio del museo come spazio cardine della città pubblica e centro della vita cittadina, e non solo nella città storica, dove il museo è parte del patrimonio e della conservazione dei caratteri identitari, ma anche nella nuova città, come centro di produzione della conoscenza e della nuova identità. (LORD BLANKENBERG 2015, 60-67)



Un aspetto che emerge nella cultura recente, ben espresso da Achille Bonito Oliva, è *“il superamento dell’arte come fenomeno di consumo globale degli anni Novanta del Novecento, legato a fenomeni economici, che cerca con lo scintillio dell’edificio la sua massima visibilità in grado di ingaggiare quel turismo simil culturale dove il direttore del museo può fare la manutenzione sia della storia, sia della geografia dell’attualità... Questo è il sistema dell’arte negli anni Novanta, fino all’imbocco del nuovo secolo, terzo millennio, i grandi contenitori esauriscono dopo un po’ anche la curiosità del turismo di massa ed ecco che il museo richiede di nuovo un lavoro dall’interno”* (BONITO OLIVA 2004, 16-17).

[..]

*“L’arte invece oggi va a ristabilire la visione come opera di partecipazione attiva, capace di suscitare uno spettacolo che sia processo di conoscenza. Quindi non una fissità estatica ma una contemplazione problematica”* (BONITO OLIVA 2004, 24)

Questa nuova arte partecipativa, di conoscenza dovrà trovare il suo museo: forse la Nuova Tate darà un luogo a quest’arte e forse la stessa architettura riuscirà a rafforzare questo concetto proponendosi, anziché come immagine, come luogo di sperimentazione per nuovi comportamenti e nuove esperienze, che sembrano poter mutuare da un altro tipo classico, quello del teatro, alcuni elementi di riflessione.

O forse le sperimentazioni sull’arte empatica e immateriale di Marina Abramovic, daranno vita a un nuovo tipo di museo, da lei ipotizzato insieme a Rem Koolhaas e tradotto in suggestive immagini, ma non ancora in progetti d’architettura.

Un’ultima annotazione sul cambiamento in atto, sull’uso della rete come strumento di comunicazione che, anche nell’ambito dei musei, cambia ed estende il pubblico, ma cambia anche le possibilità di pensare l’architettura: l’ultimo tentativo della Fondazione Guggenheim di estendere il suo brand è in atto a Helisinki: la Fondazione ha indetto un concorso d’architettura per un nuovo museo nell’area del porto. (ALICI 2014).

Cittadini, intellettuali, conoscitori della città sparsi nel mondo, che non concordano con le logiche della multinazionale dell’arte americana, hanno proposto un contro concorso: the Next Helsinki (<http://www.nexthelsinki.org/>) alla ricerca di nuove idee per migliorare lo spazio pubblico e culturale di Helsinki, alterna-

tive ai modelli globali. Se questi prima potevano essere proposti in maniera univoca da chi deteneva il controllo dei mezzi d'informazione, ora possono essere superati attraverso la rete e la circolazione globale delle idee. Il contro concorso si è affiancato al concorso ufficiale e ha prodotto risultati interessanti, evidenziando la crisi di un modello di museo diretto e imposto dall'alto, attraverso un nuovo modello partecipativo di comunicazione, e nuovi modelli di museo. Uno di questi propone come oggetto del museo il "welfare state", prezioso apporto della cultura scandinava alla civiltà mondiale e ora, forse, patrimonio universale da proteggere.



# IL “QUARTO TEMPO” DEL MUSEO IN EUROPA

CAGLIARI COME CASO STUDIO





# PARTE II

CAGLIARI MUSEO/CITTA'

## LA RICERCA ATTRAVERSO L'IPOTESI META PROGETTUALE

### CAGLIARI COME CASO STUDIO

Nella Parte II la ricerca indaga il sistema museale nella città di Cagliari, alla luce dei temi salienti del dibattito contemporaneo sui musei, affrontati nella Parte I.

Il museo ha modificato la sua funzione, da quella di luogo elitario destinato prevalentemente a funzioni espositive, a quella di luogo con funzioni multiple, dedicato non solo alla conservazione, ma soggetto attivo e promotore di crescita e innovazione, sistemico e rispetto ai luoghi significativi del patrimonio culturale e alle sedi di attività culturali e di ricerca.

Il carattere pubblico del museo e lo stretto legame con la società, ai fini del suo sviluppo per scopi di studio, istruzione e diletto, è già affermato chiaramente nella definizione dell'ICOM di Museo.<sup>1</sup>

Fattore decisivo, che ha portato alla programmazione e alla realizzazione di un numero elevatissimo di musei,<sup>2</sup> è la capacità di questi di essere catalizzatori di operazioni di rinnovamento e rigenerazione urbana, e di costruire nuove polarità attorno ad essi.

Se l'aspetto legato all'indotto sull'economia turistica è stato e resta importante nel determinare i programmi e progetti di musei o sistemi museali, appare oggi maggiormente significativa, e coerente con la missione del museo, la sua rappresentatività in termini culturali del contesto sociale e della comunità di inserimento.

Il museo nasce in un definito contesto sociale ma si rivolge a un contesto – o a un pubblico di riferimento – estensibile virtualmente all'intero pianeta. Questo fa sì che i musei siano fattori di definizione di quella relazione locale – globale che caratterizza la nostra contemporaneità, intessendo relazioni globali e garantendo riconoscibilità e identità alla comunità e alla cultura locale. In questi contesti i musei possono costituire reti locali con altre istituzioni destinate alla cultura e alla ricerca, supportando lo sviluppo della società e dell'economia della conoscenza.

Appare infine sostanziale alla missione del museo la sua capacità di influire o determinare la costruzione di identità e il processo di riconoscimento della comunità – città o nazione – nei valori che esso rappresenta. Il museo è un fattore di orgoglio e di prestigio per la comunità che in esso si identifica e

attraverso il quale si propone verso l'esterno: da ciò deriva la sua attrattività e anche la sua capacità di svolgere pienamente la sua missione.

Ogni città che si rispetti ha un museo, ma soprattutto ogni città che rispetti se stessa ha un museo.

E ogni Città è Museo, come "collezione vivente" (JALLA 2007, 13) e "dispositivo mnemotecnico"<sup>3</sup> e può essere essa stessa attivatore di conoscenza e fornire, attraverso il sistema museale, la chiave di lettura della propria identità e dei valori che rappresenta.

Il progetto del museo è progetto museografico, progetto architettonico e progetto urbano.

Quale progetto di museo può farsi per Cagliari?

Questa ricerca assume come "collezione vivente" la città di Cagliari nel suo complesso, il suo patrimonio culturale, il suo paesaggio storico urbano.<sup>4</sup>

La città, costruita nei secoli sui colli e le pianure prospicienti il mare e le lagune, raccolta attorno alla rocca fortificata del Castello, dominata dai volumi bianchi delle Torri pisane costruite da Giovanni Capula nel Trecento, ha caratteri paesaggistici straordinari.

Ogni quartiere storico mantiene le sue peculiarità: se Castello è un'Acropoli, la Marina, sul porto, è la sede storica del commercio e della contaminazione fra popoli diversi, Villanova media nel suo tessuto di residenze fra il centro fortificato e la nuova città, Stampace mantiene il tessuto del quartiere artigiano. Il paesaggio storico urbano, che comprende il sistema insediativo e ambientale della città antica e recente, ha elementi di grande interesse, ma anche importanti fattori di disequilibrio e di pressione che gli derivano dall'essere centro di un'area metropolitana vasta, di cui rappresenta a tutti gli effetti il centro amministrativo, culturale, sociale ed economico. I cambiamenti sono sempre più rapidi, le esigenze del turismo e del commercio incalzano trasformazioni che rischiano di travolgere il senso della città storica, le esigenze della mobilità privata appaiono prevalenti su altre considerazioni e priorità nell'uso dello spazio pubblico. Cambia anche il tessuto sociale della città, che soprattutto nella città storica vede l'inserimento di nuove comunità provenienti dall'Asia e dall'Africa. E' una città a identità mutevole, in veloce cambiamento.

Cagliari, come si espone di seguito, ha un patrimonio culturale interessante, noto e riconosciuto nei dispositivi di tutela sui Beni Culturali (MURA SAIU 2015,

216-243) che deriva dalla lunga stratificazione storica. La maggiore concentrazione di beni del patrimonio monumentale, opere d'arte, musei è nel quartiere di Castello, ma il patrimonio storico monumentale è diffuso e caratterizza in modo diverso tutti i quartieri storici.

Il sistema museale è articolato in musei d'arte, archeologia, scienza, etnografia, collezioni d'arte di paesi esotici. I musei sono situati per lo più nella città storica e in siti di interesse storico architettonico. Più che di un vero "sistema" si tratta di un'articolazione di musei, distinti per tipologia, proprietà, gestione, missione, anche quando fisicamente riuniti nello stesso complesso, come nel caso della Cittadella dei Musei, pur concepita negli anni '50 del Novecento con un programma e un progetto unitario.

Spicca l'assenza di un Museo della Città, già ipotizzato da Francesco Alziator (ALZIATOR 1957) nel secondo dopoguerra, quando a seguito di una fortunata mostra sulla storia della città tenutasi a Palazzo di Città, nel Castello, sede del governo cittadino dal Medioevo al Novecento, fu avviata e appariva imminente la sua realizzazione. Non esiste quindi un luogo fisico dove la città mostra, studia, propone ai fini di studio e diletto sé stessa, a cittadini o visitatori, né nella maniera più tradizionale, come quella del museo di storia della città di Parigi Carnavalet, con le raccolte della cartografia e dell'iconografia della città nei secoli, o attraverso il museo come architettura storica nel tessuto urbano antico, esso stesso paradigma della storia urbana, come ad Amsterdam nella Het Grachtenhuis - Canal House Museum, né esiste un sistema di sedi museali, come a Bologna con il recente *Genus Bononiae* "Musei nella Città", che comprende otto sedi e palazzi storici, dedicati a sedi espositive, biblioteche, sedi per eventi e concerti, legati da un percorso culturale, artistico e museale attorno a un museo di storia della città.

I musei della città di Cagliari appaiono inconsapevoli del contesto urbano e dei suoi valori, della città stessa come "museo diffuso". Val la pena di ricordare che la prossima conferenza mondiale dell'ICOM – Milano 2016 avrà come tema "Musei e paesaggi culturali". La missione dichiarata dell'ICOM è quella di mutuare dalle esperienze più avanzate dei musei in materia di valorizzazione del patrimonio un modello di tutela attiva esteso al territorio, al paesaggio culturale, al museo diffuso.

La riflessione in corso su questi temi ha suggerito l'ipotizzare un Museo/Città



in cui l'oggetto della collezione è la città e il suo patrimonio culturale, storico e attuale, e che metta in relazione i luoghi della cultura e della conoscenza, il tessuto urbano e lo spazio pubblico in un sistema contemporaneo che consideri la conservazione del patrimonio, la produzione della cultura e della ricerca, lo studio ma anche il diletto, come missione e tema centrale del progetto museale: *un museo che anziché acquisire, conservare, e valorizzare una collezione che ha per oggetto la città, rinvia programmaticamente ad essa come a un grande museo a cielo aperto, da percorrere, osservare, capire nella sua dimensione reale e totale. Una collezione "vivente", un palinsesto in evoluzione di cui il museo si limita ad offrire le chiavi di lettura, realizzando così una forma, parzialmente diversa di museo.*<sup>5</sup> (JALLA 2007,13)

Partendo dall'indagine dell'attuale sistema dei musei e del patrimonio, nel Capitolo 1, e dell'approfondimento del caso studio esemplare della Cittadella dei Musei nel Capitolo 2, il Capitolo 3 delinea un'ipotesi di intervento sul sistema museale e sullo spazio pubblico, come fattori concorrenti di un progetto strategico di valorizzazione e conoscenza della città, che deve essere conosciuta e apprezzata per il suo valore, non economico, ma culturale e condiviso, di patrimonio comune di civiltà, di luogo dell'identità collettiva, per esercitare appieno il suo valore strategico in termini sociali ed economici.

L'ipotesi individua alcune azioni negli spazi pubblici e interventi specifici che possono dotare il sistema museale esistente di poli di riferimento e rafforzare l'azione sistemica dei musei.

La ricerca in questa Parte II fa sintesi delle conoscenze sul Paesaggio storico urbano di Cagliari approfondite nel corso della ricerca "Cagliari. Procedure e modelli per la valorizzazione integrata del Patrimonio insediativo storico. Linee guida per l'applicazione della Raccomandazione UNESCO sul paesaggio storico urbano", coordinata dalla Prof. Emanuela Abis (ABIS 2015) e illustra ipotesi di intervento che sono quindi confluite nel *Progetto Strategico per la città della Cultura - il Museo-Città*, del Piano Particolareggiato del Centro Storico di Cagliari, elaborati all'interno del DICAAR, Università degli studi di Cagliari, coordinato dal Prof. Antonello Sanna.<sup>6</sup>

## NOTE

1. "Il Museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, istruzione e diletto". Definizione di museo secondo ICOM – International Council of Museums – 21° Conferenza Generale, Vienna, Austria, 2007

2. Nel 2012 la 19° edizione di *Museums of the World* ha stimato in 55.097 i musei esistenti. Ma è difficile stimare questo dato con precisione: fra il 1995 e il 2012 si stima siano stati costruiti 2.400 nuovi musei in tutto il mondo, ma in alcuni paesi è difficile avere certezza dei dati, pertanto tale cifra è assunta per difetto. Nella sola Cina ad esempio, in cui è in atto un *museum boom* paragonabile solo a quello degli USA negli anni '60, secondo l'organizzazione governativa China Culture, nello stesso periodo sono stati costruiti 1.860 musei pubblici. La stima più probabile del numero attuale dei musei nel mondo è di circa 80.000 cfr. GUERZONI G., *Museums on the Map*, 1995-2012, Umberto Allemandi, Torino 2014, 29-30.

3. *...la ville comme machine mnémotechnique, support classique, avec ses rues, de l'art de la mémoire*, .. (la città come macchina mnemotecnica, supporto classico, con le sue strade, dell'arte della memoria, trad. redattore) cfr. POULOT D., *Musée et muséologie*, Editions La Découverte, Parigi 2005, 7.

4. *The historic urban landscape is the urban area understood as the result of a historic layering of cultural and natural values and attributes, extending beyond the notion of "historic centre" or "ensemble" to include the broader urban context and its geographical setting.*

*. This wider context includes notably the site's topography, geomorphology, hydrology and natural features, its built environment, both historic and contemporary, its infrastructures above and below ground, its open spaces and gardens, its land use patterns and spatial organization, perceptions and visual relationships, as well as all other elements of the urban structure. It also includes social and cultural practices and values, economic processes and the intangible dimensions of heritage as related to diversity and identity.*

(" Il paesaggio storico urbano è l'area urbana intesa come risultato di una stratificazione storica di valori e caratteri culturali e naturali che vanno al di là

della nozione di “centro storico” o “insieme” per a includere il più ampio contesto urbano e la sua posizione geografica.

Questo più ampio contesto include in particolare la topografia, la geomorfologia, l'idrologia e le caratteristiche naturali del sito; il suo ambiente costruito, sia storico che contemporaneo; le sue infrastrutture sopra e sotto terra; i suoi spazi aperti e giardini, i suoi modelli di utilizzo del suolo (land use patterns) ed organizzazione spaziale; percezioni e relazioni visive, così come tutti gli altri elementi della struttura urbana. Esso include anche le pratiche e i valori sociali e culturali, i processi economici e la dimensione immateriale del patrimonio così collegato alla diversità e all'identità” Cfr. UNESCO *Recommendation on the Historic Urban Landscape, including a glossary of definitions*, 10 November 2011, Definition.

5. “A questi tre modelli “storici” vorremmo in qualche misura opporre un quarto: quello del museo “diffuso” nella città che si distingue radicalmente da essi in quanto, anziché cercare di rappresentare la realtà urbana attraverso le proprie collezioni, si fonda sul presupposto di presentarla assumendo la città stessa come collezione. E' questo un museo che anziché acquisire, conservare, e valorizzare una collezione che ha per oggetto la città, rinvia programmaticamente ad essa come a un grande museo a cielo aperto, da percorrere, osservare, capire nella sua dimensione reale e totale. Una collezione “vivente”, un palinsesto in evoluzione di cui il museo si limita a offrire le chiavi di lettura, realizzando così una forma, parzialmente diversa, di museo.”

Cfr. JALLA D., “Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente” in <https://uniperugia.academia.edu/DanieleJalla>, 13, e in “Museo Torino, riflessioni a partire da un'esperienza in corso di museo” in AYMUNINO A., TOLIC I., *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

6. Si tratta dei progetti strategici dello spazio pubblico del PPCS:

Etg 014 - Il Parco urbano storico - Progetto strategico per il verde storico

Etg 015 - Cagliari città della cultura - Progetto strategico Il Museo città

in: [http://www.comune.cagliari.it/portale/it/ppcs\\_piano\\_centro\\_storico.page](http://www.comune.cagliari.it/portale/it/ppcs_piano_centro_storico.page)

cfr. ABIS E., MURA P., LADU M., “Il Parco Urbano Storico e il Museo Città.

Progetti strategici e linee guida”, in ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma, 2015, 300-342





# CAPITOLO 1

## MUSEI A CAGLIARI

## SCHEDA\_ MUSEI E COLLEZIONI MUSEALI

### Musei nazionali

Museo Archeologico Nazionale, Cittadella dei Musei, Piazza Arsenale 1

Pinacoteca Nazionale, Cittadella dei Musei, Piazza Arsenale 1

### Musei Regionali

Museo Etnografico Regionale Collezione Cocco, Cittadella dei Musei, Piazza Arsenale 1

### Musei Civici

Galleria Comunale d'Arte, Giardini Pubblici, Largo Dessì

Museo Civico d'Arte Siamese Stefano Cardu, Cittadella dei Musei, Piazza Arsenale 1

Antico Palazzo di Città, sede mostre temporanee, Piazza Palazzo

### Musei e Collezioni Universitarie - CIMAS

Museo delle cere anatomiche di Clemente Susini, Cittadella dei Musei

Collezione sarda "Luigi Piloni", Rettorato, via Università

Collezione archeologica "Evan Gorga", Cittadella dei Musei \*

Museo delle industrie litiche della Sardegna preistorica e protostorica, Cittadella dei Musei\*

Museo di mineralogia "Leonardo de Prunner" e Museo di geologia e paleontologia "Domenico Lovisato", Dipartimento di Scienze della Terra, via Trentino, 51\*\*

Orto Botanico e Museo Erbario, via Sant'Ignazio da Laconi, 13

### Musei della Diocesi

Museo del Duomo, via del Fossario, Diocesi di Cagliari

Museo del Tesoro e area archeologica di Sant'Eulalia, vico del Collegio, 2  
Parrocchia di Sant'Eulalia

\* visite su prenotazione presso il Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche

\*\* visite su prenotazione presso il Dipartimento di Scienze della Terra,

## Altre raccolte e collezioni, aperte su prenotazione

Museo del Santuario di Nostra Signora di Bonaria, piazza Bonaria, 2

titolare: Vice Provincia Sarda dell'Ordine della Mercede

Museo dell'Arciconfraternita dei Genovesi, via Gemelli, 2

titolare: Arciconfraternita dei Genovesi

Museo di Fra' Nicola da Gesturi, viale Sant'Ignazio da Laconi

titolare: Ente Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Sardegna

Museo di storia naturale Aquilegia, piazza Dettori

il museo è attualmente in collocazione provvisoria e non accessibile

Museo Ferroviario sardo, via Sassari, 24

titolare: Trenitalia

## Centri d'Arte e Cultura e sedi espositive di Enti e Fondazioni

Centri Comunali d'Arte e Cultura:

Il Ghetto - via Santa Croce 18

EXMA-Centro Comunale d'Arte e Cultura, via San Lucifero 71

Il Lazzaretto - piazzale Lazzaretto, Borgo Sant'Elia

La Vetreria - Centro Comunale d'Arte e Cultura, via Italia 63

Villa Muscas Centro della cultura contadina, via Sant'Alenixedda, 2

Castello San Michele, parco di San Michele (chiuso per restauri)

SEARCH - Sede Espositiva Archivio Storico Comunale, largo Carlo Felice, 2

MEM - Mediateca del Mediterraneo, via Mameli 164

Fondazione Banco di Sardegna, via San Salvatore da Horta, 2

titolare: Fondazione Banco di Sardegna

Fondazione Bartoli Felter, viale Trieste 57

titolare: Fondazione per l'Arte Bartoli Felter



*La Galleria Comunale d'Arte nei Giardini Pubblici*

## 1. MUSEI E RACCOLTE MUSEALI

Prima di analizzare, nella storia, nella “geografia” e nei contenuti, il sistema museale di Cagliari è necessaria una premessa, utile a chiarire il contesto generale di riferimento.

E' necessario cioè chiarire cosa sia un museo secondo gli standard nazionali, poiché se è vero che molte raccolte d'arte, d'archeologia o etnografiche si autodefiniscono “museo”, per la maggior parte di esse si può più propriamente parlare di raccolte museali, o di collezioni visitabili dal pubblico, o di centri d'arte e cultura. Il dato non è secondario, perché quello che sulla carta può apparire come un sistema museale locale capillare e diffuso, vista la distanza dei caratteri delle collezioni esposte e delle loro sedi dai criteri che oggettivamente definiscono un “museo”<sup>1</sup>, rappresenta nei fatti un insieme parcellizzato di musei e raccolte museali.

La legislazione nazionale, con il D. M. 10 maggio 2001 “Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei”,<sup>2</sup> accoglie i criteri e la definizione del Codice ICOM sui musei, che individua





standard minimi di pratica e di condotta per i musei e per il loro personale.<sup>3</sup>

Sulla base di questi criteri, a Cagliari hanno lo “status” di musei il Museo Archeologico Nazionale e la Pinacoteca Nazionale, nella Cittadella dei Musei, attualmente assegnati al Polo Museale della Sardegna del MIBACT, istituito, come gli altri Poli Museali Regionali, nel 2014.<sup>4</sup>

La Regione Autonoma della Sardegna ha avviato un sistema di accreditamento, per definire i criteri e le linee guida per il riconoscimento dei musei e delle raccolte museali regionali, di enti locali e di associazioni e fondazioni, che hanno portato alla Deliberazione. G.R. n. 33/21 del 8.8.2013 che reca le norme sul “Riconoscimento regionale dei musei e delle raccolte museali ai sensi della Legge regionale 20 settembre 2006, n. 14 “Norme in materia di beni culturali, istituti e luoghi della cultura”.<sup>5</sup>

Anche per la legislazione regionale i requisiti minimi richiesti a un museo, che per essere in grado di dirsi tale deve svolgere la sua missione in luoghi e attraverso personale adeguato, recepiscono le indicazioni dell'ICOM contenute nel D.M. 10 maggio 2001. Queste misure si confrontano con la peculiarità della

situazione regionale, che è connotata da una grande parcellizzazione delle strutture e da una scarsa azione sistemica.<sup>6</sup> Oltre ai musei nazionali, gli standard di museo sono stati riconosciuti di fatto alla Galleria Comunale d'Arte e ai Musei Civici d'Arte Siamese e Palazzo di Città (quest'ultimo destinato a mostre temporanee) e al Museo Etnografico Regionale Collezione Cocco. Fatte queste premesse, è da evidenziare come gli attori e i gestori dei musei e delle loro attività siano sostanzialmente lo Stato - Ministero dei Beni e Attività Culturali e Turismo, la Regione Autonoma della Sardegna, l'Università di Cagliari, il Comune di Cagliari e la Diocesi. Recentemente la Fondazione Banco di Sardegna ha aperto una sua sede espositiva d'arte contemporanea di autori sardi, mentre alcune fondazioni private sono attive nella promozione dell'arte contemporanea.<sup>7</sup>

## 2. BREVE STORIA DEI MUSEI

Il quartiere storico Castello ospitò il primo museo pubblico aperto a Cagliari, quando, nel 1802, una sala del Palazzo Viceregio fu destinata a Gabinetto di Archeologia e Storia naturale, sotto la direzione di Leonardo De Prunner. La collezione archeologica costituì il primo nucleo del Museo Archeologico Nazionale, quindi realizzato sulla sede della zecca e dell'armeria in piazza Indipendenza da Dionigi Scano nel 1904, e trasferito alla Cittadella negli anni '90 del secolo scorso, mentre le collezioni scientifiche divennero poi il primo nucleo della collezioni universitarie, ancora oggi presenti nella sede del Rettorato e nella Cittadella dei Musei. I primi musei della città nascono quindi in Castello nel XIX secolo e, secondo lo spirito dei tempi, rappresentarono l'apertura dei palazzi del potere per la diffusione della cultura. Ai tesori archeologici e ai gabinetti scientifici segue, negli anni '50, la proposta da parte di Francesco Alziator di un museo, raccolta delle collezioni cartografiche e dei reperti riguardanti la storia e l'evoluzione della città (ALZIATOR 1957), da ospitarsi proprio in quel Palazzo di Città che, dal Medioevo e fino agli inizi del Novecento, era stato sede del governo cittadino. Questa proposta per un Museo della Città di Cagliari, molto opportuna e molto appoggiata da tutte le componenti sociali, non si è mai realizzata concretamente. Oggi Cagliari, contrariamente alla maggior parte della città italiane, non ha ancora un museo civico che rappresenti la storia della città e delle molteplici culture e influenze che l'hanno attraversata.

Nella sede dell'Arsenale Sabauda, sperone settentrionale del Castello, è conclusa nel 1979, dopo oltre vent'anni di progetti e lavori, la Cittadella dei Musei della Sardegna, progettata da Libero Cecchini e Pietro Gazzola che vede coinvolte nella sua realizzazione tutte le maggiori istituzioni: Stato, Regione Sardegna, Città di Cagliari, Università e Soprintendenza, queste ultime allora legate ad un unico Ministero della Pubblica Istruzione. La nascita della Cittadella è il passaggio fondamentale per la cultura museale e per la città, poiché sancisce l'investitura di Cagliari a rappresentare la cultura di tutta l'Isola nei suoi vari aspetti: l'archeologia, la pittura, il patrimonio etnografico, a cui si aggiungono le collezioni universitarie, le collezioni d'arte frutto di donazioni private. Nella stessa Cittadella sono ospitate le istituzioni preposte alla ricerca, l'Università, Facoltà di Lettere e Archeologia e la Soprintendenza Archeologica, così da realizzare un vero sistema culturale integrato.<sup>8</sup>

La storia dei musei e delle collezioni universitarie si intreccia, nei suoi primi passi, con quella dei musei e delle collezioni nazionali. Questo perché entrambe le istituzioni nascono a Cagliari nel periodo del Regno Sabauda, e derivano dal Piemonte e dai suoi legami con la cultura francese i caratteri illuministi di raccolte enciclopediche e votate alla ricerca. Le principali raccolte archeologiche confluirono nel Museo Archeologico Nazionale, mentre le collezioni scientifiche furono ospitate nelle sedi dei dipartimenti universitari di appartenenza, ora decentrati e divisi in varie sedi,<sup>9</sup> ad eccezione delle Cere Anatomiche di Clemente Susini, ospitate nella Sala Mostre temporanee della Cittadella. Nel Rettorato Universitario è ospitata la Collezione Luigi Piloni, che riunisce oggetti d'arte, carte geografiche, dipinti sardi dal XVI al XX secolo, arredi, donati nel 1981.

I musei civici hanno il loro polo principale nella Galleria Comunale d'Arte, situata nei Giardini Pubblici. Entrambi erano parte della Polveriera dell'Arsenale Sabauda, che sovrasta l'area dei Giardini. Dismesso questo uso e ridisegnata in forme neoclassiche la facciata nel 1828, da Carlo Boyl di Putifigari, aperti i Giardini Pubblici nel 1840, solo nel 1933 l'edificio fu destinata ad ospitare la Galleria Comunale d'Arte e adattata da Ubaldo Badas. La Galleria ha ospitato fino al 1999 la collezione di artisti sardi moderni e contemporanei, ma a seguito della donazione della pregevole Collezione Ingrao, di provenienza romana, costituita da opere, soprattutto pittoriche, tra la metà dell'Ottocento e la fine

del Novecento, è stata totalmente riallestita in funzione della nuova collezione nel 2000. Nel 2003 ha trovato sede in un'ala posteriore della Galleria solo una parte della collezione d'arte sarda. Nella sede della Cittadella dei Musei, che prevedeva la nuova collocazione della Galleria Comunale, è stato invece allestito il Museo d'Arte Siamese, che presenta una notevole varietà di pezzi artistici di origine e di culture asiatiche differenti. Si tratta di opere, preziosi e oggetti datati tra il 1400 e il 1800 e portati a Cagliari negli ultimi anni dell'Ottocento da Stefano Cardu, che costituiscono la più grande raccolta di arte Siamese presente in Europa.<sup>10</sup>

Una storia recente e di grande interesse è quella del polo Mutseu - Museo, Area archeologica e chiesa di Sant'Eulalia, di proprietà della parrocchia omonima, sito nel quartiere storico della Marina.<sup>11</sup> Si tratta di un polo museale in cui il maggiore attrattore è l'area archeologica, uno dei maggiori esempi di archeologia urbana dell'isola, con stratificazioni dal IV secolo a. C. al XVIII secolo. La scoperta avvenne nel 1990, a seguito di lavori nella sacrestia, fu così che presero avvio le attività di scavo che proseguirono per circa vent'anni. Il sistema Mutseu è un polo integrato, attorno al quale convergono attività di tipo culturale e sociale, il cosiddetto "terzo settore".

Il sistema regionale dei musei è rappresentato nella Cittadella dalla Collezione Etnografica Luigi Cocco, ma vede una grande opportunità nella prossima apertura della ex Manifattura Tabacchi, destinata a "Fabbrica delle Arti" e a "Centro di documentazione del Cinema e dello Spettacolo" nei programmi del Sistema regionale dei musei.<sup>12</sup>

### 3. IL PUBBLICO DEI MUSEI

Il museo più visitato a Cagliari è il Museo Archeologico nazionale<sup>13</sup> che ha visto quasi raddoppiare dal 2013 al 2014 le presenze, oltre 83 mila visitatori, per il richiamo costituito dall'esposizione dei Giganti di Monti Prama, sculture litiche del I millennio a.C. rinvenute nel 1974 e finalmente esposte al pubblico dopo 40 anni<sup>14</sup>: ciò ha portato i cittadini a visitare o rivisitare il museo e ha attratto anche l'utenza turistica, che a Cagliari è prevalentemente dedicata al turismo balneare.

Nel 2014, in concomitanza con la candidatura di Cagliari a Capitale Europea della Cultura 2019,<sup>15</sup> la città ha avviato diverse iniziative e un'importante rifles-



*Il lapidario del Gabinetto di Archeologia e Storia naturale del Prunner, trasferito dalla sede del Palazzo Regio alla sede del Rettorato di Palazzo Belgrano nel 1805 e quindi trasferito ancora nel Museo Archeologico Nazionale nei primi anni del Novecento  
(fonte Archivio Fotografico Soprintendenza)*

sione pubblica sulla cultura e il suo ruolo nell'identità della città, e a una maggiore consapevolezza pubblica di questi temi. Cagliari non è stata designata Capitale della Cultura, tale ruolo spetterà alla città di Matera, ma ha avuto il titolo, insieme alle altre città italiane non designate - Lecce, Perugia, Ravenna, Siena - di Capitale Italiana della Cultura 2015, il che ha consentito, in virtù di maggiori sovvenzioni statali per il comparto cultura, di proseguire nelle attività di animazione culturale avviate nell'anno precedente.

Nessuna di queste azioni ha però portato a un rinnovo del sistema museale o a nuove significativi interventi sulle architetture o gli spazi destinati alla cultura. A fronte di una buona disponibilità di risorse del patrimonio culturale (12,7 ogni 100.000 abitanti), il numero di visitatori di musei, siti archeologici e monumenti (115,1 ogni 100 abitanti) resta comunque decisamente inferiore a quello nazionale.<sup>16</sup>

Il sistema museale interseca luoghi e funzioni con il sistema del patrimonio storico-architettonico e archeologico. Cagliari è una città di antica fondazione,

le tracce della città punica e romana affiorano nel sistema insediativo e hanno importanti testimonianze nell'Anfiteatro Romano e nella Necropoli punica di Tuvixeddu, per citare solo le maggiori, mentre l'area archeologica di Sant'Eulalia, sotto l'omonima chiesa Cinquecentesca, mostra la stratificazione della città dal periodo punico al XVI secolo.

Il tessuto monumentale nella città storica è di grande interesse, ha il suo polo nel quartiere di Castello, la rocca costruita dai Pisani nel XIII secolo, sede delle funzioni di governo e delle massime istituzioni fino al XX secolo, dominata dalle Torri pisane dell'Elefante e di San Pancrazio (1305-1309) e dalla Cattedrale di Santa Maria.

La cittadinanza dimostra la sua grande affezione e il riconoscimento nel comune patrimonio culturale/bene comune se coinvolta attivamente: ne è riprova la manifestazione Monumenti Aperti, curata da *Imago mundi*, un'associazione culturale ONLUS. La manifestazione è attiva dal 1996, e da Cagliari si è estesa a tutta l'Isola, e ora anche ad altre regioni italiane, coinvolgendo come ciceroni di monumenti e musei gli alunni delle scuole di ogni ordine e grado e il mondo dell'associazionismo. Nell'occasione sono aperti alla visita e illustrati dalle guide anche luoghi di solito non accessibili. Nell'edizione 2015, che si è svolta il 9 e 10 maggio, i 60 siti aperti sono stati visitati da oltre 71.000 persone e hanno coinvolto attivamente oltre 3.000 volontari.<sup>17</sup>

Un altro dato significativo sulle relazioni fra la comunità locale e la cultura è la grande frequentazione del Teatro Lirico che, in virtù di una radicata passione locale per la musica e il belcanto, ha un numero di abbonati molto elevato, terzo in Italia dopo la Scala di Milano e il Regio di Torino.<sup>18</sup>

Spazio della cultura molto frequentato, anche dalle fasce d'età più giovani e dai nuovi cittadini provenienti da paesi extraeuropei, per la varietà di servizi offerti, è la Mediateca del Mediterraneo MEM, luogo di grande inclusione sociale e culturale, inaugurato nel 2011. Ospita la biblioteca, la biblioteca per ragazzi e bambini, l'infopoint culturale, il laboratorio multimediale, un auditorium e un'aula per la formazione, mostre ed esposizioni.

Se quindi il pubblico dei musei non è elevato, è evidente l'interesse dei cittadini e la partecipazione collettiva nella salvaguardia del patrimonio culturale, e l'importanza per la vita sociale e culturale della città nei luoghi dove la cultura è agita e prodotta.



*Zaha Hadid : render di progetto del Museo Betula, 2006 .*

#### 4. MUSEI \_ PIANI E PROGRAMMI RECENTI

A partire dal 2000 Cagliari ha visto una serie di interventi sul suo sistema museale, da parte di tutte le istituzioni, Comune, Regione, Diocesi, Università. Sono stati accompagnati, e talvolta determinati, da un consistente numero di interventi di restauro sul patrimonio storico architettonico, spesso destinato a posteriori a sede museale, senza un progetto museologico e museografico unitario al progetto architettonico, o a un programma di rinnovamento urbano. Si riferisce di seguito dei principali interventi.

##### 4.1 I musei civici

Oltre alla Galleria Comunale d'Arte, rinnovata nel 2000, il Palazzo di Città, storica sede del Comune dal Medioevo e fino al 1896, restaurato nel 2008, è stato destinato ad alcune collezioni civiche minori, il Fondo Etnografico Manconi Passino, il Fondo Ceramico Ingrao, il Fondo d'Arte Sacra Ingrao, e nel 2014 è stato destinato a sede espositiva per l'arte contemporanea.

Nel 2005, dopo una campagna di lavori di restauro, la Passeggiata Coperta del Bastione di Saint Remy, galleria pubblica realizzata nei primi anni del Novecento, è stata destinata alla "Esposizione delle Città Regie",<sup>19</sup> di fatto mai attiva e chiusa poco dopo la sua apertura, per essere sottoposta a ulteriori lavori di restauro, non ancora conclusi.

Sono stati riqualificati gli spazi aperti di pertinenza delle sedi museali, concepiti per essere spazi pubblici di relazione fra i musei e la città (MURA 2004, 94-98): nel 2006 sono stati conclusi i lavori di restauro dei Giardini Pubblici della Galleria Comunale d'arte, (MURA 2007, 70-72), che ospitano la collezione di sculture, fra le quali opere di Mauro Staccioli e Mimmo Paladino, e nel 2014 sono stati completati i "Giardini sotto le mura" esterni alla Passeggiata Coperta (MURA MANIS 2015, 128-131), che ospitano le sculture di Pinuccio Sciola, ispirate al paesaggio e alla città di Cagliari.

E' ancora in essere la vicenda del concorso di progettazione per l'ampliamento della Galleria Comunale d'Arte destinato a esposizioni temporanee, depositi, laboratori e a spazi multifunzionali, indetto nel 2011.<sup>20</sup> Il concorso si proponeva di risolvere la mancanza di spazi per la collezione sarda, estromessa dalla Collezione Ingrao, di dotare il museo di spazi per le esposizioni temporanee, necessarie ad alimentare il discorso culturale del museo, per i depositi e i laboratori delle opere, ora insufficienti, e per gli spazi di accoglienza del pubblico, ora limitati alla biglietteria, le cui funzioni sono di fatto svolte dai Giardini.

Sono state intanto aperte al pubblico nel 2015 le grotte adiacenti la Galleria e affacciate sui giardini, destinate a workshop e attività temporanee.<sup>21</sup>

#### 4.2 Il Sistema regionale dei musei

I programmi più ambiziosi in ambito museale sono stati avviati a partire dal 2005 dalla Regione Sardegna, che nel suo "Sistema regionale dei musei. Piano di razionalizzazione e sviluppo", dopo una interessante analisi sulla situazione dei musei in Sardegna, caratterizzata da una estrema frammentazione, individua un ruolo e una missione per i musei e il sistema museale dell'Isola, esistenti e futuri, coerenti con i caratteri del territorio.<sup>22</sup>

La città di Cagliari, capoluogo, viene "individuata come sede di un istituto museale che, per la particolare rappresentatività e il valore simbolico dei materiali che dovrà accogliere e del progetto culturale che lo sorregge, è destinato a divenire il fondamento ideale del sistema dei musei sardi. Quello che provvisoriamente viene definito "Museo dell'arte nuragica e dell'arte contemporanea mediterranea" nasce infatti da un'idea espositiva non convenzionale: non si intende creare un semplice museo archeologico, ma una struttura che unirà



alla presentazione di quello che è un importante fondamento della storia e dell'identità dei sardi – la civiltà nuragica – uno sguardo attento alle ricerche più innovative e propositive che caratterizzano oggi in campo artistico tutta l'area mediterranea.”<sup>23</sup> Si tratta del Museo Betile, oggetto di un concorso internazionale di progettazione in due fasi, promosso dalla regione Sardegna e dalla rivista Domus di Stefano Boeri, che fu anche membro della giuria, che si occupò della comunicazione del concorso/evento insieme all'ufficio di presidenza della giunta Soru.

Il bando di concorso per il progetto, in due fasi, fu pubblicato nel novembre 2005<sup>24</sup>, in data precedente di un anno la redazione dello Studio di fattibilità<sup>25</sup> finalizzato alla sua realizzazione, e alle ipotesi di pianificazione dell'ambito urbano di riferimento, un'area sul mare, nei pressi dello stadio e del quartiere di Sant'Elia. Il progetto architettonico non poté essere accompagnato da un progetto museografico perché ancora non esisteva la collezione d'arte contemporanea alla quale doveva essere destinato. Mentre esistono le statue dei Giganti di Monti Prama<sup>26</sup> che il territorio da cui provengono - ricco di siti archeologici, fra i quali i resti punico romani della città di Tharros, in assoluto il più visitato fra siti di interesse culturale e musei in Sardegna (oltre 90 mila presenze nel 2014) – giustamente reclama.

Il progetto architettonico fu quindi prioritario rispetto alla programmazione e alla pianificazione complessiva, anche alla scala urbana, dell'intervento. Vincitore del concorso fu il progetto di Zaha Hadid, indicato nel catalogo della mostra dei progetti di concorso come “soluzione inedita e originale” che si ispira a una “concrezione corallina”, e che “rappresenterà insieme un nuovo “landmark” nel paesaggio cagliaritano, l'occasione di una esperienza inedita – sia percettiva che corporea - e il luogo di sviluppo e di sedimentazione di fertili contaminazioni tra identità storica e identità futura”.<sup>27</sup> Il progetto, intelligentemente e forse necessariamente, vista l'assenza della collezione, “vuole dare forma al concetto di flusso, piuttosto che proporre uno spazio espositivo attorno all'oggetto. Il concetto dei flussi consente di navigare sperimentalmente attraverso il museo. Cogliamo l'occasione, nell'avventura del progetto per una così lungimirante istituzione, di confrontare le dissonanze materiali e concettuali evocate dalla pratica dell'arte dagli anni '60. Questo percorso logico ci allontana dalla santificazione dell'oggetto per condurci verso un campo di

associazioni multiple.”<sup>28</sup>

Il progetto architettonico è certamente interessante e fortemente connotato dalla firma della Hadid, al momento del concorso nel novero delle archistar la cui firma appariva indispensabile fattore di successo di un museo.<sup>29</sup> Le vicende alterne della politica hanno però interrotto il processo di realizzazione del Betile, di cui è stato completato il solo progetto preliminare.

In attesa di sviluppi ulteriori l'area è stata impegnata per qualche stagione da una "Arena grandi eventi" del Comune di Cagliari, sul mare, in strutture di tubi innocenti.

La vicenda del Betile ben rappresenta tutti i temi dei "musei dell'iperconsumo" (DE CARLO 2002, PURINI 2008), il cui successo è legato fortemente alle logiche della comunicazione e del mercato globale, che richiedono interventi fortemente caratterizzati sul piano formale, ascrivibili a una "firma" nota e spendibile sul piano della comunicazione mediatica. Si chiede qui all'architettura di porsi come "landmark" con "forte impatto visivo, in modo da costituire un richiamo di per sé". L'architettura è reputata un fondamentale elemento di successo, ancora più della collezione o del progetto museologico, e la stessa vicenda del concorso di architettura per la scelta del progetto assunse i caratteri dell'evento mediatico. Il concetto ispiratore del museo è un *format* ripetibile a Cagliari come Reggio Calabria. Siamo agli epigoni del fenomeno Guggenheim e all'apice, poco dopo interrotto, della cultura globale dell'iperconsumo: *concept in franchising, branding* della firma *archistar*, architettura come *landmark*, termini dell'inglese globale per un modello globale di museo. La proposta più interessante e innovativa nei contenuti è forse quella relativa alla Fabbrica delle Arti e al Centro di documentazione del Cinema e dello Spettacolo, che viene significativamente collocata in una (ex) fabbrica, la Manifattura Tabacchi di Cagliari. Nel programma si dà atto della necessità di creare un sistema in grado di agevolare la produzione delle arti, le professioni creative, gli scambi fra le diverse realtà. La scelta del luogo considera i caratteri architettonici e le relazioni del complesso con il contesto urbano e territoriale: una fabbrica dei primi anni del Novecento collocata in un'area prossima al lungomare cittadino, fra i quartieri storici di Marina e Villanova, estesa su oltre 30.000 mq e con un sistema di architetture industriali, grandi spazi neutri, raccolti attorno a un sistema di corti, di grandi potenzialità.



*La Manifattura Tabacchi, Fabbrica della creatività, dopo i lavori di restauro 2015  
(foto G. Marturana)*

I lavori di adeguamento funzionale e restauro della parte principale del complesso sono stati conclusi nel maggio 2015, si attende ora l'apertura di quello che dovrebbe configurarsi come un centro culturale ibrido, dedicato all'arte ma anche alla ricerca, destinato ad attività sia pubbliche che private. La sua dimensione, oltre 13.000 mq di superfici utili coperte, è in linea con quella di spazi analoghi presenti in grandi città europee:<sup>30</sup> si tratta di una sfida importante su un terreno che ancora è sperimentale in realtà culturali assai più dinamiche di quella cagliaritana, certamente innovativo.

#### 4.3 I musei nazionali

Dei musei nazionali, raccolti nella Cittadella dei Musei, si riferirà dettagliatamente nel successivo Capitolo 2. A partire dal 2000 non sono state introdotte significative modifiche o adeguamenti: sono state adibite a sedi espositive le Carceri di San Pancrazio e sono ancora in corso alcuni interventi, previsti anche nel progetto di Cecchini e Gazzola, sul vecchio Museo Archeologico in piazza Indipendenza. E' stata avviata una iniziativa comune di coordinamento

fra i referenti dei musei della Cittadella - Stato, Regione, Comune, Università - che nel 2014 ha portato a un bando per una manifestazione di interesse per la gestione di servizi integrato al pubblico - bar, biglietteria e bookshop - questi ultimi da ricollocarsi negli edifici della Soprintendenza in piazza Arsenale. Questo mentre si mostrano evidenti i segni del tempo negli edifici e nelle sale dei musei e la Cittadella si allontana, nei fatti, da quella idea di polo integrato dell'arte e della ricerca che necessita forse da parte dei soggetti coinvolti di un maggiore rafforzamento e coordinamento nella comune missione - così chiara nelle intenzioni iniziali dei suoi promotori, e così legata a un progetto integrato di architettura – che appare difficile confermare attraverso la sola comune gestione del servizio biglietteria.

## 5 DALLA CONOSCENZA ALLE STRATEGIE ATTRAVERSO IL CASO STUDIO

Nel ripercorrere questa breve storia recente emerge che, nonostante le diverse esperienze avviate e portate a termine da tutte le istituzioni, per diversi motivi nessuna nuova architettura museale è stata realizzata in tempi recenti, e nessuna si è confrontata pienamente con tutti i termini del progetto del museo: il progetto museografico, il progetto d'architettura e il progetto urbano.

La finalità di questa Parte II è definire i caratteri di un sistema museale che si proponga come chiave interpretativa della città e del suo patrimonio culturale.

Prima di proporre, nel Capitolo 3, un'ipotesi di intervento per la città di Cagliari, sembra importante approfondire, nel successivo Capitolo 2, la conoscenza della Cittadella dei Musei, frutto di un programma unitario e completo, visionario per il ruolo strategico, affidato alla città e al suo patrimonio, di rappresentare sé stessa e l'intera Isola.

Si tratta nelle intenzioni degli autori da una vera "città della cultura", che comprende i musei e le principali collezioni d'arte e archeologia, gli istituti di ricerca, e la città stessa nei suoi caratteri come collezione vivente.

Fu concepita e realizzata fra gli anni '50 e '70 del Novecento, e fu forse il solo vero programma museale mai attuato a Cagliari.

## NOTE

1. Oltre alla nota definizione Definizione di museo secondo l' ICOM – International Council of Museums – 21° Conferenza Generale, Vienna, Austria, 2007 è interessante riportare la Classificazione UNESCO del 1984. Questa classificazione, generalmente accettata, che distingue i musei nelle seguenti undici grandi classi da' la misura di quanto sia ampio e vario il tema del museo:

:

- Musei d'arte: musei che espongono opere d'arte e d'arte applicata. All'interno di questo gruppo rientrano i musei di scultura, le gallerie di pittura, i musei della fotografia e del cinema, i musei di architettura, incluse le gallerie d'arte permanenti di biblioteche e archivi.
- Musei di storia e di archeologia: i musei di storia si propongono di presentare l'evoluzione storica di una regione, di una zona o di una provincia per un periodo limitato o di lungo periodo. I musei di archeologia si distinguono per il fatto che le loro collezioni sono in parte o integralmente frutto di scavi. All'interno di questo gruppo sono compresi i musei con collezioni di cimeli storici, i memoriali, i musei di archivi, i musei militari, i musei dedicati a personaggi storici, i musei di archeologia, etc.
- Musei di storia e scienze naturali: musei che espongono soggetti legati sia a una sia a più discipline come la biologia, la botanica, la zoologia, la paleontologia e l'ecologia.
- Musei della scienza e della tecnica: musei connessi a una o più scienze esatte o a tecnologie come l'astronomia, la matematica, la fisica, la chimica, la medicina, le industrie edili, gli articoli manifatturieri. Sono inclusi i planetari e centri scientifici.
- Musei di etnografia e antropologia: musei che presentano materiali sulla cultura, le credenze, i costumi, le arti tradizionali, etc.
- Musei specializzati: musei interessati alla ricerca e alla sperimentazione di tutti gli aspetti di un singolo tema o soggetto non compreso nelle categorie precedenti.
- Musei territoriali: musei che illustrano un territorio più o meno tale da costituire un'entità storica e culturale e talvolta anche etnica, economica o sociale, le cui collezioni si riferiscono più a un territorio specifico che a un oggetto.
- Musei generali: musei che possiedono collezioni miste e non possono essere identificati in un ambito principale.
- Monumenti storici e aree archeologiche: opere architettoniche o scultoree e aree di particolare interesse dal punto di vista archeologico, storico, etnologico, antropologico.
- Giardini zoologici, orti botanici, acquari e riserve naturali: la caratteristica è di presentare specimen viventi.
- Altri musei: musei non inclusi in nessuna delle altre categorie.

Cfr [www.unesco.org](http://www.unesco.org)

2. Il dibattito sugli standard museali, avviato in Italia alla fine degli anni '90 del Novecento e teso a creare una "cultura della gestione" per il sistema dei musei italiani, ha visto il proprio coronamento nel D. M. 10 maggio 2001 "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo

dei musei (art.150, comma 6, del D.L. n.112 del 1998)”. Il documento, scaturito dalla collaborazione tra ministero, regioni e autonomie locali con il contributo degli specialisti del settore, è stato fortemente influenzato dal Codice ICOM e si è ispirato alle esperienze dei paesi europei (primo fra tutti il Regno Unito) nel campo della rilevazione e certificazione di qualità delle istituzioni museali, tenuto conto delle caratteristiche e delle particolari esigenze della realtà nazionale di settore. Il documento definisce otto ambiti: I-Status giuridico, II-Assetto finanziario, III-Strutture, IV-Personale, V-Sicurezza, VI-Gestione e cura delle collezioni, VII-Rapporti con il pubblico e relativi servizi), VIII-Rapporti con il territorio, quest’ultimo ambito assente nei canoni ICOM ed aggiunto quale riferimento ad una realtà, considerata tipicamente italiana, di integrazione dei musei con il territorio.

3. Riferimento fondamentale dell’International Council of Museums, il *Codice etico* dell’ICOM per i musei individua gli standard minimi di pratica e di condotta per i musei e per il loro personale. Aderendo all’ICOM, ogni suo membro si impegna a rispettarlo. Il Codice etico professionale dell’ICOM è stato adottato all’unanimità dalla 15° Assemblea Generale dell’ICOM a Buenos Aires (Argentina) il 4 novembre 1986. È stato modificato dalla 20° Assemblea Generale a Barcellona (Spagna) il 6 luglio 2001, che lo ha rinominato Codice etico dell’ICOM per i Musei, ed infine revisionato dalla 21° Assemblea Generale a Seoul (Repubblica di Corea) l’8 ottobre 2004.

4. “Primo elenco di istituti e luoghi della cultura e altri immobili e/o complessi assegnato al Polo museale regionale della Sardegna di cui all’articolo 34 del decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 29 agosto 2014, n. 171

Altare Prenuragico di Monte d’Accoddi — Sassari

Antiquarium Turritano e Zona Archeologica — Porto Torres (Sassari)

Area Archeologica “Su Nuraxi” — Barumini (Medio Campidano)

Basilica di San Saturnino — Cagliari

Chiosastro di San Domenico — Cagliari

Compendio Garibaldino e Museo Nazionale “Memoriale Giuseppe Garibaldi” (Isola di Caprera) — La Maddalena (Olbia-Tempio)

Museo Archeologico Nazionale — Cagliari

Museo Archeologico Nazionale “Giorgio Asproni” — Nuoro

Museo Nazionale Archeologico Etnografico “Giovanni Antonio Sanna, Sassari

Pinacoteca Mus' à al Canopoleno - Sassari

Pinacoteca Nazionale di Cagliari”

Cfr . [http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Luogo/MibacUnif/Enti/visualizza\\_asset.html\\_1584038589.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Luogo/MibacUnif/Enti/visualizza_asset.html_1584038589.html)

5. Allegato n. 1 alla Delib.G.R. n. 33/21 del 8.8.2013 “Riconoscimento regionale dei musei e delle raccolte museali ai sensi della Legge regionale 20 settembre 2006, n. 14 “Norme in materia di beni culturali, istituti e luoghi della cultura” Primo riconoscimento (2013) dei musei e delle raccolte museali regionali, degli enti locali e dei consorzi di enti locali, fondazioni e associazioni cui partecipano gli enti locali. Criteri e linee-guida. 4.3) i criteri e i requisiti minimi di qualità finalizzati al riconoscimento:

“Il museo è un’istituzione permanente aperta al pubblico, che, in armonia con i principi sanciti dall’articolo 9 della Costituzione, acquisisce, conserva, ordina ed espone beni culturali, salvaguardando e portando a conoscenza dei cittadini testimonianze di cultura materiali e immateriali, a fini di studio, di educazione e di diletto”.

“La raccolta museale è una struttura che svolge principalmente le funzioni di conservazione ed esposizione”.

I presenti requisiti minimi recepiscono le indicazioni del D.M. 10 maggio 2001 “Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei”, e sono in continuità con i contenuti della Delibera G.R. 36/5 del 2005, ma si conformano alle peculiarità dei musei sardi soprattutto in rapporto all’evoluzione subita dal comparto negli ultimi anni.

6. “Le cifre riportate rinviano a un contesto regionale di forte vitalità e al tempo stesso indicano un’estrema frammentazione dell’offerta, anomala anche in confronto alla realtà nazionale, pur caratterizzata dalla diffusa presenza di piccoli musei legati al territorio. Più che di una disseminazione di piccoli musei, per la Sardegna si tratta di una polverizzazione delle iniziative che ne limita considerevolmente l’efficacia.” Cfr “2 .1 Frammentazione e ripetitività dell’offerta” in *Sistema regionale dei musei. Piano di razionalizzazione e sviluppo*, 7 in <http://www.regione.sardegna.it/j/v/25?s=7048&v=2&c=11&t=1>

7. E’ attiva da tempo la Fondazione Bartoli Felter per l’arte contemporanea, <http://www.fondazionebartolifelter.it/>, ed è ora in fase di costruzione una sede espositiva per una collezione di circa 250 opere di proprietà privata, nella sede

dei ruderi della chiesa medievale di San Francesco, nel quartiere di Stampace basso.

8. A tale proposito vedi il successivo Capitolo 2, *Cittadella dei Musei*

9. Cfr. sito dell'Università di Cagliari: <http://www.unica.it/pub/2/index.jsp?is=2&iso=10>

10. Cfr sito ufficiale Musei Civici <http://www.museicivicicagliari.it/it/musei-civici/museo-d-arte-siamese.html>

11. Cfr sito ufficiale MUTSEU <http://mutseu.org/it/index.html> .

12. *Sistema regionale dei musei. Piano di razionalizzazione e sviluppo*, 53-54, in <http://www.regione.sardegna.it/j/v/25?s=7048&v=2&c=11&t=1>

13. Cfr. Capitolo 2, Scheda \_ Cittadella dei Musei

14. Cfr <https://museoarcheocagliari.wordpress.com/monte-prama/> . Questo è un sito non ufficiale dedicato al Museo Archeologico, che riporta maggiori informazioni del sito del Ministero, con articoli a firma del personale del museo.

15. Maggiori informazioni sulle vicende della candidatura a Capitale Europea della Cultura 2019 e di *Cagliari 2015* in <http://www.cagliari2015.eu/sites/default/files/cagliari-2019/www.cagliari-sardegna2019.eu/index.html> e in <http://www.cagliari2015.eu/>

16. fr. *Rapporto UrBes 2015 – il benessere nelle città*, Comune di Cagliari in collaborazione con l'Istat presenta in questo rapporto i risultati sulle tendenze del “Benessere Equo e Sostenibile”, analizzati sulla base di oltre 60 indicatori. Cfr: <http://www.istat.it/urbes2015>

17. Cfr. <http://monumentiaperti.com/it/>

18. Cfr <http://www.leconvenzioni.com/news/teatro-lirico-di-cagliari-una-stagione-in-cifre-nota>

19. Le “città Regie” sono le sette città della Sardegna: Cagliari, Iglesias, Oristano, Bosa, Sassari, Alghero e Castelsardo che in epoca aragonese, e più propriamente spagnola, godevano di particolari ed esclusivi privilegi. Erano infatti sottratte all'inf feudazione e sottoposte alla diretta giurisdizione reale, alla quale pagavano le tasse. I rappresentanti delle città, inoltre, costituivano uno dei tre bracci del Parlamento (lo stamento reale).

20. Il concorso di progettazione, che ha visto oltre 50 proposte provenienti da diversi paesi europei, aveva il fine di realizzare l'opera entro il 2015. E' stato invece aggiudicato solo nel 2014, dopo una lunga interruzione nell'iter di con-



corso e un cambiamento nella gestione del procedimento nella fase di giuria e aggiudicazione del concorso.

Cfr <http://www.comune.cagliari.it/portale/it/galleriacomunale.page>

21. Cfr <http://www.museicivicicagliari.it/it/cartec.html>.

22. Il *Sistema regionale dei musei Piano di razionalizzazione e sviluppo* del non è stato mai approvato con una Delibera di Giunta, è scaricabile dal sito ufficiale della R.A.S. in <http://www.regione.sardegna.it/j/v/25?s=7048&v=2&c=11&t=1>

23. *Sistema regionale dei musei. Piano di razionalizzazione e sviluppo*, 2006, Museo Betile, 36

24. Cfr [http://www.regione.sardegna.it/bandi\\_internazionali/betile/](http://www.regione.sardegna.it/bandi_internazionali/betile/)

25. DIARCH, *Studio di fattibilità finalizzato alla realizzazione del "Museo regionale dell'arte nuragica e dell'arte contemporanea del mediterraneo"*, Regione Autonoma della Sardegna, 2006

26. Alcune di queste sono esposte a Cagliari temporaneamente, in attesa dell'adeguamento del museo archeologico di Cabras

27. Cfr <http://www.domusweb.it/it/architettura/2006/10/27/betile-zaha-zahid-vince-il-concorso-per-il-museo-dell-arte-nuragica-e-contemporanea.html>

28. Cfr dal catalogo della *Mostra dei 9 progetti finalisti del concorso internazionale di progettazione architettonica per la realizzazione del "Museo regionale dell'arte nuragica e dell'arte contemporanea del mediterraneo"*, Cagliari, Lazzaretto Sant'Elia, 20 novembre -10 dicembre 2006, Regione Autonoma della Sardegna. Altri finalisti furono Archea, Lagnese, ORB, Herzog & De Meuron, Mutti, Fuksas, Byrne, Garofalo.

29. Nello stesso 2006 viene indetto e quindi aggiudicato alla stessa Hadid nel 2007, il progetto per il "Museo del mare" di Reggio Calabria, lungo il waterfront, che dovrebbe ospitare i bronzi di Riace e le collezioni dello stilista Versace, con la missione di rendere *Reggio Calabria una capitale mediterranea dell'arte antica e contemporanea*, ma qui l'architettura, *forma fluida che emerge dal mare*, è però ispirata a una "Stella marina" (cfr [http://www.archiportale.com/news/2009/02/architettura/a-londra-la-firma-per-il-waterfront-di-reggio-calabria\\_13993\\_3.html](http://www.archiportale.com/news/2009/02/architettura/a-londra-la-firma-per-il-waterfront-di-reggio-calabria_13993_3.html)), mentre è stato completato a Baku, in Azerbaijan, nel 2013, il Centro culturale in cui l'architettura, *forma fluida che emerge dalla topografia naturale del paesaggio*, che cita invece "the ornamental patterns and

curving forms of traditional Islamic architecture as a reference for the design”  
nota <http://www.dezeen.com/2013/11/14/zaha-hadid-heydar-aliev-centre-baku/>.

30. Il recente Friche Belle de Mai a Marsiglia o la recuperata Gas Factory a Amsterdam hanno dimensioni simili alla ex Manifattura Tabacchi.



## CAPITOLO 2

# CITTADELLA DEI MUSEI

## SCHEDA \_ CITTADELLA DEI MUSEI

data ultimo sopralluogo dicembre 2015

*Denominazione:* Cittadella Museale della Sardegna

*Il complesso museale della Cittadella dei Musei comprende, entro il perimetro dell'antico Arsenale Sabauda nel quartiere di Castello, il Museo Archeologico Nazionale, la Pinacoteca Nazionale, il Museo Etnografico Regionale - Collezione Luigi Cocco, il Museo Civico d'Arte Siamese, la Collezione di Cere Anatomiche Clemente Susini dell'Università di Cagliari, la sede espositiva delle Carceri di San Pancrazio, la Sala Mostre temporanee, il Dipartimento di Scienze archeologiche e storico-artistiche dell'Università di Cagliari. Il complesso museale è stato costruito sulle preesistenze delle fortificazioni cittadine.*

<i>Sede:</i>	Piazza Arsenale 1, Cagliari, Italia
<i>Website ufficiale:</i>	La Cittadella dei Musei non ha un website ufficiale
<i>Progettisti:</i>	Libero Cecchini e Piero Gazzola
<i>Progetto:</i>	1956-1964
<i>Lavori:</i>	1965-1979
<i>Committente:</i>	Ministero della Pubblica Istruzione, Regione Autonoma della Sardegna, Comune di Cagliari

*Foto pagina a lato, da sinistra in alto:*

*1 Porta dell'Arsenale, 2 vista della Cittadella dalla Porta, 3 Sala Mostre temporanee, 4 Museo Archeologico, 5 Vista del Museo Archeologico e Pinacoteca, 6 Vista da nord verso la Torre di San Pancrazio, 7- 8 Vista della città dalla terrazza settentrionale della Cittadella*



## I MUSEI DELLA CITTADELLA

### Pinacoteca Nazionale

*Website ufficiale:* <http://www.pinacoteca.cagliari.beniculturali.it/>

*Anno di apertura:* 1992

*Collezione:* 1.272 opere, tra dipinti, oreficeria, tessuti e ricami, materiale lapideo e stemmi, armi, arredo domestico, cestini e intrecci, ceramiche, arredo liturgico e sculture. Il nucleo principale della collezione è costituito dai dipinti del XV-XVIII secolo, molti dei quali provenienti dalla distrutta chiesa di San Francesco in Stampace a Cagliari.

*Allestimento:* a cura della Soprintendenza dei Beni Storico Artistici della Sardegna

*Referente:* Soprintendenza Archeologica delle province di Cagliari e Oristano, dal 2014 nel Polo Museale della Sardegna

*Visitatori per anno:* 11.880 di cui 6.889 gratuiti nel 2013\*, 6.272 di cui 5.250 gratuiti nel 2014\*\*

### Museo Archeologico Nazionale

*Website ufficiale:* <http://www.archeocaor.beniculturali.it/index.php?it/211/musei/13/museo-archeologico-nazionale-di-cagliari>

<https://museoarcheocagliari.wordpress.com/>

*Anno di apertura:* 1993

*Collezione:* Reperti archeologici della Sardegna, dall'Età prenuragica (6000 a.C. circa) sino ad epoca bizantina (VIII secolo d.C.), Di eccezionale importanza è la collezione dei piccoli bronzi d'epoca nuragica

*Allestimento:* Ing. Romano Antico, ordinamento archeologi Carlo Tronchetti e Luisanna Usai

*Referente:* Soprintendenza Archeologica delle province di Cagliari e Oristano, dal 2014 nel Polo Museale della Sardegna

*Visitatori per anno:* 41.605, di cui 22.017 gratuiti, nel 2013\*; 83.401, di cui 44.566 gratuiti nel 2014\*\*

*Foto pagina a lato, da sinistra in alto:*

*Pinacoteca Nazionale:*

*1 ingresso, 2 sala principale, 3 esposizione, 4 preesistenza delle fortificazioni del XVI secolo nel sottopiano*

*Museo Archeologico Nazionale:*

*5 biglietteria, 6 esposizione tophet nel sottopiano, 7 esposizione, 8 Sala mostra Giganti di Monte Prama*



Collezione Etnografica Regionale Luigi Cocco

*Website ufficiale:* <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=565&s=16&v=9&c=9043&nodesc=1>

*Anno di apertura:* 2010

*Collezione:* 1.997 manufatti di cui: 731 tessili e filet; 1266 gioielli; 174 oggetti vari (utensili in legno intagliato, bicchieri, corni porta polvere, vassoi e taglieri, fucili, ecc. provenienti dalle diverse zone della Sardegna

*Allestimento:* a cura dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico

*Visitatori per anno:* 6.185 ingressi gratuiti nel 2013\*

Museo Civico d'Arte Siamese Stefano Cardu

*Website ufficiale:* <http://www.museiciviciagliari.it/it/musei-civici/museo-d-arte-siamese.html>

*Anno di apertura:* 1981, riallestita dopo il 2000, arch. Gaetano Lixi

*Collezione:* Circa 1300 manufatti di carattere sia artistico sia etnologico, di culture asiatiche diverse, tra cui porcellane, argenti, avori, armi, monete, dipinti,

*Referente:* Comune di Cagliari

*Visitatori per anno:* 11.916, di cui 9.985 ingressi gratuiti nel 2013\*

Collezione di Cere Anatomiche Clemente Susini dell'Università di Cagliari

*Website ufficiale:* <http://pacs.unica.it/cere/>

*Anno di apertura:* 1991

*Collezione:* 23 modelli anatomici in cera di Clemente Susini (1754-1814) operante al Museo della Specola di Firenze, realizzate fra il 1801 e il 1804 per l'Istituto di Anatomia dell'Università di Cagliari

*Allestimento:* Ing. Giancarlo Deplano, 1998

*Visitatori per anno:* 8.000, di cui 4.200 ingressi gratuiti, nel 2013\*

\* Dati ufficiali 2013 forniti dal MIBAC per la gara "Protocollo d'intesa finalizzato all'affidamento congiunto dei servizi nei luoghi della cultura della Cittadella dei Musei di Cagliari"

\*\* Dati ufficiali 2014 MICABT "Musei, Monumenti e aree archeologiche statali: Rilevazione 2014 in [http://www.beniculturali.it/mibac/export/MIBAC/sito-MIBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza\\_asset.html\\_1627601135.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MIBAC/sito-MIBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1627601135.html)

*da sinistra in alto:*

1-2 *Collezione Etnografica Regionale Luigi Cocco*

3-4 *Museo Civico d'Arte Siamese Stefano Cardu*

5-6 *Sala Mostre Temporanee*

7-8 *Collezione di Cere Anatomiche Clemente Susini dell'Università di Cagliari*







*La Cittadella dei Musei sui bastioni orientali della rocca del Castello  
(fonte [www.sardegnaeopoitale.it](http://www.sardegnaeopoitale.it))*

## 1. INTRODUZIONE

La *Cittadella dei Musei* è il riferimento imprescindibile per qualsiasi riflessione sul sistema museale per Cagliari, non solo perché, ospitando il maggior polo museale della città e dell'isola, rientra nel quadro ricognitivo di riferimento per qualsiasi nuova azione o programma, ma anche perché ripercorrere la sua genesi, analizzare le relazioni con la città, il territorio e il paesaggio, guardare alla sua architettura "costruita sul costruito", dà ancora oggi la misura dell'ampiezza dei temi che entrano in gioco nella definizione di un complesso museale. "La Cittadella museale della Sardegna", così meglio definita dai suoi autori, Libero Cecchini e Piero Gazzola, nasce a Cagliari ma prende idealmente avvio in un contesto più ampio. Si tratta infatti di un'opera concepita e maturata nell'ambito culturale che vede impegnati gli autori e i fautori del processo di ricostruzione della Nazione, all'indomani del secondo conflitto mondiale, attorno ai suoi valori culturali e al suo patrimonio monumentale e artistico. Un nutrito gruppo di intellettuali - architetti, ordinatori, soprintendenti, studiosi, uomini delle istituzioni - riusciranno a portare avanti un progetto comune, fortemente



innovativo, che si attuerà in un luogo periferico rispetto al dibattito culturale sul tema dei musei, quale erano allora Cagliari e la Sardegna.

Dalla concezione iniziale del museo (1955) alla conclusione dei lavori (1979) passeranno oltre vent'anni, e ulteriori tredici anni trascorreranno fino all'apertura delle sedi dei musei nazionali (1992 -1993). Ciononostante il senso del progetto della *Cittadella* è vivo e attuale, ancora insuperato per i suoi contenuti innovativi e per la coerenza fra programma e progetto, purtroppo non concluso dai suoi autori anche negli aspetti museografici. L'attuale condizione degli spazi e degli edifici dimostra la distanza, anche temporale, dall'eccellenza e dal vigore culturale e programmatico che aveva portato alla sua realizzazione da parte di una compagine trasversale e certamente coesa nel perseguire un fine elevatissimo: dare alla Sardegna, che non l'aveva mai avuto, un nuovo complesso museale rappresentativo della cultura dell'Isola.

Cagliari e il quartiere storico del Castello sono scelti come sede ideale, perché la città possa rappresentare il centro, non solo politico e amministrativo, dell'intera comunità sarda.

Sono promotori del programma il ministro Guido Gonella, il Rettore dell'Università di Cagliari Giuseppe Peretti, l'archeologo Giovanni Lilliu, il presidente della Regione Sardegna Giuseppe Brotzu, il sindaco di Cagliari, i Soprintendenti. Figura centrale nella concezione del programma e nella sua attuazione è quella di Piero Gazzola (1908-1979), allora Soprintendente di Verona, docente di Restauro al Politecnico di Milano, figura di primo piano nel dibattito culturale sui temi della conservazione e della valorizzazione del patrimonio storico artistico. Egli fu, fra l'altro, estensore della Carta del Restauro di Venezia (1964) insieme a Roberto Pane, primo presidente dell'ICOMOS *International Council on Monuments and Sites* (1965), presidente dell'Istituto Italiano dei Castelli. Gazzola è anche progettista della *Cittadella* insieme a Libero Cecchini (1918), anch'egli veronese, suo allievo al Politecnico di Milano, grande conoscitore delle tecniche e dei materiali tradizionali soprattutto lapidei, che porterà avanti una lunghissima carriera di progettista e docente, con numerosi progetti nel campo del restauro realizzati soprattutto nella sua Verona, progettando, ancora a Cagliari, il restauro e la riqualificazione a fini museali dell'ex Mattatoio, completato nel 1992.

## 2. IL CONTESTO

### 2.1 Il contesto storico della ricostruzione

Cagliari e il suo centro storico, come molte città italiane, furono pesantemente danneggiati durante la Seconda Guerra Mondiale. I bombardamenti delle forze alleate nel febbraio del 1943 provocarono danni enormi, soprattutto nel Castello e nei quartieri storici, buona parte della popolazione fu costretta a lasciare la città.

La ricostruzione della Nazione e delle città impose l'esigenza di un rovesciamento di significato dei luoghi devastati dalla guerra: la risignificazione dei luoghi simbolo del conflitto e della distruzione si fonda su nuovi valori: "Col cessare delle ostilità, sulle rovine ancora fumanti di quella che fu una macchina da guerra, quasi a testimoniare la cancellazione più totale del ricordo del triste passato, si fece strada l'idea di una utilizzazione completamente nuova, tesa alla formazione morale degli uomini di domani" (GAZZOLA CECCHINI 1979, 28). Questo è il fine della costruzione, a Cagliari, sulla sede dell'Arsenale, della *Cittadella dei musei della Sardegna*, museo della ricostruzione.

In quegli anni (1946-1951) è ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella, veronese come Piero Gazzola. E' sotto il suo mandato che si diede avvio ai restauri post bellici che fra il 1946 al 1953 consentirono la riapertura di 150 musei italiani (ROSI BRUGNOLI MEZZETTI 1953 e DALAI EMILIANI 1982). Riferisce Gazzola che "L'idea di una nuova strutturazione dei musei di Cagliari trovò una prima formulazione in seguito al contatto diretto del rettore Giuseppe Peretti con Guido Gonella, allora ministro della Pubblica Istruzione". (GAZZOLA CECCHINI 1979, 7).<sup>1</sup> All'epoca non esiste ancora il Ministero dei Beni Culturali: il patrimonio artistico è indissolubilmente legato alla missione dell'educazione pubblica, nello stesso Ministero dell'Istruzione (SETTIS, 2002 e SETTIS, 2007) cui afferiscono le Soprintendenze, incaricate di tutelare il patrimonio, e anche l'Università, titolare della ricerca.

Altra figura fondamentale per la realizzazione della *Cittadella* fu quella dell'archeologo Giovanni Lilliu, direttore dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere, che con il suo prestigio e il suo impulso fu "animatore impareggiabile dell'iniziativa, fin dall'inizio" (GAZZOLA CECCHINI 1979, 8).

## 2.2 Il contesto culturale e gli autori

*Fu nel 1955, precisamente a Torino, in occasione dell'inaugurazione della Galleria d'arte moderna, che si parlò per la prima volta del problema di un nuovo ordinamento, a Cagliari, dei musei della Sardegna. Per celebrare quell'inaugurazione, il Conseil international des musées (ICOM) aveva promosso, proprio a Torino, un convegno mondiale di architetti specializzati in museologia, al quale, tra l'altro, Le Corbusier presentò, con lo spirito libero e brillantemente polemico che gli era proprio, uno dei suoi ultimi progetti-pubblici.*

Piero Gazzola<sup>2</sup>

*"La prima volta che mi parlò [Gazzola, ndr] del progetto della Cittadella delle Arti sull'Acropoli di Cagliari fu in un'occasione particolare. Mi aveva infatti invitato a partecipare a un convegno sui musei, che si svolgeva a Torino, nella sede dell'Associazione Industriali. Ricordo ancora l'intervento di Le Corbusier tutto grafico, che egli svolse interamente disegnando con un carboncino su fogli di carta da scena, così non ci fu bisogno di interprete".*

Libero Cecchini<sup>3</sup>

L'ambiente in cui matura la decisione di realizzare a Cagliari quella che poi sarà chiamata la "Cittadella museale della Sardegna" è dunque quello in cui

maturano le più avanzate esperienze museografiche del secondo dopoguerra a livello europeo, e quindi mondiale.

L'ICOM *International Council of Museums* è appena stato fondato a Parigi, al Museo del Louvre, nel novembre del 1946.<sup>4</sup> In quell'occasione non furono presenti le delegazioni né dell'Italia, né la Germania, sconfitte dalle guerra. L'Italia si sta intanto adoperando con grandi sforzi per riqualificare il proprio patrimonio museale e già nel 1953, significativamente, la terza conferenza generale dell'ICOM si tenne in Italia. In quell'occasione vengono presentati a Milano, dove Gazzola è allora docente di Restauro al Politecnico, i risultati degli interventi di restauro sul patrimonio museale italiano. Fra questi interventi è anche l'allestimento e il restauro del museo di Palazzo Bianco a Genova, su progetto di Franco Albini e ordinamento di Caterina Mercenaro, che nel museo reinterpretano la tradizione e la storia in forme assolutamente nuove e moderne.

Gazzola ha frequentato la facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dove si è laureato nel 1932, è allievo di Ambrogio Annoni, di cui diventerà assistente nel corso di restauro dei monumenti. In seguito si laurea in lettere (1934), e quindi si specializza in paleografia. La sua formazione unisce quindi le capacità tecniche, alla formazione umanista e di storico dell'arte. Una formazione complessiva che supporta il suo ruolo all'interno del Ministero e della Soprintendenza. (DI LIETO MORGANTE 2009) E' quindi una figura di primo piano nel campo del restauro dei beni architettonici, di levatura straordinaria, di straordinarie competenze.<sup>5</sup> E' anche un "uomo delle istituzioni", in grado quindi di attivare processi importanti e di avvalorarli con il suo prestigio e il suo ruolo. Il suo sguardo è certamente aperto, la sua formazione al Politecnico, indirizzata nel campo del restauro, avviene negli stessi anni di Franco Albini, Giuseppe Terragni, i BBPR, Gino Pollini. E' Gazzola che per conto della Soprintendenza milanese visionerà nel 1946 il Piano AR, il nuovo piano regolatore di Milano, redatto fra gli altri, da Albini, Gardella, BBPR, di cui scriverà proprio nel 1946 su *Costruzioni Casabella*, allora diretta da Albini.<sup>6</sup>

Gazzola quindi segue da vicino le vicende e le innovazioni architettoniche più avanzate in ambito museale: sarà Soprintendente a Verona negli anni in cui Carlo Scarpa porta a compimento il Museo di Castelvecchio, su ordinamento di Licisco Magagnato.

Per una serie di circostanze, che ruotano attorno alla figura di Gazzola, si



*L'area dell'Arsenale in "Veduta del quartiere di Castello e di Villanova dal dirigibile – 1921" .  
Fonte Archivio Fotografico Comune di Cagliari*

interessano quindi di Cagliari, delle sue collezioni e del suo museo, i principali attori sulla scena della salvaguardia del patrimonio e della ricostruzione dei musei d'Italia.

Libero Cecchini, chiamato da Gazzola a lavorare al progetto, è stato suo allievo al Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1944, e ha partecipato alla ricostruzione dei ponti di Castelvecchio e della Pietra a Verona, chiamato da Gazzola per la sua capacità e esperienza nelle tecniche costruttive e dei materiali lapidei. E' molto giovane quando inizia il progetto della Cittadella, che seguirà durante tutte le vicende progettuali e costruttive, nei numerosi adeguamenti al sito e ai rinvenimenti archeologici che imponevano via via modifiche e aggiustamenti al progetto.

Si tratta di un sodalizio fra le migliori espressioni della cultura architettonica e del restauro che trova il suo terreno di sperimentazione in una realtà geografica certamente non centrale all'interno del dibattito architettonico del tempo. Il nuovo sistema museale della *Cittadella* a Cagliari diventerà la sede di ipotesi e soluzioni che, fondate sul solidissimo supporto teorico e tecnico nelle materie

del restauro e della conservazione, svilupperà contenuti e forme innovative. Seppure la costruzione e l'avvio del cantiere sarà solo nel 1964, la concezione della *Cittadella* è immediatamente successiva ai musei di Albini a Genova (Palazzo Bianco 1950-51), di Scarpa a Venezia (1946 Galleria Accademia, Museo Correr), è contemporanea all'ordinamento del Castello Sforzesco dei BBPR (1954-56 prima fase), e precede il progetto per il museo di Castelvecchio a Verona (1964).

E anche a Cagliari si interviene sul "Castello", o meglio sulla cittadella fortificata dell'Arsenale Sabauda immediatamente esterna al perimetro della mura pisane, interessata dalla complessa stratigrafia delle fortificazioni storiche, con un programma per la realizzazione di un museo che, con forme nuove, interpreterà la tradizione, il patrimonio, il paesaggio.

### 3. IL PROGRAMMA

La *Cittadella* nasce come centro degli Istituti d'arte della Sardegna: su questa idea convergono i programmi e le intenzioni di tutti gli enti coinvolti e soprattutto l'impulso del rettore Giuseppe Peretti. Il programma riguarda quindi la "riqualificazione della Sardegna a regione di importanza primaria per le attività culturali e per la sua storia. L'incremento turistico, il profondo interesse per le tradizioni gloriose, l'ampliamento e la specializzazione degli studi e per contro la mancanza di un centro che veramente raduni e coordini le attività artistiche e le manifestazioni culturali. ...hanno promosso il progetto di costruire un complesso rispondente a esigenze nuove, in cui sia attuabile l'esposizione delle opere d'arte e nel quale trovino luogo in un ideale coordinamento le sezioni dedicate ai vari settori della cultura artistica". (GAZZOLA 1958, 7)

E' il programma di un museo vivente e di una struttura autonoma, in grado di "assommare in sé tutti gli aspetti richiesti a un moderno centro di cultura", come nei programmi auspicati da Albini (ALBINI 1958). Gli istituti di ricerca, l'Università, le Soprintendenze non sono meno importanti delle sedi espositive. Il riunire in un unico polo queste attività consente di agire su tutti i livelli sui quali le attività di cultura e ricerca hanno importanti ricadute, dall'approfondimento e mantenimento delle conoscenze tecnico scientifiche legate al patrimonio, alla salvaguardia delle tradizioni, all'incremento turistico. Si realizza insomma quella "aggregazione sperimentale su progetti specifici" di enti pubblici di tutela e





Vista area della Cittadella dei Musei sul lato meridionale e orientale, a sinistra la Torre le carceri di San Pancrazio e il palazzo delle Seziato  
fonte [www.sardegnaoportale.it](http://www.sardegnaoportale.it)

ricerca, di cui Settis ancora oggi auspica la formazione come unica possibilità di valorizzazione della cultura italiana. (SETTIS 2002, 65-66)

La collocazione della *Cittadella* a Cagliari e nell'Arsenale in Castello risponde a un altro valore: se al centro del programma è la Sardegna e l'importanza della sua civiltà, soprattutto nella preistoria e nel periodo preclassico, è a Cagliari che spetta il ruolo contemporaneo di rappresentare l'intera isola in un complesso museale.

“E nessun ambiente meglio dell'Acropoli di Cagliari, luogo sacro alla storia e alla vita comunitaria, luogo dirigenziale per antica tradizione, presenta una situazione più idonea a sede di edifici di interesse culturale.” (GAZZOLA CECCHINI 1979, 28)

### 3.1 La questione dell'ordinamento

Dopo la guerra “Il patrimonio artistico della Sardegna era concentrato, direi meglio ammassato, nella Pinacoteca e nel museo archeologico; in entrambi i casi, insomma, in locali angusti e del tutto inadatti. Le raccolte del museo etnografico erano rimaste chiuse in casse, mentre le collezioni d'arte moderna si trovavano sparse negli edifici della Regione, della Provincia e del Comune.” (GAZZOLA CECCHINI 1979, 9)

Un immenso patrimonio, conservato nel Museo Archeologico in piazza dell'Indipendenza, nel Castello, e nei vicini depositi delle carceri di San Pancrazio, proveniente dal Gabinetto di Archeologia fondato dal re Carlo Felice nel 1802 e collocato dapprima nel palazzo Viceregio, fu quindi trasferito nel Rettorato Universitario nel 1806, arricchendosi fra XIX e XX secolo delle collezioni Spano, della collezione numismatica Garau, della donazione Albini e delle collezioni di oggetti fenicio - punici provenienti da Tharros. La loro sede, il Museo Archeologico, costruito da Dionigi Scano fra il 1904 e il 1906 in stile rinascimentale sulla sede della vecchia zecca e dell'armeria, era ormai inadatta per mancanza di spazio e inadeguatezza dell'allestimento.

La Pinacoteca Nazionale, che ospitava un gran numero di opere pittoriche e pregevoli retabli, a partire dal XV secolo, provenienti da Cagliari e dall'intera Sardegna, era collocata nel palazzo delle Seziate, sempre in piazza dell'Indipendenza, anche questa in una sede inadeguata per spazi, distribuzione, illuminazione. La Pinacoteca non riaprì al pubblico dopo la guerra fino alla sua ricollocazione in *Cittadella*.

La Galleria Comunale era allora in fase di ricollocazione. Il Museo Etnografico Regionale, basato sulla collezione Cocco, non aveva mai avuto una sede. E' questa la difficile situazione delle collezioni presenti a Cagliari negli anni '50 del Novecento, comprensive dei molti aspetti della cultura dell'Isola: dall'archeologia, all'arte moderna, alle collezioni etnografiche.

La collezione più prestigiosa era certamente quella conservata nel Museo Archeologico, in cui opere di importanza primaria e di secondario interesse erano collocate allo stesso livello per mancanza di spazio: "una massa di opere, che frustra le pur lodevoli iniziative degli ordinatori" e in cui "il compito squisitamente educativo del Museo è inevitabilmente compromesso." (GAZZOLA 1958, 6)

Ancora la mancanza e l'inadeguatezza degli spazi non consentono che le opere possano disporre di uno spazio dedicato e di quella "pausa di isolamento" (GAZZOLA 1958, 6) che dia modo di esprimerne il significato e dispiegarne il valore, non solo estetico ma anche didattico.

Il programma prevede quindi la promozione di un centro museale e di ricerca, in cui l'esposizione delle collezioni archeologiche, artistiche ed etnografiche in spazi adatti per dimensioni e possibilità di allestimento, i "Musei", sia affianca-

ta dalle sedi degli Istituti di Archeologia, Storia dell'arte, dalle Soprintendenze e da un Auditorium pubblico.

### 3.2 La scelta del sito

Il sito prescelto, quello dell'Arsenale Sabauda, è una cittadella fortificata collocata su un baluardo roccioso, sperone settentrionale del Castello a guardia della città verso l'interno, che si eleva sul paesaggio circostante, su alte pareti di roccia, rafforzate dalle mura sabaude, divenuto solo nel Novecento "città". L'Arsenale è l'ultima delle strutture difensive che tutti i dominatori, i Pisani nel XIII e XIV secolo, quindi gli Aragonesi e gli Spagnoli fra il XV e il XVI secolo, poi i Piemontesi nel XVIII secolo, edificarono a difesa della piazzaforte cagliaritano, che fu dismessa a metà dell'Ottocento.

L'Arsenale è un luogo concluso, dominante e in costante relazione visiva con il paesaggio del golfo e della pianura ai suoi piedi, che all'interno si presenta come un pianoro roccioso, in lieve pendenza. Vi si accede dalla piazza dell'Arsenale, sorta di snodo fra Arsenale, Castello e le pendici orientali e occidentali della rocca, dominato dal volume della Torre di San Pancrazio, costruita dai Pisani, e definita dalle mura e dalle porte cittadine.

Il luogo concluso consente di attuare un complesso di edifici che, nell'unitarietà complessiva della concezione e dell'impianto, abbiano una relativa autonomia funzionale. Ma il punto notevole della scelta deriva dagli straordinari caratteri paesaggistici del sito. Su questo, indagato nei "valori paesistici, geologici, morfologici e igrometrici, e nelle preesistenze edilizie", la nuova architettura sarà programmaticamente impostata sulle masse e i volumi esistenti, con "modestia delle masse e superfici, perché ogni indulgenza e complicazione avrebbe contrastato con la scabra mazzatura dell'acrocorno, intorbidando il nitore opalino, straordinariamente felice, del pavimento marino e del piedistallo roccioso." (GAZZOLA 1958, 8)

La *Cittadella* dovrà comunicare non solo il significato delle collezioni artistiche e archeologiche, ma anche il significato del sito prescelto: "Nostra ambizione è riuscire a trasmettere al visitatore il fascino del valore documentario del sito, la sua atmosfera storica, la comprensione dei valori estetici dell'ambiente, suscitando attrazione e interesse tanto nello specialista che nell'uomo della strada." (GAZZOLA CECCHINI 1979, 30)

Fu questa l'idea fondante del progetto della Cittadella museale, unire ai valori documentari delle collezioni, i valori del luogo: l'architettura e paesaggio di cui erano espressione divengono "collezione vivente". (JALLA 2009, 13)

#### 4. IL PROGETTO

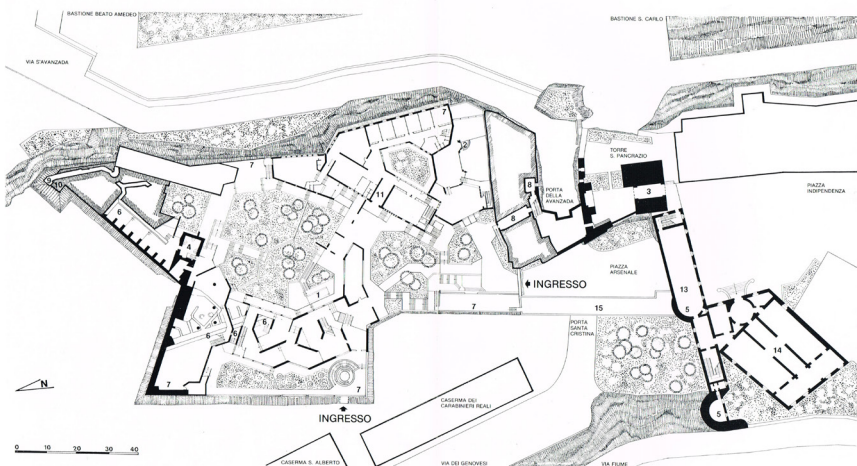
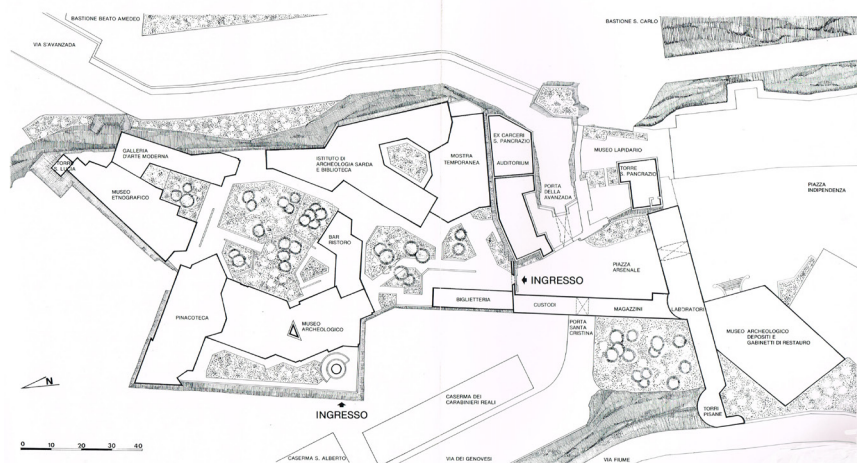
La prima ipotesi progettuale di Libero Cecchini e Piero Gazzola risale al 1956 e prevede il riutilizzo degli edifici esistenti e l'aggiunta di un nuovo volume destinato all'auditorium. Poco dopo però il Genio Civile ordina la demolizione dei fabbricati pericolanti esistenti, adiacenti le mura e il progetto viene ripresentato nel 1957. In questa versione all'interno del perimetro dell'Arsenale sono collocati i Musei, le Gallerie e gli Istituti di Ricerca, comprendendo:

- Ingresso al museo
- Galleria per mostre temporanee
- Alloggi
- Auditorium
- Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte
- Museo Archeologico
- Museo archeologico lapidario
- Museo dell'Arte medievale e moderna - Pinacoteca
- Museo Etnografico
- Galleria d'Arte moderna.

Oltre il perimetro dell'Arsenale, la *Cittadella* si estendeva a ricomprendere gli edifici dell'esistente Museo Archeologico e il palazzo delle Seziate, in piazza dell'Indipendenza, e il complesso della Torre e delle carceri di San Pancrazio, che dovevano ospitare rispettivamente gli uffici delle Soprintendenze e i laboratori e depositi.

Il progetto individua, fra l'Arsenale e la maggiore piazza del quartiere del Castello, le sedi per tutte le attività che strutturano un museo moderno: esposizione, ricerca, studio, accoglienza del pubblico, mostre temporanee, gestione e amministrazione.

L'iter di approvazione del progetto fu lungo, e molte modifiche si succedettero: dapprima venne stralciato per la successiva realizzazione solo il progetto per la parte interna all'Arsenale Sabauda, escludendo quindi dal progetto la Torre e le carceri di San Pancrazio, il Palazzo delle Seziate e il vecchio Museo



Dall'alto:

- Schema distributivo dell'insieme

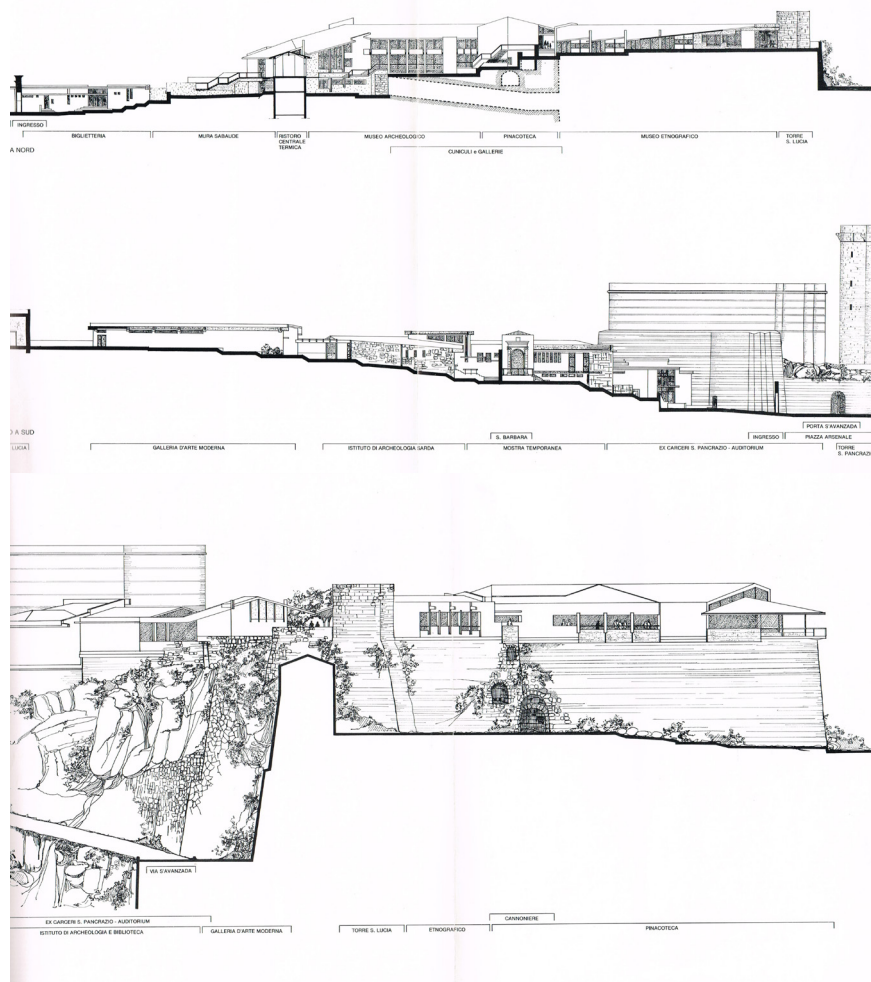
- Pianta da quota 16,20 a quota 17,00 con preesistenze

Tavole di progetto da GAZZOLA P., CECCHINI L., La cittadella museale della Sardegna in Cagliari, Università degli studi, Cagliari 1979

Archeologico, affacciati su piazza dell'Indipendenza. Quindi venne richiesta dal Comune la realizzazione di un' passeggiata continua fra il perimetro del Museo Archeologico, collocato a ovest, e le mura, e qui un ulteriore accesso al museo a partire dalla quota esterna della passeggiata del Buoncammino. Queste modifiche portarono all'arretramento dal filo delle mura del fabbricato del Museo Archeologico, che non lasciò più lo spazio per la realizzazione dell'Auditorium. Questo venne sacrificato, e si propose che le sue funzioni fossero ospitate nell'ex carcere di San Pancrazio. Gli edifici previsti erano collocati sul perimetro dell'Arsenale, in un succedersi articolato di volumi coperti a falde, poco elevati dalla quota del suolo, che si innestavano l'uno sull'altro e sorgevano dalla base della roccia viva e delle strutture difensive esistenti, con paramenti in pietra lavorata e intonaco e strutture esposte in calcestruzzo, in un alternarsi di antico e nuovo, armonioso ma mai mimetico.

Il cantiere iniziò nel 1964, subito lo sgombero delle macerie mise alla luce le preesistenze delle fortificazioni nell'intera area, un sistema complesso che comprendeva un grosso forte con dispositivo a tenaglia risalente al XVI secolo e numerose altre preesistenze. Su questo impianto archeologico si impostarono gli edifici contemporanei, in un'opera evidentemente condotta con una grande attenzione nelle fasi di cantiere per consentire tutti gli accorgimenti necessari ad preservare il sito e a accoglierne le suggestioni in una architettura di forme contemporanee. L'opera appare nascere dal luogo, sia nell'andamento e nella composizione dei volumi esterni, che si adattano ai profili dell'acrocoro e delle mura preesistenti senza alcuna volontà mimetica, integrandosi nel paesaggio naturale e costruito, sia negli spazi interni al museo, dove emergono i resti di bastioni e contrafforti attorno ai quali si compongono gli spazi, complessi e su più livelli. E' un'architettura che invita alla percorrenza e allo sguardo, che offre scorci e visuali sulla natura e la storia dentro e fuori gli edifici, che riesce ad avere un impatto fortissimo sull'osservatore senza usare magniloquenze o accorgimenti monumentali.

Si accede alla *Cittadella* dalla neoclassica Porta dell'Arsenale: sulla sinistra sono la biglietteria e il punto ristoro, mentre a destra si staglia la parete delle Carceri di San Pancrazio. L'area si prospetta con una lieve salita, la parte centrale è un giardino in pendenza. Sul lato sinistro si accede al Museo Archeologico, che chiude a occidente con un volume scandito da ampie finestre. A



Dal basso:

- Veduta da Nord

- Sezioni longitudinali

Tavole di progetto da GAZZOLA P., CECCHINI L., *La cittadella museale della Sardegna in Cagliari*, Università degli studi, Cagliari 1979

destra è invece l'accesso alla Sala Mostre Temporanee, in cui i nuovi volumi in calcestruzzo dialogano con la roccia delle fortificazioni. La sala si apre con ampie finestre sul panorama delle lagune orientali, ed è illuminata da lucernari cilindrici.

Iniziando la salita, sulla destra si trovano gli Istituti di ricerca dell'Università, con la biblioteca e la sala convegni. Nella facciata esterna è inglobato l'antico frontone della cappella di Santa Barbara. All'interno degli edifici è possibile seguire con la vista lo svolgersi del paesaggio della città e del mare, attraverso le ampie finestre aperte a oriente.

Superato il leggero dislivello, scandito dal volume della Sala Rossa, una terrazza ombreggiata consente di guardare ancora il panorama, proseguendo all'esterno il percorso panoramico.

Nella parte più elevata della Cittadella sono quindi, a occidente, entrambi affacciati sullo stesso atrio esterno, la Pinacoteca e il Museo Etnografico Regionale. Soprattutto in quest'ultimo sono chiarissimi i resti del sistema difensivo dell'Arsenale. A oriente, nell'opposto lato della tenaglia dei bastioni e il volume della Galleria Comunale con il Museo d'Arte Siamese.

Conclude la passeggiata un'ultima terrazza panoramica rivolta a Nord.

Il percorso panoramico sul lato occidentale dell'Arsenale, separato dal volume del Museo Archeologico, non ha la stessa valenza pubblica di quello sul lato orientale, forse anche perchè l'ingresso realizzato su questa parte, per prevedere un altro accesso diretto al museo dalla quota del viale Buoncammino, non è stato utilizzato.

La qualità paesaggistica e la felice relazione fra i nuovi volumi e le preesistenze sono caratteri indiscutibili del luogo, obiettivo di progetto felicemente raggiunto dai suoi autori.

Oltre alla composizione di volumi, è di straordinaria qualità l'uso dei materiali che deriva dalla grande sensibilità di Cecchini per la pietra, la nuda roccia e il calcestruzzo, felicemente accostati. Allo scopo furono riaperte le antiche cave di pietra nello stesso sito di San Pancrazio, così da mantenere quella fusione fra pietra, costruito e roccia come elemento naturale che è propria di tutta la rocca del Castello. Il "materiale da costruzione" è il paesaggio naturale: cielo, mare e roccia sono elementi forti del progetto.





*Cittadella dei Musei; Interni del Museo Etnografico Regionale con i resti delle fortificazioni*

#### 4.1 Architettura medium fra opera e pubblico

*In realtà l'architettura non è che un mezzo di comunicazione che si esprime attraverso la configurazione spaziale e la forma costruita.*

Piero Gazzola <sup>8</sup>

La vicenda della costruzione della Cittadella vedrà un iter assai lungo, che si concluderà di fatto nel 1979, dopo quasi 25 anni dall'avvio del progetto, e dopo la morte di Piero Gazzola. Nei diversi adeguamenti del progetto alla natura e ai rinvenimenti archeologici del sito, il senso del progetto architettonico e paesaggistico del museo non perse efficacia e tenne fede al concetto iniziale di valorizzare i caratteri della città, della sua storia e del suo paesaggio. Il valore architettonico e paesaggistico del sito e delle preesistenze è quindi un contenuto fondamentale da comunicare ai visitatori della *Cittadella*, che si affianca ai contenuti e alle collezioni dei musei ospiti - Archeologico, Pinacoteca, Etnografico, Siamese, Susini. Questo obiettivo programmatico - trasmettere al pubblico del museo attraverso l'architettura il fascino del valore documentario

del sito e la sua atmosfera storica - è certamente raggiunto nella *Cittadella* che, nei suoi spazi esterni e di relazione e in ogni ambiente interno, presenta continui rimandi e relazioni visive con tagli, aperture, complesse sovrapposizioni di volumi e percorsi.

Meno efficace è il risultato raggiunto nella mediazione fra collezione e pubblico attraverso l'allestimento delle collezioni, "l'ambientamento dell'opera", che fu affidata successivamente ad altri progettisti. Quella esigenza di costruire volumi flessibili, autonomi, di evitare masse sovraccianti, di garantire una neutralità all'ambiente attraverso forme pure e astratte, voluta dai progettisti e concepita per offrire alle opere un ambientamento in cui l'architettura conduce verso l'opera e offre quella "pausa di isolamento" fra un'opera e un'altra, appare evidente nelle foto degli ambienti della Pinacoteca, del Museo Archeologico, del Museo Etnografico, e della bellissima Sala per le Mostre temporanee appena completata. Non così oggi, dopo gli allestimenti e i riadattamenti recenti, che sembrano inconsapevoli di questi caratteri e della loro bellezza.

Il Museo Archeologico fu aperto nel 1993, l'allestimento fu curato dall'ingegnere Romano Antico (Cagliari) e l'ordinamento dagli archeologi Carlo Tronchetti e Luisanna Usai. La Pinacoteca, fu aperta nel 1992, e allestita dalla Soprintendenza.

Le collezioni comunali ospitate nella *Cittadella* non sono quelle previste d'arte moderna: è ora esposta la collezione civica Stefano Cardu d'Arte Siamese, riallestita dopo il 2000, molto pregevole ma certo non coerente con lo spirito rappresentativo della cultura dell'Isola che si voleva per la *Cittadella*.

La sala per le esposizioni temporanee ospita al primo piano la collezione universitaria di cere anatomiche "Clemente Susini", poco valorizzate dall'allestimento e dalla collocazione.

Il Lapidario esterno, previsto nel progetto iniziale, manca di indicazioni esplicative di insieme e appare casuale la collocazione delle opere.

Gli attuali allestimenti appaiono sovrapposti all'architettura del museo e alle preesistenze archeologiche riportate alla luce nel lungo lavoro del cantiere, e oramai superati nei dispositivi di allestimento e comunicazione, oggetto di interventi e adeguamenti ancora successivi e spesso invasivi. Soprattutto il Museo Archeologico è fitto di oggetti e vetrine, in un dialogo non felice con l'architettura e in cui le opere e i reperti non appaiono valorizzati. La suddivi-



## 5. CONCLUSIONI

La Cittadella dei Musei appare al visitatore dei nostri giorni materialmente segnata dal tempo.

Il calcestruzzo, esposto all'aria marina, inizia a mostrare la sua anima metallica, ma soprattutto, qua e là, fuori e dentro gli edifici, ogni adeguamento impiantistico, nell'illuminazione, nei dispositivi di sicurezza, appare come una ferita, rappezzata come si poteva, non sempre al meglio.

Anno dopo anno, ciò che doveva mantenere in efficienza gli edifici del complesso museale ne ha di fatto, progressivamente, intaccato l'architettura. Si tratta di piccoli interventi, il cui sommarsi denuncia però l'inconsapevolezza della qualità dell'architettura del museo, nelle antiche e nelle nuove strutture. I dispositivi di tutela, rivolti alla conservazione dell'antico, non sono evidentemente in grado di supplire alla sensibilità progettuale di chi opera, non definibile all'interno di una norma, e che richiede una conoscenza profonda del progetto iniziale.

La "Cittadella museale della Sardegna in Cagliari" appartiene a tutto diritto a una stagione felice dell'architettura dei musei in Italia, oggi, oltre sessant'anni dopo l'avvio del suo progetto, forse misconosciuta.

E' proprio l'architettura ad apparire sconfitta, e con lei la consapevolezza della funzione e della missione del museo vivente che voleva attuare. Se l'affermazione appare forte, si fonda non di meno su alcuni dati di fatto.

Il tema del luogo, dei suoi caratteri architettonici, rappresentativi della storia della città e dell'isola, non è in alcun modo segnalato, indicato o valorizzato, come sarebbe dovuto vista la genesi del progetto. Un solo pannello esplicativo della planimetria complessiva del sito è presente nei pressi dell'ingresso principale, ed è ormai quasi illeggibile. Il sistema delle cannoniere, che potrebbero essere visitabili, non è accessibile. Nessun riferimento è fatto alla importante campagna di scavi che ha accompagnato la costruzione del complesso e alla storia delle fortificazioni e della città, che qui si presenta in tutte le sue stratificazioni come tema di un itinerario di visita alla Cittadella, come tema di conoscenza. Esistono rimandi ai reperti che affiorano negli edifici, ma con scarsa cura didascalica, come se non si trattasse di un tema fra i temi museali.

All'interno della Pinacoteca un pannello segnala le fortificazioni di Rocco Cappellino del XVI secolo, ma parte delle fortificazioni appare ingombra di materiali

di deposito.

Nella sede del Museo Etnografico Regionale, molto suggestiva per il permanere della teoria dei contrafforti alla base del volume della sala, una confusione di cavi e corpi illuminanti, già pochi anni dopo l'inaugurazione avvenuta nel 2010, disturba la chiarezza dell'impianto e sovrappone teche e pannelli a preesistenze archeologiche.

Il Museo Archeologico Nazionale ha spazi ormai troppo limitati per esporre al meglio la sua collezione, e di questo affollamento risente complessivamente la qualità dello spazio, che in alcuni elementi forti del progetto, soprattutto nel grande vuoto centrale delle scale, attorno alle preesistenze delle fortificazioni, ha perso il suo carattere.

Compatibilmente con le esigenze dell'allestimento e delle opere, sarebbe stato opportuno tenere a mente il sito come elemento fondativo della Cittadella, che era programmaticamente "collezione" del complesso museale.

Ma la città e la sua storia, e il paesaggio, appaiono fortissimi in ogni luogo, come una sorpresa non annunciata e inaspettata.

Gli allestimenti, alcuni più, altri meno, appaiono lontani dalla pulizia formale e astratta pensata da Gazzola che voleva dare "a ogni oggetto quella pausa di isolamento, necessaria affinché l'opera affermi sulle altre la supremazia del suo particolare significato". E così questo "criterio imposto dalle recentissime acquisizioni della tecnica museografica" in una architettura che vuole essere "guida invisibile e fidata del visitatore" (GAZZOLA 1958, 6), principio così chiaro agli architetti dei musei degli anni '50, e che è espressamente ripreso in opere significative concluse pochi anni recentemente, nel Louvre-Lens <sup>10</sup> o nella Neues Museum di Berlino <sup>11</sup> debitori alla museografia italiana, appare qui lettera morta.

Alcune parti del progetto sono state parzialmente portate a compimento: il Museo lapidario esterno, che ha opere molto pregevoli, appare casuale, ed è poco segnalato. Una perdita per la *Cittadella* è stato quell'iniziale stralcio di una sola parte del progetto, per mancanza di fondi, che non diede attuazione all'intero programma. Questo integrava pienamente in un unico progetto la Torre e le carceri di San Pancrazio, il Palazzo delle Seziate e il vecchio Museo Archeologico, comprendendo di fatto anche gli spazi aperti di Piazza dell'Arsenale e Piazza dell'Indipendenza all'interno del complesso museale.

I lavori di adeguamento di queste architetture sono così proseguiti con grande ritardo, e di fatto alcuni non si sono ancora conclusi. Ma soprattutto ancora oggi non appare connesso fisicamente e funzionalmente in modo efficace il sistema di spazi monumentali, edifici e spazi aperti, che hanno nei musei della Cittadella la loro sede espositiva ma che sono essi stessi "collezione".

La Cittadella ha proposto a suo tempo, sotto la spinta dell'affermazione di nuovi valori ricostruttivi dell'identità di un popolo, una città e una nazione, temi che sono ora più che mai attuali. Il ruolo strategico del museo nel "contribuire a far sì che l'importanza del patrimonio naturale e culturale sia universalmente riconosciuta", (JALLA 2013) è il tema scelto per la 24° Conferenza Generale dell'ICOM Milano 2016 "Musei e paesaggi culturali", che esplora la relazione virtuosa fra i musei e la ricerca alla base dell'economia della conoscenza, l'utilità del museo come strumento di cittadinanza, che agisce attraverso la diffusione della conoscenza sulla città e sui luoghi, come presidio attivo di quel museo diffuso che è la città intera. (JALLA 2009)

La Cittadella dei musei, partendo dal concetto di un museo, riscopre un luogo, il suo paesaggio, la sua architettura e la sua storia urbana, la sua produzione artistica, mette in stretta relazione la ricerca, l'istruzione e l'esposizione, definisce l'identità culturale.

Questi temi e questi insegnamenti della Cittadella sono più che mai contemporanei e suggestivi di nuove possibilità.

## NOTE

1. Guido Gonella, in quegli anni, è divenuto ministro per l'Attuazione della Costituzione e la riforma dell'Amministrazione Pubblica (1955-57). Ha fatto parte dell'Assemblea Costituente, e sembra importante qui ricordare che la Costituzione Italiana pone per prima fra i suoi valori fondativi, all'articolo 9, la cultura, la ricerca, il paesaggio, il patrimonio storico artistico. Cfr. art. 9 Costituzione Italiana, 1948 "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione" [cfr. artt. 33, 34]).
2. Cfr. GAZZOLA, in GAZZOLA CECCHINI 1979, 8).
3. Intervista a Libero Cecchini di Marco Lucchini, aprile 2009, documenti da Associazione Culturale Libero Cecchini.
4. L'ICOM riunì a Parigi dopo la guerra tutti gli operatori dei musei per affrontare secondo linee comuni gli enormi problemi causati dalle devastazioni della guerra, venne adottato un primo statuto, definiti i comitati che si occuperanno dei vari settori di interesse dei musei, la scienza, l'arte, l'archeologia, ecc. ecc., si incoraggiò l'attività di scambio e collaborazione fra gli esperti delle varie nazioni
5. Gazzola inizia la sua carriera nella Soprintendenza della Lombardia, allora organo del Ministero della Pubblica Istruzione, nel 1937, diventa quindi soprintendente della Sicilia orientale (1939-1941), e quindi passò alla soprintendenza di Verona negli anni della guerra. Fu docente di caratteri stilistici dei monumenti, storia dell'arte, storia e stili dell'architettura e quindi Restauro. Fu tra i protagonisti del dibattito sul restauro, coautore della carta del Restauro di Venezia del 1964, primo presidente italiano dell'ICOMOS nel 1965, attivo con UNESCO nel salvataggio dei templi di Abu Simbel in Egitto.
6. "Le vicende urbanistiche di Milano e il piano AR", *Casabella Costruzioni* n.194 del 1946.
8. "Perché il museo e come" (GAZZOLA CECCHINI 1979)
9. Cfr. GAZZOLA P., "Il nuovo complesso museale per la Sardegna in Cagliari", in *Musei e gallerie d'Italia* n.2, Roma 1958. Questo testo è contemporaneo e in linea con le considerazioni espresse da Franco Albini nel saggio *Funzioni e Architettura del museo*.
10. Cfr. 1. *Louvre-Lens*, Capitolo 3, Parte I

11. Progettata da David Chipperfield e allestita da Michele de Lucchi fra il 1997 e il 2007, cfr. MOTTOLA MOLFINO, 2013, 5



## BIBLIOGRAFIA

- AGNOLETTI M., CARANDINI A., SANTAGATA W., *Florens 2012, Biennale Internazionale dei beni Culturali e Ambientali, studi e ricerche*, Baldecchi e Vivaldi, Pontedera 2012
- ALBINI F., "Funzioni e architettura del museo", in *La Biennale di Venezia*, rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia, VIII, n. 31, aprile-giugno 1958, pp. 25-31
- ALICI A., RICCI G. (a cura di), *AAA Italia, Bollettino, Musei*, n. 12, Bononia University Press, Bologna 2013
- BOGONI B. *Liberio Cecchini: natura e archeologia al fondamento dell'architettura*, Alinea, Firenze, 2009
- BARDELLI G., COTTONE A., NUTI F., PORETTI S., SANNA A., *La costruzione dell'architettura, temi e opere del dopoguerra italiano*, Gangemi editore, Roma 2009
- DI LIETO A., MORGANTE M., *Piero Gazzola, una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, CIERRE Edizioni, Verona 2009
- DALAI EMILIANI M., "Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia" in (a cura di) MAGAGNATO L., *Carlo Scarpa a Castelvechio, Edizioni di comunità*, Milano 1982, pp.149-170
- GAZZOLA P., "Il nuovo complesso museale per la Sardegna in Cagliari", in *Musei e gallerie d'Italia* n.2, Roma 1958
- GAZZOLA P., CECCHINI L., *La cittadella museale della Sardegna in Cagliari*, Università degli studi, Cagliari, 1979
- GUGLIOTTA G., *La cittadella dei musei: genesi e prospettive culturali*, Gallizzi, Sassari 1981
- JALLA D., *Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente*. in <https://uniperugia.academia.edu/DanieleJalla>, Cfr. "Museo Torino, riflessioni a partire da un'esperienza in corso di museo" in AYMONINO A., TOLIC I., *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano 2007
- JALLA D., "Centro d'interpretazione. Un museo la cui missione non è valorizzare una collezione ma un contesto o un tema" in JALLA D., *I luoghi e le memorie della grande guerra*, Fondazione Mazzotti, Treviso 2010, 232-234.
- JALLA D., "Musei e paesaggi culturali", testo della relazione al *Seminario ICOM e ISRE Musei e paesaggi culturali*, Nuoro 30 settembre 2013

JALLA D., *Museo e contesto nella storia dell'ICOM (1946-2014): una prospettiva di analisi in preparazione della 24° Conferenza Generale dell'ICOM*. in <https://uniperugia.academia.edu/DanieleJalla>, 2014

JALLA D., "Parole chiave. Paesaggio, territorio, patrimonio culturale, museo". Versione italiana del testo pubblicato su *ICOM News | Les Nouvelles de l'ICOM* n° 3-4 2015 con il titolo "Common Ground ! terrain d'entente", 2015.

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici, Castello*, Silvana Editoriale, Cagliari 1985

LUCCHINI M. "Sopra un monte metà roccia e metà casa di roccia. La cittadella museale di Cagliari" in (a cura di) BOGONI B. *Libero Cecchini : natura e archeologia al fondamento dell'architettura*, Alinea, Firenze, 2009, pp 83-90

LUCCHINI M. *Intervista a Libero Cecchini*, aprile 2009 dalla Associazione Culturale Architetto Libero Cecchini.

MASALA F., *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, collana "Storia dell'arte in Sardegna", Ilisso, Nuoro, 2001

MOTTOLA MOLFINO A., "I musei hanno una loro aura: come un'opera d'arte vivente?" , in ALICI A., RICCI G. (a cura di), *AAA Italia, Bollettino, Musei*, n. 12, Bononia University Press, Bologna 2013, 3-7

ROSI G., BRUGNOLI V., MEZZETTI A., *Musei e Gallerie d'Arte in Italia 1945-1953*, Ministero della Pubblica Istruzione – Libreria dello Stato, Roma 1953.

SANJUST P. MONNI G., "La cittadella dei musei a Cagliari" in BARDELLI G., COTTONE A., NUTI F., PORETTI S., SANNA A., *La costruzione dell'architettura, temi e opere del dopoguerra italiano*, Gangemi editore, Roma 2009

## SITOGRAFIA

ICOM- International Council of Museums, Italia

<http://www.icom-italia.org/>

Constitutive Assembly of ICOM, Musée du Louvre, Paris, France, 16 to 20 November 1946 in:

<http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icoms-general-assemblies-1946-to-date/paris-1946/>

Documenti Daniele Jalla, Presidente ICOM Italia

<https://uniperugia.academia.edu/DanieleJalla>

Sito ufficiale Associazione Archivio Piero Gazzola in:

<http://www.pierogazzola.it/it>





## CAPITOLO 3

# IPOSTESI PER UN MUSEO/CITTA'

musei patrimonio  
paesaggio storico urbano

## 1. IL MUSEO/CITTA'

### 1.1 Progetto strategico per la città della cultura

*"La forza del «modello Italia» è tutta nella presenza diffusa, capillare, viva di un patrimonio solo in piccola parte conservato nei musei, e che incontriamo invece, anche senza volerlo e anche senza pensarci, nelle strade delle nostre città, nei palazzi in cui hanno sede abitazioni, scuole e uffici, nelle chiese aperte al culto; che fa tutt'uno con la nostra lingua, la nostra musica e letteratura, la nostra cultura".*

Salvatore Settis,

"I gioielli di famiglia", in *Italia SPA*, 2002, 10

Dalle ricerche sull'architettura e le funzioni del museo contemporaneo e delle sue relazioni con lo spazio urbano, dalla ricerca sull'architettura, le funzioni e le relazioni con lo spazio urbano dei musei di Cagliari, deriva la proposta di un "progetto strategico per la città della cultura" riassunto nel tema Museo/Città. La città di Cagliari è assunta come "collezione" in senso esteso che, al pari del museo, ha la funzione di dispositivo mnemotecnico di attivatore della conoscenza della storia. Rendere questa storia intelleggibile, rendere i valori culturali comprensibili e comunicarli ai suoi cittadini e ai suoi visitatori è la missione del Museo/Città.

Così come il Museo, la Città contemporanea ha il dovere di conservare il suo patrimonio - heritage, di preservare dal decadimento il suo tessuto coerente di architetture, monumenti, strade e piazze, fortificazioni.

Così come il Museo, la Città ha la necessità di comunicare il valore del patrimonio che conserva.

I termini "conservare" e "comunicare" sono in relazione circolare fra loro.

E' impossibile conservare collezioni museali, architetture o spazi urbani, il cui valore culturale non sia né comunicato, né dichiarato, né condiviso. E' impossibile in termini culturali e, di riflesso, anche in termini economici e di reperimento di risorse.

E il valore cui ci si riferisce non è valore economico, valore di rendita, ma valore culturale e condiviso del paesaggio e del patrimonio storico e artistico,



*La città storica: il Castello al centro, a sud la Marina, a ovest Stampace, a est Villanova*

accomunati nell'articolo 9 della Costituzione Italiana e collegati allo sviluppo della cultura e della ricerca scientifica e tecnica.

Con il "Progetto strategico per la città della cultura" il Piano Particolareggiato del Centro Storico del Comune di Cagliari, adottato nell'ottobre 2015, guarda alla città storica come a un irrinunciabile centro identitario, definendo i criteri di intervento sullo spazio pubblico per azioni di conservazione e valorizzazione coerenti con la strategia.<sup>3</sup>

Nel concetto contemporaneo di museo diffuso, la città storica rappresenta la stratificazione di architettura e paesaggio che rende la sua stessa storia intellegibile. La città è una "collezione" in senso esteso che, al pari dei musei, ha anche la funzione di dispositivo mnemotecnico, di attivatore della conoscenza della storia. Il tessuto di strade e piazze della città storica è il tessuto connettivo del museo diffuso. Le diverse parti della città storica assumono, in virtù dei loro caratteri unici, un ruolo specifico. Nel sistema, alcuni luoghi urbani e architetture, portatrici di valori elevati, diventano i catalizzatori del cambiamento.

Su queste premesse, Museo/Città non è uno slogan ma un paradigma contemporaneo, in cui la città può fondare il suo progetto strategico. Le azioni strategiche non possono limitarsi al riconoscimento/protezione del valore storico, che resta *conditio sine qua non*, ma devono promuovere un ruolo attivo della città storica che continui ad alimentare quel processo di interazione virtuosa fra abitare, scambiare, incontrarsi, produrre, fondato sulla consapevolezza culturale e sull'economia della conoscenza, declinato in chiave contemporanea.

La città storica è un testo complesso e stratificato che può essere decodificato e spiegato in modo chiaro perché diventi patrimonio comune e generatore di innovazione: è un museo dei musei, un Museo/Città.

## 1.2 Il progetto urbano

Uno spazio pubblico nella città storica, una piazza ad esempio, se destinata a parcheggio, sarà percepito come luogo di debole valore storico, architettonico o culturale. Non è solo la facciata del palazzo o della chiesa monumentale a dover essere riconosciute nel loro valore, ma anche la capacità di questi elementi di generare spazi urbani pubblici di qualità, capaci di ospitare funzioni elevate: la socialità, ma anche la contemplazione e la riflessione sono capaci di attivare modalità di fruizione collettiva che significano i luoghi in modo elevato.

Il primo dispositivo di comunicazione dei valori della città è l'architettura e la funzione del suo spazio pubblico.

Se, come oggi avviene in alcune delle piazze e delle strade più belle e più dense di episodi monumentali della città storica - piazza Arsenale, piazza Indipendenza, piazza Palazzo - le esigenze della viabilità privata prevalgono su qualsiasi altra istanza, è difficile che il cittadino, forse alla lunga divenuto ignaro della sua stessa storia, e dopo di lui il turista, possa comprendere di essere in un luogo significativo per la collettività, o che sia consapevole del valore del luogo.

In un museo le opere d'arte più significative generano spazi di fruizione ampi, spesso posti al termine di un percorso di arrivo quasi iniziatico, a significar-



ne l'importanza. Così come nelle sale di un museo l'architettura dello spazio generato dall'opera d'arte è il primo dispositivo di comunicazione del valore stesso dell'opera, allo stesso modo è l'architettura dello spazio pubblico che è il primo dispositivo di comunicazione del valore della città e delle sue opere. Il primo progetto museale è quindi un progetto urbano.

Sono esempi di questa interazione virtuosa fra il progetto urbano e il progetto d'architettura, il Museum plein di Amsterdam con i suoi musei, recentemente rinnovati, che ha generato una nuova centralità urbana, fisica e di contenuti. E' così per il Vieux Port e i moli della Joliette a Marsiglia che, con il Museo di Storia della città e il MuCEM, in cui l'architettura vuole instaurare una relazione fisica ancora più ampia con il territorio e il contesto geografico, il paesaggio del Mediterraneo, e in cui sistema di percorsi e relazioni urbane che legano il J4 al Fort Saint Jean e questo al quartiere storico del Panier, vogliono ristabilire la relazione della città contemporanea con la sua storia.

E' stato per Firenze, il suo Duomo, il Battistero e il Campanile, essenza stessa della città rinascimentale, la riconquista dello spazio collettivo della piazza, pedonalizzata nel 2009 dopo essere stata per decenni snodo principale dei trasporti urbani. Le esigenze della mobilità urbana avevano alterato la fruizione e la natura dello spazio urbano, isolando i monumenti dal loro significato originario e alterando il senso profondo di una architettura sacra innestata profondamente nella vita della comunità, attraversata dai cittadini e dai fedeli nei percorsi urbani consueti, che ha trovato nel Museo dell'Opera del Duomo il suo centro interpretativo.

Per Cagliari è stato così per il progetto della Cittadella dei musei dell'Arsenale, divenuto spazio collettivo dell'Acropoli della cultura collocata nel Castello, sulle rovine di una architettura militare, alla fine della seconda guerra mondiale. La messa in comune del patrimonio della città storica e del suo valore sta in primis nella loro definizione architettonica e nel progetto culturalmente consapevole dello spazio pubblico.

### 1.3 La città storica spazio pubblico del museo

Nel precedente Capitolo 1 si è visto come la città ospiti attività culturali di rilievo, in cui la cultura agita e prodotta ha trovato spazi adeguati. Le considerazioni sulle sedi e le attività culturali oltre la città storica sono state riportate non solo per dovere di completezza, ma perché significative di alcuni argomenti e riflessioni sul ruolo dei suoi quartieri storici. La città contemporanea ospita la cultura “agita” e “prodotta”, che necessita di grandi contenitori. Il Teatro Lirico e il Teatro Massimo, nella città del Novecento, sono la traduzione contemporanea del Teatro di Castello, che risale al XIX secolo, ora dismesso, che non ha più i caratteri necessari a ospitare la produzione di un’opera lirica o uno spettacolo di prosa. La Mediateca MEM, in Sant’Avendrace, è ospitata in un ex mercato di recente costruzione, che ha assunto caratteri architettonici completamente nuovi dopo l’adeguamento funzionale.

Nuove funzioni sono state trasferite in nuovi spazi, non reperibili nella città storica, a meno di importanti manomissioni dei caratteri originali degli edifici.

L’esigenza contemporanea di luoghi per le istituzioni culturali che siano flessibili, aperti, coinvolgenti, deve e può essere accolta anche dalla città storica nel suo complesso, in spazi di straordinarie qualità, se i suoi elementi vengono considerati come un sistema unitario, dove queste esigenze vengono estese dai volumi e dalle architetture agli spazi pubblici aperti in un unicum coerente: le piazze possono divenire foyer o platee per gli spettacoli, o gli spazi semipubblici di ingresso per il pubblico dei musei, funzioni che nelle architetture contemporanee museali sono affidate alle extentions delle sedi storiche, gli spazi della ricerca sono le sedi universitarie che collaborano con le istituzioni culturali. In quest’ottica grande importanza assumono le Grandi Fabbriche cittadine, architetture di grandi dimensioni e epoca storica più recente (tutte costruite fra il XIX e XX secolo), che offrono nuove possibilità. (ABIS 2015)

Di seguito sono espone la lettura analitica, le ipotesi di azioni strategiche e le linee guida per il progetto dello spazio pubblico del Museo/Città, articolate secondo una lettura del centro storico fatta per quartieri, coincidenti con i Macro Ambiti. Così sono riportati anche nel Progetto strategico del Piano particolareggiato del Centro Storico, che riconosce a ciascuno di essi un preciso carattere

identitario e un ruolo strategico. Si concentra qui l'attenzione sui quartieri di Castello e Marina rimandando alla lettura del Piano per gli approfondimenti sui quartieri di Villanova e Stampace.

## 2. MUSEI - PATRIMONIO - PAESAGGIO STORICO URBANO

A Cagliari, come in molte città italiane ed europee, il tessuto e il contesto di inserimento dei musei e dei beni del patrimonio è la città storica. Franco Albini, alla fine del suo saggio "Funzioni e Architettura del Museo" riguardo l'ubicazione dei musei sottolinea che "il problema urbanistico dei musei non sia di carattere semplicemente tecnico e non consista soltanto nelle esigenze di ubicazione - in Italia queste esigenze sono per lo più felicemente risolte dalla sistemazione in palazzi antichi, generalmente in posizione centrale rispetto alla città - ma come sia connesso ai più vasti problemi di organizzazione della vita di una comunità cittadina" (ALBINI 1958, 25).

I beni del patrimonio culturale, depositari della memoria storica della città compongono, insieme ai musei quel tessuto diffuso "incardinato nel territorio di una rete ricca di significati identitari, nella quale il valore di ogni singolo oggetto d'arte non deriva dal suo isolamento, ma dal suo innestarsi in un vitale contesto" (SETTIS 2002, 14).

Musei e patrimonio sono quindi i termini all'interno del paesaggio urbano e del paesaggio culturale su cui articolare il discorso del Museo/Città.

La "felice sistemazione nei palazzi antichi" e all'interno della città storica, assume oggi connotati diversi, perché è diverso il ruolo di centralità della città storica, che è soprattutto centralità culturale, ma che non riguarda più tutti i temi dell'organizzazione cittadina.

Nell'ambito della città storica ha, giustamente, prevalso l'attenzione alle necessità di conservazione materiale del patrimonio e della memoria dei luoghi, e l'accostamento fra patrimonio, città storica e musei ha determinato anche l'immediato riferimento, soprattutto nella percezione comune, al tema del museo come a un tema di "conservazione", di mantenimento di condizioni immutabili. Oggi non è più sufficiente per i musei "innestarsi in un vitale contesto", quale era la città storica prima delle recenti trasformazioni urbane, ma è forse ancor più necessario che i musei, il patrimonio e la città storica siano gli attori primi di un vitale contesto, fungendo da agenti di sviluppo e cambiamento.

## 2.1 Il Paesaggio storico urbano: conservazione e sviluppo

Un interessante posizione di superamento della dicotomia storia-contemporaneo, conservazione-sviluppo, è assunta nel concetto e nell'approccio al Paesaggio Storico Urbano (Historic Urban Landscape) proposto da UNESCO,<sup>1</sup> nella Raccomandazione del 2011. Questa considera gli importanti cambiamenti socio economici degli ultimi decenni, la pressione di fenomeni di urbanizzazione e di sviluppo incontrollato, il depauperamento delle risorse naturali, l'aumento delle necessità energetiche, lo sviluppo di nuove infrastrutture, lo sfruttamento a fini turistici delle aree e del patrimonio storico, fenomeni che riguardano tutte le aree urbane contemporanee, per portare l'attenzione sul binomio conservazione-sviluppo.

Nell'approccio del Paesaggio Storico Urbano questi termini sono entrambi nodali: il disequilibrio o la non sostenibilità nella loro relazione generano criticità che non limitano i loro effetti al solo perimetro dell'area storica, ma possono divenire elementi di crisi e di perdita di fattori strategici per l'intera città. Le aree storiche urbane e il loro patrimonio assumono un ruolo chiave in cui la conservazione è in equilibrio e in relazione con le necessità socioeconomiche delle comunità e le strategie di sviluppo legate alle nuove funzioni, al turismo, ai servizi.

Le strategie di conservazione e sviluppo del paesaggio storico urbano devono "identificare valori chiave nelle aree urbane, sviluppare visioni che riflettano la loro diversità, definire gli obiettivi, e concordare azioni a salvaguardia del patrimonio per promuovere uno sviluppo sostenibile" (UNESCO 2011, IV TOOLS). La stessa conoscenza "dovrebbe essere finalizzata alla lettura del sistema delle complesse stratificazioni degli insediamenti urbani, per identificarne i valori, capire il significato che assumono per le comunità e renderli comprensibili ai visitatori".

Identificare i valori chiave della città, leggere le sue stratificazioni storiche, il suo patrimonio e definirne i caratteri e le specificità, sono quindi parte della ricerca e l'obiettivo dell'indagine esposta nei prossimi paragrafi.

Il programma per un Museo/Città parte quindi dalla lettura dei caratteri del patrimonio, la cui ricchezza e unicità è fattore strategico di sviluppo.

### 3 IL PATRIMONIO

Per chiarire il quadro della conoscenza è utile esporre le caratteristiche e la diffusione del patrimonio culturale nel paesaggio storico urbano della città di Cagliari.

Ai fini della ricerca, i beni culturali di Cagliari, (ai sensi del Codice Urbani D. L.gs 42/2004) <sup>4</sup> sono stati rilevati e indicati nella carta d'insieme del centro storico, che li comprende quasi totalmente (Tav. 1) e distinti in Musei, luoghi dell'arte e della cultura, "grandi fabbriche", tutti parte del patrimonio pubblico. Per grandi fabbriche sono qui intesi i grandi edifici pubblici costruiti fra il XIX e il XX secolo (ospedali, sedi universitarie, carceri, fabbriche), edificati nell'espansione della città moderna oltre la città murata. In dismissione dai loro usi originali offrono oggi nuove grandi possibilità. Sono stati anche evidenziati le stazioni ferroviarie, marittime, terminal aeroportuali, autobus regionali, ovvero i principali punti di connessione e di accesso alla città, tutti situati nel centro storico.

I siti sono elencati nelle successive Tavole 2A, 2B e 2C, dove sono stati indicati i loro usi e suddivisi a seconda della loro ubicazione nei Macro ambiti corrispondenti ai quartieri storici di Castello, Marina, Stampace e Villanova. Nei quartieri di Castello e Marina, dove il tessuto dei beni del patrimonio è più denso, sono ulteriormente distinti ambiti specifici.

I beni del patrimonio, in relazione ai loro caratteri storico - architettonici, sono distinti secondo le seguenti categorie:

- fortificazioni
- aree archeologiche
- architettura religiosa storica monumentale
- architettura civile storica monumentale
- architettura moderna
- architettura contemporanea
- aree verdi storiche
- grandi fabbriche

E' specificata l'attuale destinazione d'uso, l'ubicazione, l'apertura al pubblico, l'epoca di costruzione, la proprietà, la "musealizzazione" ovvero, quando non si tratti di sedi museali effettive, la presenza di quei dispositivi di supporto alla visita che comunicano il valore culturale del sito.

Il quartiere di Castello, centro fortificato della città fondata dai Pisani, sede del

potere temporale e religioso dal XIII e fino al XIX secolo, presenta le principali emergenze monumentali: le Torri Pisane e il sistema delle fortificazioni, il Duomo, il Palazzo Viceregio, il Palazzo di Città. Sempre in Castello sono i principali musei: la Cittadella dei Musei della Sardegna nell'Arsenale Sabauda che ingloba il tracciato delle fortificazioni storiche, il Museo Diocesano, il Museo Universitario - Collezione Piloni e la Biblioteca Settecentesca nel Rettorato. Ancora in Castello le sedi espositive comunali di Palazzo di Città, il Ghetto, il Teatro Civico, la Galleria del Bastione di Saint Remy e dello Sperone. Gli edifici monumentali di Castello sono rappresentativi delle istituzioni civili e religiose: Palazzo Viceregio, Rettorato Universitario, Palazzo di Città, Sede Arcivescovile, Duomo. Gli istituti universitari occupano il complesso di Santa Croce e di Palazzo Cugia, con la sede di Architettura, il Palazzo delle Seziato ospita la sede della Soprintendenza Archeologica – MIBACT. Numerose le chiese monumentali e gli edifici civili dichiarati di interesse culturale.

I quartieri della Marina, di Stampace e di Villanova, presentano caratteri distintivi nella loro dotazione di beni e attività culturali o museali.

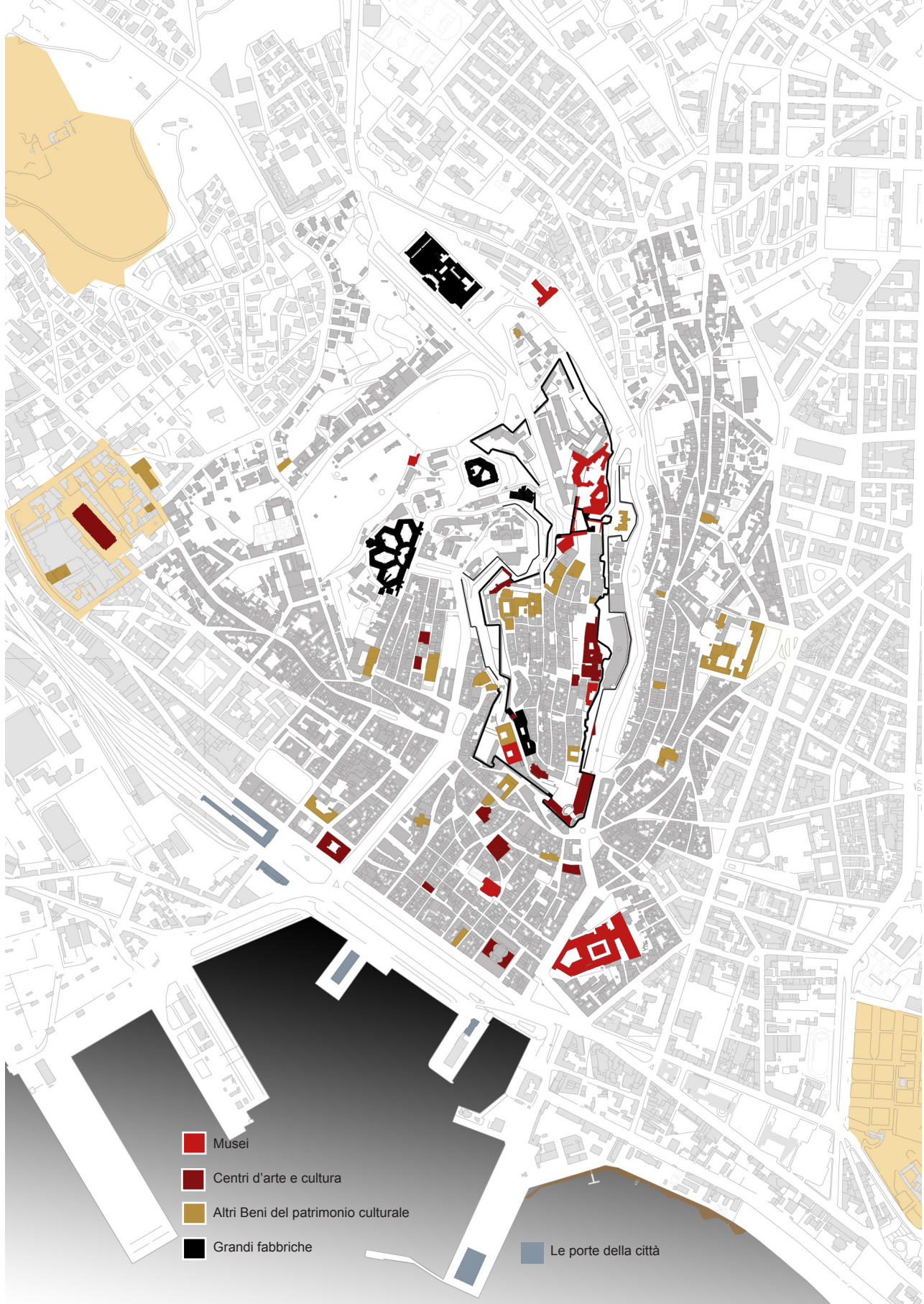
Marina, fra il porto e il Castello, sede dei traffici e del commercio, comprende una delle più interessanti aree archeologiche urbane della Sardegna, il Museo del Tesoro e la chiesa di Sant'Eulalia, e ancora le chiese del Santo Sepolcro e i ruderi della chiesa di Santa Lucia, Il Teatro Dettori e il contiguo ex convento di Santa Teresa sono adibiti a sede espositiva e per attività culturali. La Fondazione del Banco di Sardegna ospita la collezione contemporanea di artisti sardi. Lungo la via Roma, ai due opposti estremi del porto storico, si trovano le sedi del Consiglio Regionale, allestita con le sculture di Costantino Nivola, e il Palazzo Civico, che conserva al suo interno opere d'arte significative della storia della città e dell'isola, prevalentemente del XX secolo, e ospita nel sottopiano la sede espositiva SEARCH. Di grande importanza la presenza, sul perimetro del quartiere, del complesso della Manifattura Tabacchi destinato a "Fabbrica della creatività" nel sistema regionale dei musei.

In Stampace, meno esteso rispetto ai precedenti quartieri, il sistema delle residenze e delle attività artigianali ha centro ideale nella chiesa di Sant'Efisio,

*Pagina a lato*

*Tav 1: Il sistema dei beni del patrimonio culturale nella città storica*

*Elaborazione grafica di Mura P. Ladu M.*



Musei



Centri d'arte e cultura



Altri Beni del patrimonio culturale



Grandi fabbriche



Le porte della città

## MACRO AMBITO CASTELLO

### AMBITO \_ CITTADELLA, ARSENALE, INDIPENDENZA

NOME	destinazione
Galleria Comunale d'arte e Giardini Pubblici	complesso museale - fortificazioni
Cittadella dei Musei e Fortificazioni	complesso museale - fortificazioni
I musei della cittadella:	
Museo Archeologico Nazionale	collezione archeologica
Pinacoteca Nazionale	collezione pittorica XIV-XX sec
Museo d'arte Siamese Stefano Cardu	arte Siamese
Collezione Luigi Cocco- Etnografica Regionale	arti applicate della Sardegna
Cere Anatomiche Susini	cere anatomiche
Complesso Carceri di San Pancrazio	sito monumentale, sede espositiva
Porta S'avanzada	fortificazioni
Pozzo di S. Pancrazio	sito monumentale
Ex Museo Archeologico Nazionale	sito monumentale
Palazzo Amat	edilizia civile monumentale
Chiesa della Purissima	chiesa monumentale

### AMBITO \_ PIAZZA PALAZZO / MUSEI DI CITTA'

Palazzo di Città	sede espositiva
Palazzo Viceregio	sede Provincia, Prefettura
Cattedrale S Maria e Cripta dei SS Martiri	chiesa monumentale
Museo del Duomo	museo
Chiesa di Santa Lucia	chiesa monumentale
Cappella Aymerich	cappella monumentale

### AMBITO \_ UNIVERSITA' ARCHITETTURA/GHETTO

NOME	destinazione
Ghetto	sede espositiva
Complesso Mauriziano	Facoltà Ingegneria e Architettura
Chiesa di Santa Maria del Monte	chiesa monumentale- spazio associativo
Basilica di Santa Croce	chiesa monumentale
Palazzo Cugia	Facoltà Ingegneria e Architettura

### AMBITO \_ ELEFANTE/UNIVERSITA'

NOME	destinazione
Biblioteca Universitaria e Sala Settecentesca	biblioteca
Collezione Luigi Piloni	museo
Palazzo dell'Università	sede Rettorato
Cisterne e magazzini San Giuseppe- Torre Elefante	spazi di accesso alla Torre dell'Elefante
Torre dell'Elefante	fortificazioni
Chiesa di San Giuseppe deglo Scolopi	chiesa monumentale
Complesso San Giuseppe degli Scolopi	isitiuto religioso- scuola- archivi
Teatro Civico	centro culturale

### AMBITO \_ GALLERIA BASTIONE S. REMY

NOME	destinazione
Passeggiata Coperta e Galleria dello Sperone	area espositiva-fortificazioni
Giardino sotto le mura	area verde, servizi al percorso museale
Bastione e area archeologica di Santa Caterina	area archeologica
Scuola Santa Caterina	scuola e cisterne

Tav 2 A: Il sistema della cultura nella città storica \_ Quartiere Castello



ubicazione	visitabile	epoca	proprietà	musealizzato
Largo Dessì	si	XIX - XX SEC	Comune di Cagliari	si
Piazza dell'Arsenale	si	XVI - XX SEC	MIUR-MIBACT RAS ComCa	si
	si		1993 MIBACT	si
	si		1993 MIBACT	si
	si	2000 ?	Comune di Cagliari	si
	si	20062000 ?	Regione Autonoma Sardegna	si
	si		2000 MIUR	si
Piazza Arsenale	parz	XVI-XIX SEC	MIBACT- Comune Cagliari	parz
Piazza Arsenale	parz	XIII SEC	MIBACT	parz
Piazza Indipendenza	no	XIII SEC		NO
Piazza Indipendenza	NO	XIX- XX sec	MIBACT	NO
Via Lamarmora	no	XIX SEC	PRIVATO	NO
Via Lamarmora	si	XVI SEC	Diocesi	no
piazza Palazzo,	si	XIV-XVIII SEC	Comune Cagliari	parz
piazza Palazzo,	parz	XIV-XIX SEC	Prefett. Prov. Ca	parz
Piazza Palazzo, 4/a	si	XVII SEC	Diocesi	si
Via del Fossario	si	XVII_ XXI sec	Diocesi	si
Via Martini, 13	parz	XVII SEC	Ordine religioso	no

ubicazione	visitabile	epoca	proprietà	musealizzato
Via Santa Croce, 18	si	XVIII SEC	Comune Cagliari	parz
Via Corte d'Appello	si	XVI	MIUR	no
Via Corte d'Appello	parz	XVI SEC	Comune Cagliari	no
Via Santa Croce	si	XVII SEC	Diocesi-Cavalieri Mauriziani	no
Via Corte d'Appello	si	XIX SEC	MIUR	no

ubicazione	visitabile	epoca	proprietà	musealizzato
Via Università, 32/a	si	XVIII SEC	UNICA- MIUR	si
Via Università, 32/a		XVIII SEC	MIUR	si
Via Università, 32/a	parz	XVIII SEC	UNICA MIUR	no
Via Università	no	XVIII -XVII SEC	Comune Cagliari	parz
Piazza San Giuseppe	si	XIV SEC	MIBACT- Comune di Cagliari	parz
Via San Giuseppe	NO	XVII SEC	FEC	NO
Via Università	NO	XVII	FEC, Comune Cagliari, Università	NO
Via Università	si	XIX SEC	Comune di Cagliari	parz

ubicazione	visitabile	epoca	proprietà	musealizzato
via Mazzini	NO	XV-XX	Comune di Cagliari	si
Viale Regina Elena	si	XV-XXI	Comune di Cagliari	parz
Via Canelles	NO	varie	Comune Cagliari	no
Via Canelles	si	XX sec	,	no

## MACRO AMBITO MARINA

### AMBITO ORIENTALE MANIFATTURA

NOME	destinazione
Fondazione Banco di Sardegna	Collezione arte Sarda contemporanea
Fullonica	area archeologica palazzo INPS
Area Archeologica via Iglesias	area archeologica privata
Manifattura Tabacchi	Sistema Regionale Musei
Piazza del Consiglio Regionale	Sede Consiglio Regionale-Collezione Nivola

### AMBITO CENTRALE SANT'EULALIA

NOME	destinazione
Area Archeologica Sant'Eulalia e Museo del Tesoro	area archeologica-museo
Chiesa di Sant'Eulalia	chiesa monumentale
Chiesa e Cripta del Santo Sepolcro	chiesa monumentale. sito archeologico
Complesso Santa Teresa	teatro e ex convento Santa Teresa
Chiesa di Sant'Antonio Abate	chiesa monumentale
Chiesa San Francesco da Paola	chiesa monumentale
Chiesa di Santa Rosalia	chiesa monumentale
Chiesa e Ipogeo di Sant'Agostino	chiesa monumentale
Area Archeologica Chiesa Santa Lucia	area archeologica







## MACRO AMBITO STAMPACE

NOME	destinazione
Palazzo Civico	palazzo civico
SEARCH	sede espositiva
Chiesa e Cripta di Santa Restituta	chiesa monumentale. sito archeologico
Chiesa e Cripta di Sant'Efisio	chiesa monumentale. sito archeologico
Chiesa San Michele	chiesa monumentale
Chiesa di Santa Chiara	chiesa monumentale- spazio culturale
Chiesa Sant'Anna	chiesa monumentale

## MACRO AMBITO VILLANOVA

NOME	destinazione
Passeggiata del Terrapieno	
Chiesa di San Giacomo e piazza San Giacomo	chiesa monumentale
Chiesa di San Cesello	cappella monumentale
Chiesa e convento di San Domenico, Piazza San Domenico	chiesa e convento monumentale

LEGENDA TAV. 2A, 2B E 2C

	Grandi fabbriche
	Fortificazioni
	Aree archeologiche
	Aree verdi
	Architettura contemporanea
	Architettura moderna
	Architettura religiosa storica monumentale
	Architettura civile storica monumentale
	MUSEO

Tav 2 B:

Il sistema della cultura nella città storica: Quartieri Marina, Stampace e Villanova

<b>ubicazione</b>	<b>visitabile</b>	<b>epoca</b>	<b>proprietà</b>	<b>musealizzato</b>
Via Torino	parz	XX SEC	Banco di Sardegna	parz
Viale Regina Margherita	no	I sec dC	INPS	no

Viale Regia Margherita	no	XX SEC	RAS	parz
Via Roma	si	XX SEC	RAS	parz

<b>ubicazione</b>	<b>visitabile</b>	<b>epoca</b>	<b>proprietà</b>	<b>musealizzato</b>
Vico Collegio, 2	si	I SEC aC XVI SEC dC	Diocesi	si
Via Sant'Eulalia	si	XVI SEC	Diocesi	no
Piazza Sepolcro	si	XVI SEC	Diocesi	parz
Piazza Dettori	si	XVIII SEC	Comuen e Cagliari	parz
Via Manno	si	XVIII SEC	Diocesi	no
Via Roma	si	XIX-XX SEC	Diocesi	no
Via Torino	si	XVII SEC	Diocesi	no
Via Baylle largo Carlo Felice	si	XVI SEC	FEC	parz
Via Sardegna angolo via Napoli	parz	XVII SEC	Diocesi	parz

<b>ubicazione</b>	<b>visitabile</b>	<b>epoca</b>	<b>proprietà</b>	<b>musealizzato</b>
Via Roma 145	parz	XX SEC	Comune di Cagliari	parz
Via Roma 145 ang. Largo Carlo Felice	si	XX SEC	Comune di Cagliari	parz
Via Sant'Efisio	parz	II AC - XVIII BC	MIBACT- Comune Cagliari	parz
Via Sant'Efisio, 14	si	I-II e XVIII SEC	Arcicon. Comune	parz
Via Ospedale	si	XVII SEC	Diocesi	no
Scalette Santa Chiara, piazza Yenne	si	XVII SEC	Comune Cagliari	no
Via Azuni	si	XVIII - XIX SEC	Diocesi	no

<b>ubicazione</b>	<b>visitabile</b>	<b>epoca</b>	<b>proprietà</b>	<b>musealizzato</b>
Piazza San Giacomo	si	XVII	Diocesi	no
Via San Giovanni	parz	XVIII SEC	Ordine religioso	no
Piazza San Domenico	parz	XIV - XXSEC	Ordine religioso	parz

## MACRO AMBITI

### MACRO AMBITO ORIENTALE

NOME	destinazione
Necropoli di Tuvixeddu	area archeologica
Grotta della Vipera	area archeologica
Area Archeologica di Viale Trieste	area archeologica
Tempio Punico Romano	area archeologica
Teatro Massimo	teatro, ruderi arch. , sede expo
Mediateca del Mediterraneo	mediateca, centro espositivo










### MACRO AMBITO CENTRALE

NOME	destinazione
Galleria Rifugio Via Don Bosco	architetture militari
Villa di Tigellio	area archeologica
Anfiteatro Romano e Cisternone	area archeologica
Orto Botanico	orto Botanico
Museo Erbario	museo botanico
OSPEDALE CIVILE	
PALAZZO SCIENZE	
EX CARCERE BUONCAMMINO	
Chiesa di San Lorenzo	chiesa monumentale

### MACRO AMBITO OCCIDENTALE DI BONARIA

NOME	destinazione
Colle di Bonaria - Cimitero Monumentale	cimitero monumentale
Colle di Bonaria - Necropoli	area archeologica
Colle di Bonaria Basilica e Santuario	chiesa monumentale
Museo di N. S. di Bonaria	museo
Basilica di San Saturnino	chiesa monumentale- area archeologica
Archivio di Stato	archivio

LEGENDA TAV. 2A, 2B E 2C

	Grandi fabbriche
	Fortificazioni
	Aree archeologiche
	Aree verdi
	Architettura contemporanea
	Architettura moderna
	Architettura religiosa storica monumentale
	Architettura civile storica monumentale
	MUSEO

Tav 2 C: Il sistema della cultura nella città moderna

<b>ubicazione</b>	<b>visitabile</b>	<b>epoca</b>	<b>proprietà</b>	<b>musealizzato</b>
Via Falzarego	parz	VI AC-II DC	Comune di Cagliari	parz
Viale Sant'Avendrace, 87	si	I.II SEC DC	MIBACT	parz
Viale Trieste 105	parz	I-II SEC d.C	RAS - Assessorato al Turismo	no
Viale Trento, 10	parz	III-II SEC AC	privato	no
Viale Trento- Via de Magistris	parz	XXI sec	Comune di Cagliari	no
via Pola	si	XX SEC	Comune Cagliari	parz

<b>ubicazione</b>	<b>visitabile</b>	<b>epoca</b>	<b>proprietà</b>	<b>musealizzato</b>
Via Don Bosco	parz	XVIII SEC		no
Via Tigellio	si	I.II SEC DC	MIBACT	parz
Viale Sant'Ignazio, 19	parz	I-II SEC DC	Comune di Cagliari	parz
Viale Sant'Ignazio 11	si	XIX sec	MIUR	si
Viale Sant'Ignazio	si	XXI sec	MIUR UNICA	si

Via SS Lorenzo e Pancrazio	si	XIII SEC	Comune Cagliari	no
----------------------------	----	----------	-----------------	----

<b>ubicazione</b>	<b>visitabile</b>	<b>epoca</b>	<b>proprietà</b>	<b>musealizzato</b>
Viale Cimitero	si	XIX - XX SEC	Comune Caglairi	parz
Viale Cimitero	si	II AC - II BC	Comune Cagliari	parz
Piazza Bonaria	si	XVIII- XX SEC	FEC	parz
Piazza Bonaria	si	XVIII- XX SEC	Ordine Mercedari	si
Piazza San Cosimo, via San Lucifero	parz	V SEC d.C	MIBACT	parz
Via Gallura, 2	si	XX SEC	MIBACT	

patrono dell'isola e oggetto di grande devozione popolare. La cripta della chiesa è interessata da un intervento di musealizzazione. La chiesa e la cripta di Santa Restituta, la chiesa di San Michele, la chiesa di Sant'Anna, completano il sistema delle emergenze monumentali del quartiere. La via Ospedale congiunge due complessi di grandi dimensioni di cui è imminente il cambiamento di destinazione d'uso: l'Ospedale militare San Michele e l'Ospedale civile San Giovanni di Dio e il Palazzo Scienze, "grandi fabbriche" in grado di influire in modo significativo sullo sviluppo urbano.

Villanova, alle pendici orientali del Castello, presenta due importanti poli pubblici monumentali: la piazza san Giacomo con le sue chiese, il polo del convento e chiesa di San Domenico e la piazza Garibaldi. Non ospita musei e sedi espositivi, ma le piazze del quartiere, per loro natura, accolgono spesso manifestazioni culturali e concerti. Il Giardino sotto le mura e la Galleria del Bastione, destinata a sede museale, al limite fra Castello e Villanova, rappresentano un importante "polo pubblico" di connessione fra i due quartieri. Così i Giardini Pubblici e la Galleria Comunale d'Arte, collocati sotto le fortificazioni orientali del Castello, sono spazi pubblici dedicati alla cultura, al limite fra i quartieri di Villanova e Castello.

L'Orto Botanico, l'Anfiteatro Romano (usato per i concerti fino a pochi anni fa), l'ex Carcere di Buoncammino (grande fabbrica in dismissione di importanza strategica) e le sedi universitarie lungo viale Sant'Ignazio costituiscono complessivamente un importante sistema centrale fra la città fortificata e le espansioni occidentali, in cui cultura e ricerca possono trovare ampi spazi e possibilità di nuove caratterizzazioni.

Il sistema della cultura si estende oltre la città storica, nella città contemporanea: a ovest il Cimitero Monumentale e la Basilica di Bonaria, a est il parco archeologico di Tuvixeddu, nel quartiere di Sant'Avendrace, che meriterebbero una trattazione a sé per la loro rilevanza.

Queste considerazioni complessive sui siti e le attività culturali sono riportate non solo per dovere di completezza, ma perché significative dell'identità e del ruolo dei quartieri storici in questo sistema diffuso a scala urbana.

La città contemporanea ospita la cultura "agita" e "prodotta", che necessita di grandi contenitori, spesso tecnologicamente complessi per esigenze di sicurezza o impiantistica: il maggiore polo culturale cittadino, per importanza degli

eventi e per attrattività a scala sovranazionale di pubblico è il Teatro Lirico che, con la Città della musica, anima e costituisce una forte e contemporanea polarità nel quartiere di San Benedetto, mentre la Mediateca del Mediterraneo e il Teatro Massimo sono gli attrattori culturali in Sant'Avendrace.

#### 4. CASTELLO E MARINA \_ STRATEGIE PER UN MUSEO CITTA'

L'approfondimento dell'analisi dei due quartieri storici del Castello e della Marina, in cui si concentra il sistema museale e il patrimonio storico - architettonico della città, consente di ipotizzare strategie di intervento e linee guida per il progetto dello spazio pubblico che siano in grado di valorizzare la collezione vivente della città, quella forma "potenzialmente diversa di Museo" (JALLA 2007, 13) che abbiamo chiamato Museo/Città.

I caratteri identitari dei due quartieri determinano il loro ruolo: così Castello è "Acropoli della Cultura" e Marina è "Porta della Città"

##### 4.1 Castello Acropoli della Cultura

###### 4.1.1 Analisi

L'analisi evidenzia l'elevata concentrazione nel Castello di Cagliari delle sedi di Musei e spazi espositivi. La Tavola 3 riporta i Musei, i luoghi dell'arte e della Cultura, gli Istituti di istruzione e ricerca universitaria, le Grandi Fabbriche, gli altri beni culturali del patrimonio pubblico ed ecclesiastico e vuole evidenziarne la relazione con il tessuto di spazi aperti, piazze, strade, verde storico del quartiere, per fare emergere la presenza di polarità e connessioni. La Cittadella dei Musei, principale polo museale statale della Sardegna, è all'estremità settentrionale del Castello, all'interno del perimetro dell'Arsenale Sabauda. Nella carta sono evidenziati tutti i siti monumentali che il progetto originale della Cittadella (Cecchini e Gazzola 1964), considerava parte sostanziale del complesso: la Torre di San Pancrazio e le carceri, il Palazzo delle Seziato, la sede del precedente Museo Archeologico Nazionale in piazza Indipendenza, siti di competenza del MIBACT. La Cittadella nella sua interezza interessa quindi un ambito urbano più esteso rispetto a quello dello stretto perimetro dell'Arsenale, e coinvolge lo spazio pubblico delle piazze Arsenale e Indipendenza.

Piazza Arsenale è definita dalle quattro porte cittadine – Arsenale, S'Avanzada, Castello e Cristina - e dal profilo della Torre (già porta) di San Pancrazio. E' uno

spazio denso di monumenti significativi della storia cittadina, del suo ruolo di piazzaforte e della sua evoluzione.

Piazza Indipendenza, già piazza del mercato di Castello, è insieme a piazza Palazzo la più estesa piazza in Castello. Da qui partono la via Lamarmora, principale *ruga mercatorum* del Castello Pisano, via Canelles e via Martini. Questa prosegue verso Piazza Palazzo, via Duomo e via del Fossario, collegando i principali edifici monumentali - Palazzo Viceregio, Duomo, Palazzo di Città e Museo Diocesano - fino al Bastione di Saint Remy e alla Galleria della Passeggiata Coperta, destinata all'esposizione delle Città Regie. Il versante orientale del Castello è quindi un continuo di emergenze monumentali e di sedi espositive, attorno a spazi pubblici suggestivi, in continuità con il sistema delle fortificazioni e in relazione visiva con il paesaggio naturale del Golfo di Cagliari. Il fronte orientale del Castello si relaziona con il quartiere di Villanova negli spazi aperti pubblici di pertinenza delle sedi civiche espositive: la Galleria Comunale d'Arte e i Giardini Pubblici a Nord, il Bastione di Saint Remy e il Giardino sotto le mura a Sud. Questi due spazi aperti di origine storica sono situati sotto le fortificazioni del Castello, punti conclusivi di un itinerario paesaggistico teso a evidenziare la lettura della città fortificata.

Procedendo da sud, dal Bastione Saint Remy, entrando in Castello dalla porta dei Leoni e seguendo il versante occidentale del Castello, passata la sede espositiva del Teatro Civico, si arriva in via Università, fiancheggiata dalla sede del Rettorato, con le sue sedi espositive: Collezioni Piloni, Biblioteca Settecentesca e Biblioteca Nazionale. Di fronte il Complesso di San Giuseppe degli Scolopi, parzialmente utilizzato e in stato di degrado, ultima "Grande Fabbrica" pubblica del Castello in attesa di riqualificazione. Fondale prospettico è la Torre dell'Elefante, simbolo della città.

Entrati in Castello, superata la chiesa di San Giuseppe, seguendo il Bastione di Santa Croce, si arriva a "Il Ghetto", ex caserma sabauda ed oggi struttura espositiva comunale, alle sedi Universitarie di Architettura che occupano l'ex collegio dei Gesuiti, il Palazzo Nieddu e il Palazzo Cugia: sul fronte occidentale si attestano quindi i luoghi della formazione, della ricerca, dello scambio culturale, principalmente nel settore dell'architettura e delle arti.





*Castello: Acropoli della Cultura, la Piazza dell'Arsenale con la Torre di San Pancrazio, le quattro porte cittadine di Santa Cristina, Avanzada, Porta a Castello e dell'Arsenale, ingresso alla Cittadella dei Musei*

#### *4.1.2 Castello Acropoli della Cultura \_ Strategie e Linee guida per la progettazione dello spazio pubblico*

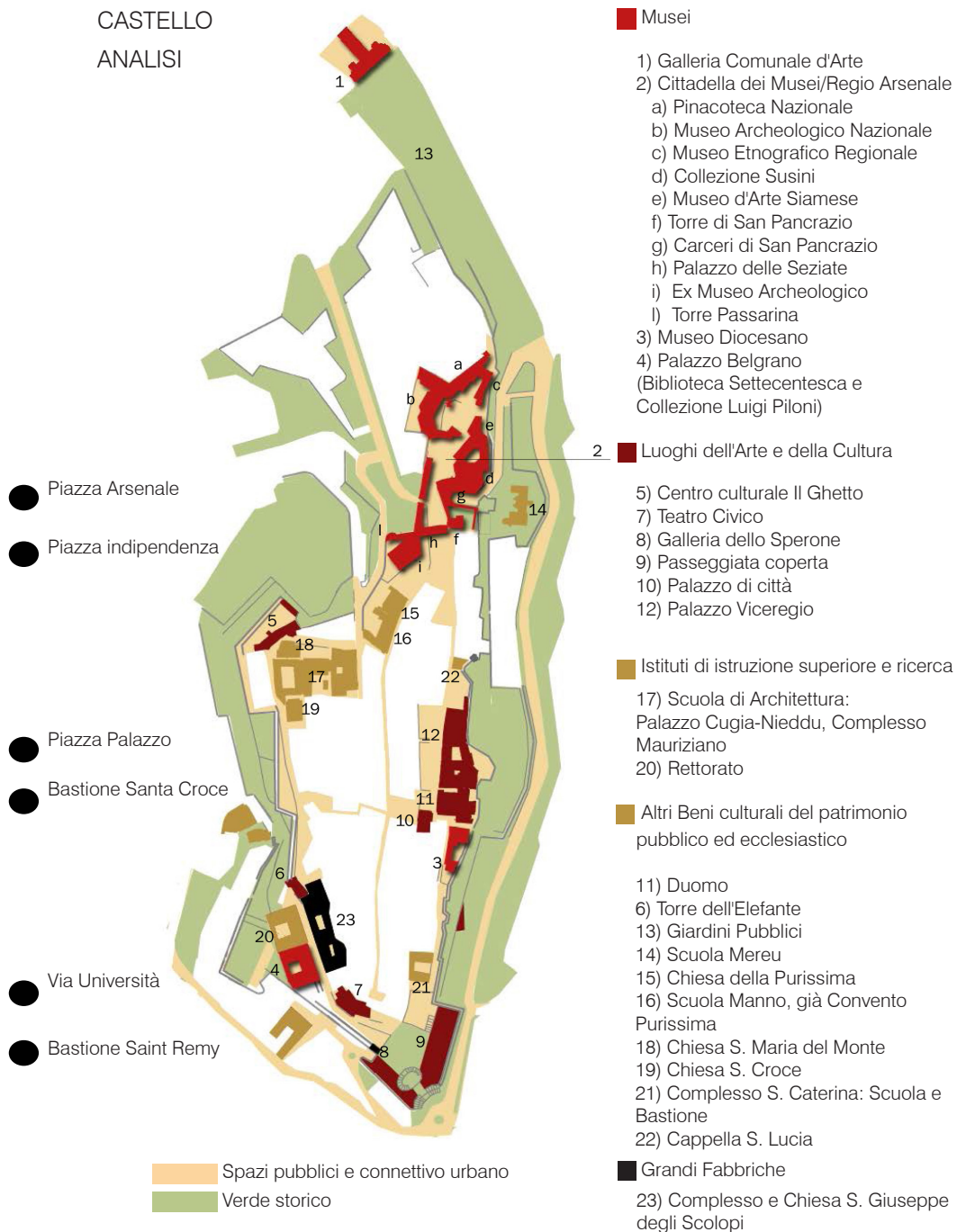
L'analisi ha evidenziato nel macro ambito del Castello due assi urbani che possono sostenere una strategia di sviluppo fondata sulla cultura:

- sul fronte orientale la presenza delle sedi museali e espositive, oltre che dei siti monumentali, probabilmente più significativi non solo della cultura della città, ma dell'intera isola, consente di definire l'asse portante dei *Musei di Castello*;
- il versante occidentale, caratterizzato dalla presenza di sedi universitarie destinate alla didattica e alla ricerca, ospitate in siti monumentali, diviene l'asse dei *Luoghi di produzione della conoscenza*.

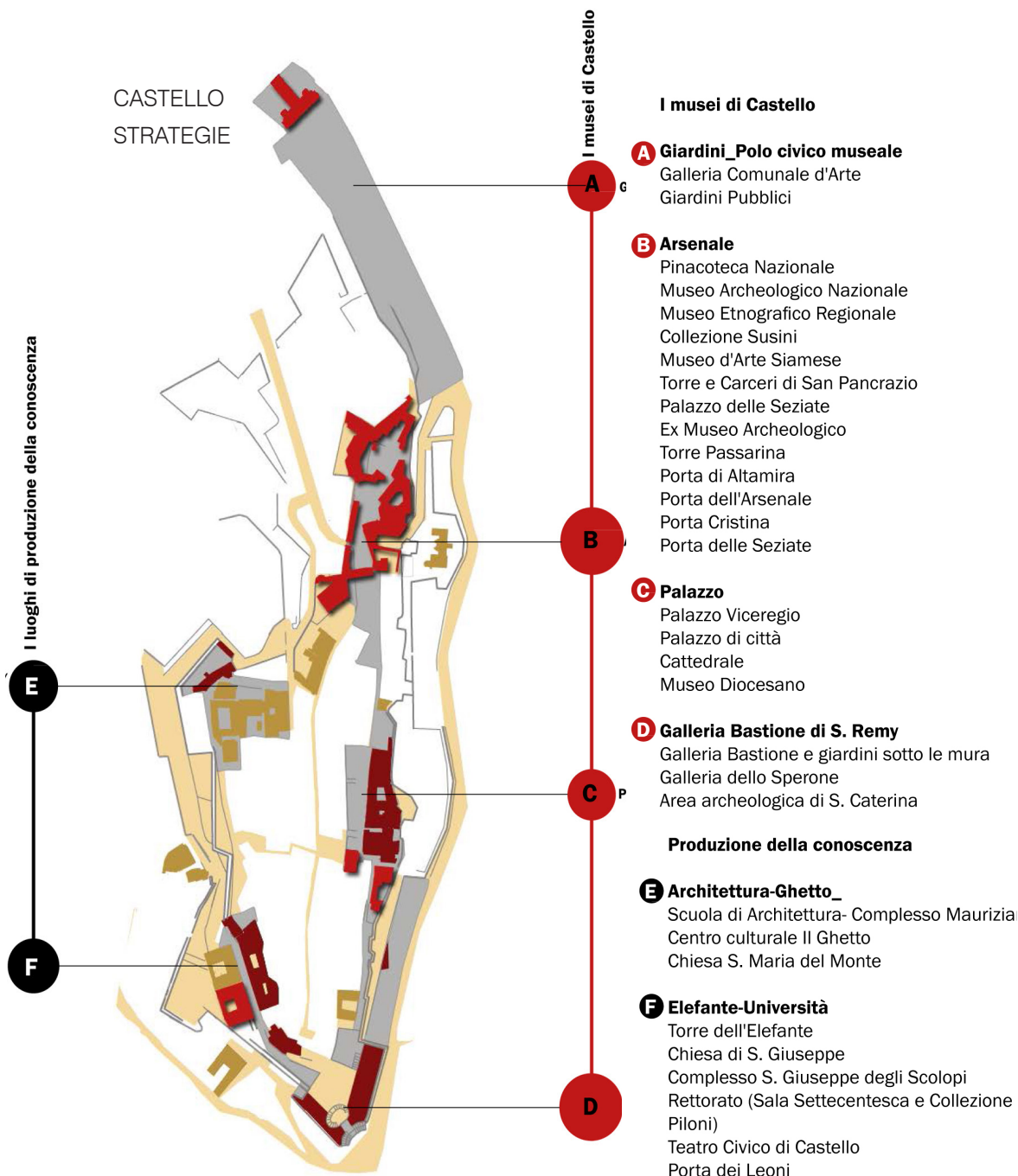
Il quartiere, nelle sue emergenze monumentali e nei suoi spazi pubblici, accoglie una vera "Acropoli della cultura", generando un ambiente culturalmente elevato e produttivo, in linea con le esigenze contemporanee, articolato in poli con elevate specificità, complementari nel comporre un sistema complesso.

La definizione degli spazi pubblici e delle connessioni fra i poli può avvalorare la strategia di un "Museo Città", in linea con le tendenze contemporanee di

# CASTELLO ANALISI



Tav 3 Castello: Analisi: Musei, Patrimonio, Paesaggio Storico Urbano  
(Elaborazione grafica dell'autore e Mara Ladu)



Tav 4- Castello\_ Acropoli della cultura \_ Strategie: i Musei di Castello - I luoghi della conoscenza  
(Elaborazione grafica dell'autore e Mara Ladu )

riqualificazione di estesi ambiti urbani fondati sulla cultura. Si tratta di operare in questi spazi con interventi anche minimi - sedute, illuminazione, aree di sosta, pedonalizzazione, controllo della segnaletica - fortemente orientati alla definizione di un sistema pubblico consapevole del valore storico architettonico dello spazio urbano e che ne favorisca una corretta fruizione.

Lungo i due assi strategici a est e ovest del Castello, definiti assi de:

I MUSEI DI CITTA'

I LUOGHI DI PRODUZIONE DELLA CONOSCENZA

è quindi possibile individuare le linee guida per la progettazione degli spazi pubblici, che siano coerenti con l'attuazione del progetto strategico Museo/Città. Si riportano di seguito le indicazioni previste a questo fine nel Piano Particolareggiato del Centro storico esplicitate nella Tav. 5.

### *I MUSEI DI CITTA'*

A) Giardini: Galleria Comunale d'Arte, Giardini Pubblici

Ospitano la principale collezione d'arte contemporanea cittadina e trovano nello spazio aperto un naturale espansione. Il previsto ampliamento della Galleria sullo spazio posteriore, sede dell'Assessorato alla Cultura, prossimo al sistema delle caserme dismesse, dovrà garantire la connessione con il parco Centrale di Buoncammino. A seguito della messa in sicurezza dei costoni rocciosi, il portale di ingresso del Badass e lo spazio antistante potrebbero avere una sistemazione che incoraggi la connessione pedonale con Castello attraverso il percorso Porta S'Avanzada sino alla piazza Arsenale.

B) Arsenale: Cittadella dei Musei, Piazza Arsenale e Piazza Indipendenza

Nel novero delle sedi effettive della Cittadella vanno ricompresi, secondo il progetto originario:

-la Torre e le Carceri di San Pancrazio;

-il Palazzo delle Seziato e il vecchio Museo Archeologico.

Ruolo fondamentale nel sistema assume la riconsiderazione dello spazio pubblico della Piazza Arsenale, con le quattro principali porte cittadine, di cui andrebbe valorizzato il carattere monumentale, negletto dalla attuale configurazione e definizione dello spazio pubblico.

La Piazza Arsenale è inoltre la sede dei previsti servizi integrati al pubblico, biglietteria e bookshop, del Compendio museale della Cittadella dei Musei (2014), ai quali sono stati destinati gli edifici sul lato occidentale della piazza, in una previsione sottostimata delle esigenze spaziali di tale polo museale contemporaneo. I servizi di ingresso alla Cittadella e lo spazio pubblico della piazza potrebbero funzionare in modo unitario agevolando sia la visita alla Cittadella che al Castello e al suo sistema museale.

E' necessario riconfigurare lo spazio pubblico della piazza Arsenale in tal senso, privilegiando la pedonalizzazione e riducendo il traffico carrabile, ora in due sensi di marcia, ridelimitando le zone di sosta pedonale attrezzata esterne agli accessi dei servizi museali, con l'eliminazione degli spazi di parcheggio per auto private, e ridefinendo un sistema integrato di comunicazione e segnaletica "Museo Città".

Piazza Indipendenza, la piazza pubblica storicamente di maggiori dimensioni del Castello, è totalmente circondata da architetture tutelate come Beni Culturali. Il fronte settentrionale, con l'ex Museo Archeologico, il palazzo delle Seziate, la porta a Castello e l'accesso alla Torre di San Pancrazio, è totalmente definito da edifici facenti a tutto diritto parte della Cittadella, ma destinati a funzioni non pubbliche. Attualmente l'ingresso al pubblico della Torre di San Pancrazio avviene tramite l'accesso agli uffici della Soprintendenza, in una modalità non consona al valore del sito. Un nuovo accesso pubblico diretto alla Torre, tramite elevatore meccanico, potrebbe essere collocato in prossimità della stessa, e consentire l'avvio dell'itinerario della Cittadella a partire da questa e attraverso l'area verde alla sua base e le carceri di San Pancrazio, con le quali esiste una connessione fisica non accessibile al pubblico. Il potenziale di piazza civica di ingresso al Castello di piazza Indipendenza è molto importante: necessita, per svolgersi appieno, di interventi diffusi di pedonalizzazione, zone di sosta e sedute per i visitatori, inserimento di servizi alla cultura, anche di tipo commerciale e turistico, incentivazione all'uso pubblico e semipubblico dei piani terra degli edifici pubblici e privati.

#### C) Palazzo - Piazza dei Musei di Città

La piazza è lo spazio pubblico definito dalle proiezioni all'aperto in quello che di fatto è il Museum Plein cittadino. La sede di Palazzo di Città è stata indicata già negli anni '50 del secolo scorso da Francesco Alziator come la sede ideale di un Museo della Città (1957), o di Storia della Città, di cui ancora Cagliari non si è dotata.

Il fronte settentrionale offre la possibilità di realizzare un nuovo volume per integrare le sedi espositive esistenti con le funzioni destinate al pubblico (accoglienza, informazioni, biglietteria, ristoro) per tutte le sedi espositive e monumentali presenti sulla piazza. Su questo lato la piazza Palazzo si apre sullo slargo di Piazzetta Mundula, arrivo della risalita meccanizzata che parte dal punto centrale del Terrapieno, con sosta intermedia sul Bastione della Cattedrale. Il progetto dello spazio pubblico in questo ambito diventa nodale per la relazione fra gli spazi del Castello, il versante orientale della mura e i suoi spazi pubblici, il Terrapieno e il quartiere di Villanova. La presenza del parcheggio interrato nel volume del Bastione deve favorire la pedonalizzazione della piazza e dell'intero asse museale. E' necessario prevedere un itinerario di risalita attrezzato e di qualità architettonica elevata, concepito come parte integrante e qualificante di un percorso di visita e accesso al punto centrale del Castello.

#### D) Galleria - Bastione di Saint Remy

Già sede dedicata al Museo delle Città Regie, mai effettivamente operante, la Galleria ha esteso le sue sedi espositive con la Galleria dello Sperone e la riqualificazione del Bastione di Santa Caterina e degli scavi archeologici. La Passeggiata coperta ha nella piazza del Bastione Saint Remy e nel Giardino sotto le Mura un articolato e suggestivo sistema di spazi pubblici aperti di connessione con i quartieri di Villanova e Marina.

Lo spazio urbano pubblico dei Bastioni è certamente la principale porta di accesso al Castello dalla "città bassa", dal porto e dalle aree urbane più vocate al commercio e assume un ruolo significativo nell'indirizzo dei flussi di visitatori e cittadini verso il Castello. Il sistema delle risalite integrato nel Bastione Saint Remy deve essere facilmente fruibile e facilitare la comunicazione e l'integrazione fra le percorrenze cittadine consuete e gli itinerari di visita delle emergenze monumentali, Acropoli del Museo Città.

### *I LUOGHI DI PRODUZIONE DELLA CONOSCENZA*

#### E) Architettura - Ghetto

Complesso Mauriziano, Palazzo Cugia e Il Ghetto

Le sedi Universitarie di Architettura e gli spazi espositivi de Il Ghetto rappresentano un polo di ricerca e produzione strettamente legato alla cultura a valenza sovralocale. La pedonalizzazione dell'asse viario del Bastione di Santa Croce a partire da via dei Genovesi consente l'attuarsi di una reale contiguità e sinergia di funzioni fra sedi espositive e universitarie, incentivabile anche attraverso una maggiore apertura pubblica delle corti interne delle sedi universitarie, funzionale a una più efficace interazione fra università e cittadinanza per attività legate alla divulgazione dell'architettura e dell'arte.

#### F) Elefante - Via dell'Università

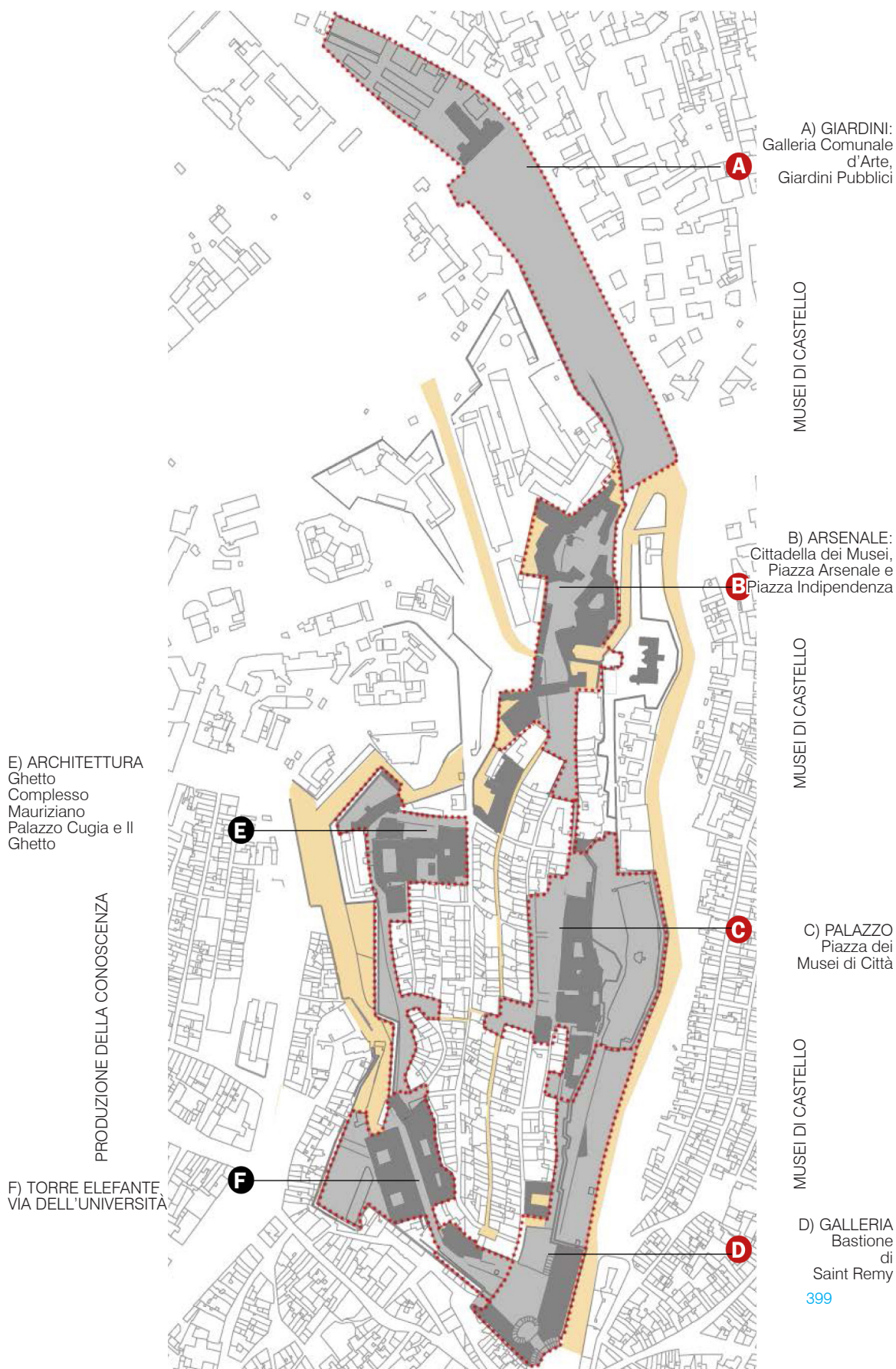
Il Rettorato Universitario e le sue sedi espositive, il Teatro civico, e in virtù delle eccezionali potenzialità offerte dal complesso e dalla chiesa di san Giuseppe degli Scolopi, la via dell'Università, con il fondale prospettico del simbolo cittadino, la Torre dell'Elefante, rappresentano una eccezionale concentrazione urbana di luoghi destinati alla cultura e alla ricerca di valenza sovralocale, il cui ruolo andrebbe rafforzato con una strategica destinazione del complesso degli Scolopi. In particolare il programma strategico dell'ambito deve favorire e definire le modalità operative per la realizzazione in tale complesso del Laboratorio

*Pagina a lato:*

*Tav 5: Castello\_ Acropoli della cultura \_ Ambiti di riferimento per la progettazione e linee guida:*

*Musei di Castello - I luoghi di produzione della conoscenza*

*(Elaborazione grafica dell'autore e Mara Ladu )*



A) GIARDINI:  
Galleria Comunale  
d'Arte,  
Giardini Pubblici

MUSEI DI CASTELLO

B) ARSENALE:  
Cittadella dei Musei,  
Piazza Arsenale e  
Piazza Indipendenza

MUSEI DI CASTELLO

E) ARCHITETTURA  
Ghetto  
Complesso  
Mauriziano  
Palazzo Cugia e Il  
Ghetto

PRODUZIONE DELLA CONOSCENZA

C) PALAZZO  
Piazza dei  
Musei di Città

MUSEI DI CASTELLO

F) TORRE ELEFANTE,  
VIA DELL'UNIVERSITÀ

D) GALLERIA  
Bastione  
di  
Saint Remy



Castello: Acropoli della Cultura, la Piazza Palazzo, piazza dei Musei di Città, con Palazzo Viceregio, la Cattedrale e il Palazzo di Città (fonte [www.sardegnaeoportale.it](http://www.sardegnaeoportale.it))



Castello: Acropoli della Cultura, la Torre dell'Elefante, la via Università fra il Rettorato, in basso, e il Convento e la chiesa di San Giuseppe degli Scolopi (fonte [www.sardegnaeoportale.it](http://www.sardegnaeoportale.it))



per il centro storico, come modalità di gestione delle attività di produzione di conoscenza, di recupero del patrimonio costruito e di promozione della cultura, e di cooperazione con altri attori istituzionali, in particolare l'Università, con riferimento essenzialmente ad Architettura, le associazioni culturali, la Curia e i molti soggetti portatori di interessi.

## 4.2 Marina Porta della Città

### 4.2.1 Analisi

La carta di analisi distingue i Musei, i Luoghi dell'Arte e della Cultura, i Beni Culturali del patrimonio pubblico ed ecclesiastico e le Porte della città, le Stazioni. Dalla Marina arriva e transita la maggior parte del traffico diretto verso l'intera città e il sud dell'isola, traffico locale, regionale, nazionale e internazionale, che conferma il ruolo di porto, o porta, di sede di scambio e contaminazione di questo quartiere. (Tavola 6)

Il Polo museale di Sant'Eulalia MUTSEU, con l'area archeologica, e le chiese di sant'Eulalia e del Santo Sepolcro, è collocato nel cuore del quartiere. Ai margini, lungo il viale Regina Margherita, è la Manifattura Tabacchi destinata a Fabbrica della creatività nel Sistema Regionale dei Musei.

Fra le sedi espositive, Luoghi dell'Arte e della Cultura, possono annoverarsi anche le sedi delle principali Istituzioni, Comune e Regione, che ospitano nei loro Palazzi importanti espressioni dell'arte del Novecento e, nel caso della piazza del Consiglio Regionale, una delle più interessanti realizzazioni di Public Art di Costantino Nivola.

Il Teatro civico Dettori e l'ex Liceo Artistico, sede di associazioni culturali legate anche alle performing arts, mantengono viva un'interessante attività di produzione culturale.

All'interno della Marina il tessuto fitto di emergenze monumentali, principalmente architetture religiose - Sant'Agostino, Santo Sepolcro, Santa Rosalia e i ruderi di Santa Lucia - e di spazi pubblici connettivi di dimensioni contenute, forma un continuum con il tessuto delle residenze e degli spazi aperti, ininterrotto nell'itinerario di accesso al Castello.

Il waterfront della via Roma connette i luoghi di maggiori dimensione e di influenza sovralocale in uno spazio pubblico ibrido dove cultura (Manifattura Tabacchi, SEARCH), accoglienza e servizi (Stazione Marittima, Stazione FFSS, Terminal Crociere), istituzioni (Consiglio Regionale, Palazzo Civico) intersecano

i loro spazi e le loro funzioni.

La via Roma, grande “piazza lineare” porticata, è il luogo privilegiato della modernizzazione di Cagliari tra Ottocento e Novecento: la sua architettura e il suo ruolo urbano sono la massima espressione dell’apertura della città murata alla nuova imprenditorialità internazionale che sviluppa e conclude sul nuovo lungomare le grandi epopee della infrastrutturazione ferroviaria e trasportistica dell’intera Sardegna. Oggi rappresenta e introduce la città, facendo cogliere, in un solo sguardo, il suo paesaggio.

#### 4.2.1 Marina Porta della Città \_ Strategie e Linee guida per la progettazione dello spazio pubblico

L’ideogramma delle strategie chiarisce il valore contemporaneo della Marina come Porta delle Città: qui avvengono, da secoli, l’ingresso e la contaminazione, fra la dimensione globale e quella locale, in termini culturali, economici, sociali. Le strade della Marina sono sede di traffici commerciali e le storiche calate a mare delle vie Barcellona, Napoli, Baylle, sono tutt’ora il percorso di transito verso la città alta. La darsena storica del molo Sanità è ancora approdo, seppure bisognoso di risignificazione. La densità sociale e urbana e la frequentazione dei luoghi derivata anche dal commercio determinano la presenza costante di una utenza varia e occasionale che rappresenta una “domanda latente” di cultura, da soddisfarsi in modo meno convenzionale e più contaminato di quanto possibile nel Castello.

Le esigenze del turismo, dell’ospitalità diffusa, della ristorazione, caratterizzanti il quartiere e fattore di sviluppo economico locale, possono integrarsi con le esigenze della residenza e con la valorizzazione della identità storica della Marina, attraverso dispositivi di valorizzazione dello spazio urbano pubblico che può sempre più connotarsi come spazio denso, accogliente e di incontro, un “distretto culturale” che è anche, sinergicamente, un “distretto del gusto”.

Nel macro ambito della Marina, due sono gli ambiti di progettazione unitaria, essenziali per una strategia di sviluppo fondata sulla cultura:

- sul water front si rappresenta l’*Immagine della Città* e si attestano i luoghi della contaminazione culturale. La via Roma, diventata da un secolo il luogo simbolo della città borghese e del suo nuovo livello di “decoro” moderno, deve essere nuovamente interpretata come presentazione della città rivolta verso l’esterno



*Marina: Porta della Città: la via Roma con il Palazzo Civico, la Stazione Marittima, il Palazzo del Consiglio Regionale, la ex Manifattura Tabacchi. Al centro del quartiere la chiesa, il museo e l'area archeologica di Sant'Eulalia. A nord la terrazza del Bastione di Saint Remy e i margini del quartiere di Castello (fonte [www.sardegna.geoportale.it](http://www.sardegna.geoportale.it))*

e e come accesso al Museo/Città, soprattutto rivolta a chi arriva a Cagliari dai terminal dei trasporti extralocali.

- il tessuto fitto di emergenze culturali innerva la struttura interna alla Marina attraverso i percorsi in pendenza e i piccoli slarghi che collegano la città dal *Porto all'Acropoli del Castello*, trovando nel complesso di Sant'Eulalia, uno dei più straordinari palinsesti urbani, nel quale duemila anni di storia della costruzione della città si sovrappongono e si intersecano.

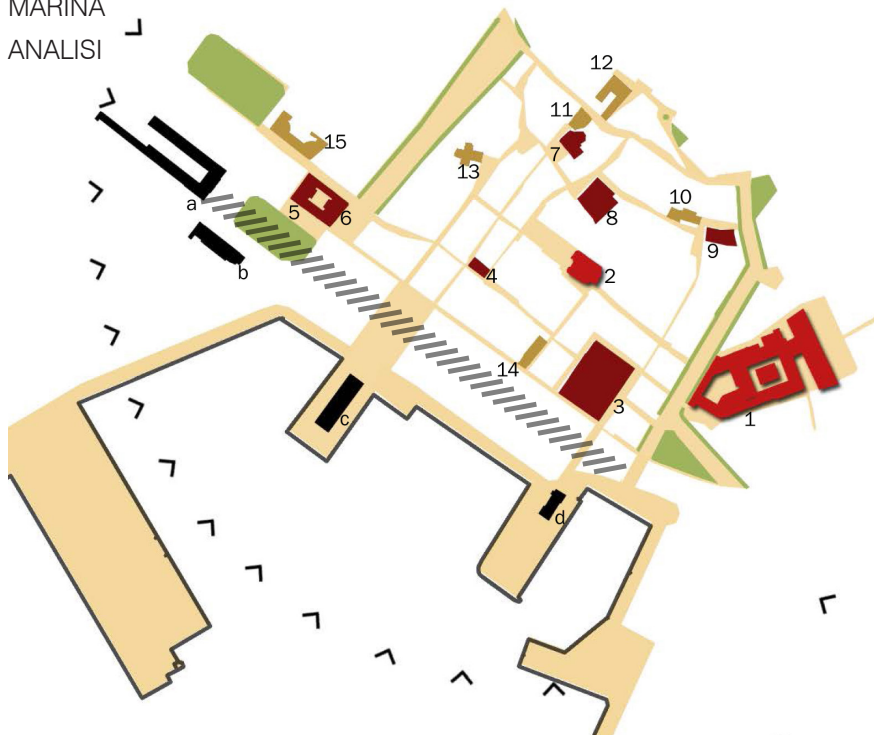
### **IMMAGINE DELLA CITTA' \_ I LUOGHI DELLA CONTAMINAZIONE CULTURALE**

a 1) Manifattura Tabacchi

Spazi per l'innovazione e l'imprenditorialità nel settore della Cultura e della Creatività.

Fortissimo è il ruolo che potrà assumere la Manifattura Tabacchi, espressamente concepita come luogo di produzione della cultura per avere una valenza sovranazionale, di riferimento in ambito Mediterraneo. Gli spazi pubblici di connessione con la Darsena – Piazza Amendola, con le vie di penetrazione al quartiere e con la piazza del Consiglio Regionale, sono i luoghi in cui si può definire

MARINA  
ANALISI



**Musei**

- 1) Ex Manifattura Tabacchi, Sistema Regionale dei Musei, Fabbrica delle Arti
- 2) Museo e area archeologica di S. Eulalia

**Luoghi dell'Arte e della Cultura**

- 3) Piazza delle sculture di C. Nivola, Palazzo del Consiglio Regionale
- 4) Area archeologica di S. Lucia
- 5) Palazzo Civico
- 6) Centro espositivo SEARCH
- 7) Chiesa e area archeologica S.Sepolcro
- 8) Auditorium e complesso S. Teresa
- 9) Sede espositiva Fondazione Banca di Sardegna

**Stazioni-Porte della Città**

- a) Stazion FFSS e terminal aeroposto
- b) Stazione autobus regionali e locali
- c) Staazione Marittina
- d)Autorità portuale, porto turistico

**Beni culturali\_ patrimonio pubblico ed ecclesiastico**

- 10) Chiesa di S. Rosalia
- 11) Chiesa di S. Antonio
- 12) Chiesa e Convento delle Monache Cappuccine
- 13) Chiesa di S. Agostino
- 14) Chiesa di S. Francesco da Paola
- 15) Scuola Satta

Spazi pubblici e connettivo urbano

Verde storico



Via Roma e Waterfront

Tav 6 Marina: Analisi\_Musei, Patrimonio, Paesaggio Storico Urbano  
(Elaborazione grafica dell'autore e Mara Ladu )

MARINA  
STRATEGIE

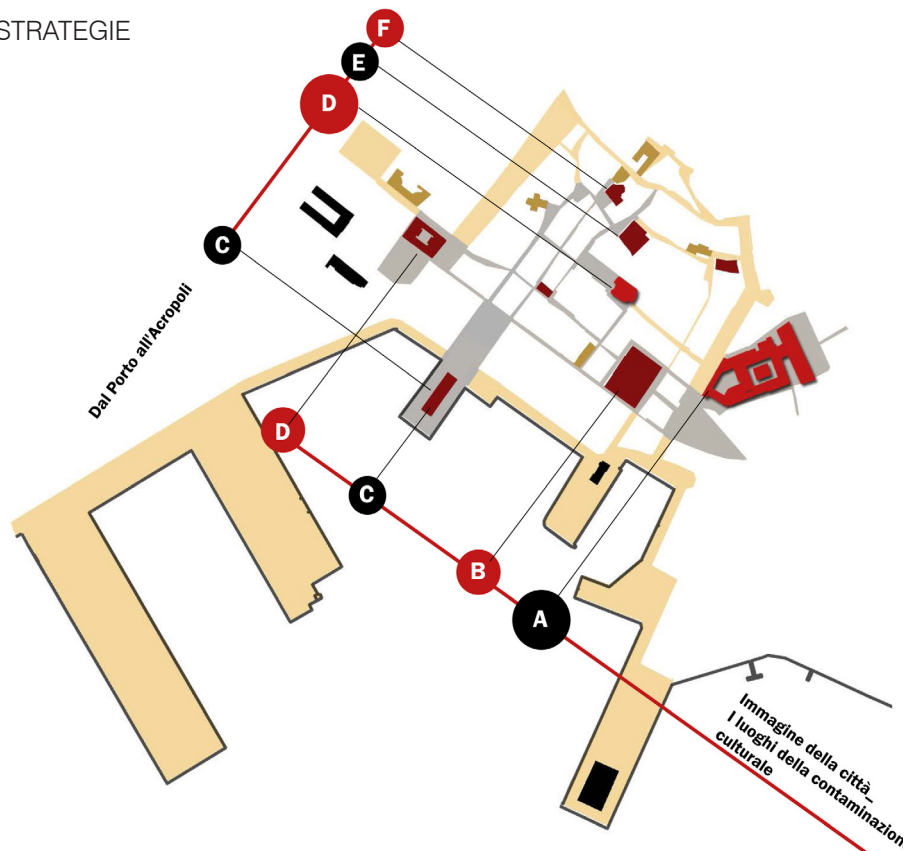


IMMAGINE DELLA CITTA'

- A** Manifattura Tabacchi  
Spazi per la sperimentazione, l'innovazione e l'imprenditorialità nel settore della Cultura e della Creatività.
- B** Piazza del Consiglio Regionale  
La scultura contemporanea e la Public Art di Costantino Nivola.  
Cultura fattore di appartenenza civica.
- C** Stazione Marittima e Molo Sanità  
Porto storico, mantiene il ruolo di prima Porta alla Città dal mare comunicando l'identità di Cagliari.
- D** Palazzo Civico  
Public Art, Architettura e Arte del '900.  
Cultura fattore di appartenenza civica

DAL PORTO ALL'ACROPOLI

- C** Stazione Marittima e Molo Sanità
- D** Complesso archeologico e Chiesa Parrocchiale di S. Eulalia  
Sito di rilevanza archeologica e storico architettonica;  
centro sociale multietnico
- E** Auditorium piazza Dettori  
Spazio per la produzione della cultura.
- F** Spazi urbani e architettura monumentale storica  
Piazze S. Sepolcro, S. Antonio, Savoia

Tav 7: Marina Porta della città \_Strategie: L'immagine della città - Dal Porto all'Acropoli  
(Elaborazione grafica dell'autore e Mara Ladu )

una relazione strategica nello sviluppo del Centro Storico.

L'apertura fisica della Manifattura verso il porto e la Darsena può essere realizzata tramite la demolizione dell'attuale muro di cinta antistante la palazzina di ingresso, con il suo originale portale di accesso alle corti interne della Manifattura. In questo modo la Fabbrica della creatività sarebbe chiaramente visibile dalla Darsena e avrebbe uno spazio pubblico antistante, in relazione con il waterfront e il quartiere. Il sistema costituito dalla Piazza Deffenu, dalle vie Cavour e Sardegna, mette in relazione diretta la Manifattura con il Consiglio Regionale. L'apertura del nuovo accesso alla Manifattura sul viale Regina Margherita fronteggia l'imbocco della via dei Pisani, che conduce all'area archeologica e al polo MUTSEU di Sant'Eulalia: la relazione fra Manifattura e quartiere può essere avvalorata da un efficace sistema di comunicazione e dalla cura degli spazi destinati al transito pedonale, da rendersi agevoli e privi di barriere architettoniche. Sul fronte verso via Lanusei è importante favorire l'apertura di un nuovo ingresso, per rendere direttamente accessibile al pubblico i più grandi edifici del complesso, che vedono la loro capienza di pubblico e le loro potenzialità limitate dall'attuale mancanza di sbocco fisico su questo fronte.

## a 2) Piazza del Consiglio Regionale

### La scultura contemporanea e la Public Art di Nivola

La piazza ha necessità di interventi che contrastino il degrado e l'abbandono di parte dei suoi spazi, paradossalmente legata alla mancanza di un uso "pubblico" durante le ore serali e notturne, per esprimere appieno le sue potenzialità. La piazza ha in sé gli elementi per essere un luogo di attrazione importante, ancor più se rivisitato in alcune caratteristiche – spazi di sosta, sedute e illuminazione - e se legato alla Manifattura e all'interno del quartiere attraverso mirati interventi di pedonalizzazione e riqualificazione delle strade di connessione: vie Cavour, Sardegna, Roma, e Porcile, che è in relazione diretta, anche visiva, con la Darsena. La riqualificazione della piazza, oltre che valorizzare la presenza di un intervento artistico di levatura internazionale ad opera di un artista sardo, incoraggia la percezione della cultura come fattore di appartenenza alla vita civica.

### a3) Stazione Marittima, Molo Sanità, via Roma

La Stazione e il Molo sono tutt'oggi il luogo in cui Cagliari accoglie lo straniero e lo indirizza verso la città, o l'isola. La stazione è largamente sottoutilizzata rispetto alle sue potenzialità, architettonicamente non qualificata, landmark nel profilo del waterfront, visibile anche dagli aerei in fase di atterraggio a Elmas.

La stazione è la sede ideale per la presentazione della città e della cultura locale, di carattere divulgativo, più legato all'entertainment e all'immagine, con dispositivi di comunicazione audio video che potrebbero coinvolgere anche il volume esterno e essere attivati nel caso di eventi temporanei. Lo spazio del Molo potrebbe essere l'espansione all'aperto di questo sistema di accoglienza e dovrebbe indirizzare i visitatori verso la città.

Via Roma e i portici devono essere potenziati nel ruolo di "piazza lineare" e di scambiatore tra i terminal (ferrovie, porto, aeroporto) e il corpo della città medievale come "luogo dell'identità storica". Ogni azione di ridefinizione della "sezione" della via Roma dovrà essere funzionale a migliorare l'osmosi con la città antica.



#### a4) Palazzo Civico

Il palazzo è un'opera d'arte totale dei primi del Novecento e al suo interno conserva testimonianze artistiche di grande interesse. E' necessario ristabilire il rapporto con la piazza antistante: i giardini di piazza Matteotti potrebbero essere, almeno nella parte prospiciente l'edificio, direttamente legati ai portici di via Roma e al Palazzo, divenendo di fatto la piazza del Comune, attraverso una ridefinizione delle percorrenze pedonali e carrabili. La Piazza del Comune e la Piazza del Consiglio Regionale così ridefinite rappresentano i due poli di eccellenza del waterfront storico sulla via Roma e, all'interno della Marina, dall'asse di via Sardegna.

### *DAL PORTO ALL'ACROPOLI*

Il tessuto interno di strade e piazze della Marina è fortemente gravato dall'uso commerciale degli spazi aperti, prevalentemente utilizzati per la ristorazione, che ha alterato la funzione pubblica della strada come luogo di interazione e relazione sociale. Un maggiore equilibrio fra le esigenze del commercio privato e la funzione pubblica degli spazi aperti di quartiere è da ricercare anche come fattore di integrazione sociale e di rafforzamento dei caratteri identitari degli spazi pubblici, arricchendo il quartiere e la città di funzioni diverse ed evitando l'eccessiva specializzazione monofunzionale.

A questo obiettivo può e deve concorrere la definizione del ruolo della via Roma. La Marina è il tessuto fisico di strade e piazze attraversato dai flussi e dalle percorrenze verso Castello. Assumendo la Stazione Marittima, punto C del precedente sotto ambito, come ingresso alla città storica dal mare, la penetrazione verso il Castello e il resto della città è segnata dalle seguenti tappe:

#### b1) MUTSEU Complesso archeologico e Chiesa di Sant'Eulalia

Polo museale e monumentale, legato ad attività sociali di forte presenza nel quartiere e frequentate da una popolazione multietnica. La riqualificazione degli spazi pubblici di pertinenza, piazza e via Sant'Eulalia, può incoraggiare l'estensione delle potenzialità culturali e archeologiche del sito e insieme favorire l'integrazione sociale.

#### b2) Auditorium e Complesso di Santa Teresa

Luoghi di produzione culturale legati all'associazionismo e al terzo settore, che trovano nello spazio pubblico cittadino delle strade e piazze la loro naturale espansione. Importante per il permanere delle attività e per la relazione con il quartiere è il trattamento dello spazio pubblico negli itinerari est ovest - piazza Dettori, via Dettori, piazze San Sepolcro, Savoia e Baylle - e dal porto verso Castello -Via Sant'Eulalia, Scalette di Santa Teresa.

#### b3) Spazi urbani, architettura monumentale e turismo

Sono identificati gli spazi pubblici, piazze e strade che raccolgono le percorrenze più intense. Le



emergenze architettoniche che compongono una monumentalità diffusa, testimonianza della storia dei luoghi, sono da salvaguardare con accorgimenti che favoriscano il riconoscimento del loro valore e mantengano elevata la qualità urbana, attraverso la cura delle pavimentazioni, degli arredi, la regolamentazione dell'uso degli spazi pubblici. Il valore storico architettonico del quartiere, molto importante, è diventato secondario rispetto alla destinazione turistica: tale valore, se totalmente negletto, rischia di evolvere in disvalore e sfavorire gli stessi interessi del turismo, provocando, nei fatti, una significativa perdita di qualità dello spazio pubblico e del suo ruolo di legante sociale.

Complessivamente il quartiere presenta diverse criticità e forti elementi di degrado, che necessitano di significativi interventi di riqualificazione dello spazio pubblico. Alcune aree interne, in particolare l'area attorno a piazza di Sant'Eulalia, con lo slargo di via Sicilia, le scalette di via Concezione, via del Collegio e verso via Principe Amedeo, di Santa Teresa, queste ultime risalite "storiche" al Castello, sono in cattivo stato di manutenzione e spesso utilizzate in modi impropri e residuali. Analogo degrado interessa lo spazio centrale di via Sardegna, vicino ai ruderi di Santa Lucia, una sorta di "piazza allungata" originata dalle distruzioni belliche e post belliche, per la quale va definita una connotazione progettuale e spaziale che incoraggi la sosta e la fruizione pubblica.

La parziale pedonalizzazione del quartiere ha determinato la concentrazione importante di attività di ristorazione su alcuni assi e piazze - via Sardegna, via Dettori, piazze Savoia e San Sepolcro, parte di via Cavour e via Barcellona - che pur rappresentando un forte elemento di attrazione turistica, determina nei fatti un uso predominante dello spazio stradale per attività commerciali.

Nelle strade aperte al traffico, i lati sono generalmente usati come parcheggi, mancando sia la delimitazione degli spazi pedonali che degli spazi di sosta.

Occorre intervenire sulla modalità d'uso dello spazio della strada, pedonale e carrabile, operando scelte dettate da criteri generali per garantire l'accessibilità reale del quartiere e la sosta delle auto strettamente necessarie, e per consentire una più corretta e sicura percorrenza pedonale e accesso alle abitazioni.

L'assegnazione degli spazi esterni in concessione alle attività dovrebbe seguire il criterio di valorizzazione e preminenza dell'interesse pubblico rispetto al privato, stabilendo percentuali non superabili di ingombro della sezione stradale a favore del pubblico, criteri di qualità per le dotazioni esterne degli spazi destinati alla ristorazione, così da renderli elemento qualificante e caratterizzante del quartiere, evitando le eccessive concentrazioni.

Allo stesso tempo è necessario salvaguardare i caratteri storico architettonici dei luoghi e la loro natura di spazi di aggregazione e di verde pubblico cittadino, come nel caso della piazza San Sepolcro, della piazza Baylle, della piazza Savoia, della piazzetta Dettori necessari come "standard" e dotazione minima di spazi di quartiere, che andrebbe verificata nel caso di nuove concessioni di spazi pubblici.



*Marina Dal Porto all'Acropoli: la chiesa di sant'Eulalia con il museo e l'area archeologica, al centro del quartiere  
(fonte [www.sardegnaeoportale.it](http://www.sardegnaeoportale.it))*



*Marina l'Immagine della città: il Palazzo Civico e la via Roma  
(fonte [www.sardegnaeoportale.it](http://www.sardegnaeoportale.it))*

## 5. CONCLUSIONI

Il successivo approfondimento di questa ricerca è, idealmente e praticamente, l'applicazione delle linee guida del progetto dello spazio pubblico prevista dal piano, nella verifica attraverso i progetti degli ambiti più significativi, che potrà essere attuata dall'Amministrazione cittadina una volta approvato il Piano Particolareggiato del Centro Storico.<sup>5</sup>

Non solo lo spazio pubblico, ma i possibili interventi di riqualificazione sulle sedi destinate ai musei e alle attività di ricerca, devono assumere i caratteri di coerenza nella relazione fra i contenuti, la "collezione", il progetto d'architettura e le relazioni urbane.

Le architetture cardine di questo interventi complessivo, e capaci di avere un ruolo di catalizzatore, sono certamente la Manifattura Tabacchi, Fabbrica delle Arti e della creatività, già restaurata, che se avrà la capacità di integrarsi nel tessuto delle relazioni urbane, di fare della sua collocazione in prossimità del porto e della sua possibile apertura alla città il contenuto di un ulteriore progetto "condiviso" fra gli attori (il Comune di Cagliari e la Regione Sardegna) potrà giocare un ruolo importante nel legare la produzione della cultura a un contesto significativamente più ampio di quello locale, come previsto nel suo programma. La Manifattura può coinvolgere nella sua azione anche il Palazzo del Consiglio Regionale, uno dei grandi spazi pubblici non risolti della città, piazza di un Palazzo del potere distante e non accessibile, che ha tutti gli elementi, nella sua collezione di Public Art di Costantino Nivola, per rovesciare il suo significato agendo sui valori dell'arte e della cultura.

Se il Castello è la sede dell'immagine storica della città, è infatti il quartiere della Marina che in termini culturali può accogliere le istanze contemporanee di una società sempre più multietnica, aperta e contaminata da culture e saperi diversi. La riqualificazione della Stazione Marittima appare in questi senso un tema di grande interesse. E' possibile infatti ipotizzare una sua funzione espositiva di carattere divulgativo, che possa usare dispositivi multimediali più immediati per la comunicazione, che presenti la città con immediatezza e chiarezza ai suoi visitatori e accolga le esigenze dei turisti, sempre più numerosi. L'edificio, un capannone recente, consente di usare lo stesso volume come oggetto di sperimentazione architettonica, anche effimera, insieme allo spazio esterno delle banchine del porto. Marsiglia, il suo Vieux Port rinnovato, il J4 che è



*Ex Manifattura Tabacchi (fonte [www.sardegnageoportale.it](http://www.sardegnageoportale.it))*

*La Fabbrica della creatività accoglierà produzione e esposizione delle arti creative e di cinema, ma anche laboratori di innovazione tecnologica. La contaminazione fra saperi dovrà essere anche contaminazione urbana, fra la factory e la città, e contaminazione fra la dimensione locale e globale un'architettura totalmente rivolta al paesaggio, sono i principali riferimenti, ma anche l'esperienza del Serpentine Pavillion, collezione d'architettura contemporanea che si aggiorna annualmente, è un riferimento importante.*

Altrettanto importante è, nel Castello, la definizione progettuale della Piazza Palazzo, dei "Musei di Città", dove la testata nord, ancora occupata dai ruderi degli edifici distrutti dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, può essere l'occasione per il progetto della sede dei servizi al pubblico e il "centro di interpretazione" della città murata e del Castello, supportando con i suoi contenuti e la sua architettura il sistema monumentale della Cattedrale, del Palazzo Viceregio e del Palazzo di Città.

La Piazza Arsenale e la Piazza Indipendenza, legate nel progetto della Cittadella dei Musei, potrebbero recuperare nell'architettura e nelle funzioni, da aprire al pubblico, degli spazi del Palazzo delle Seziante e del Vecchio Museo Archeologico,



*Stazione Marittima (fonte [www.sardegnaeopoportale.it](http://www.sardegnaeopoportale.it))*

il senso del progetto di Libero Cecchini e Piero Gazzola, ricomprendendo anche la Torre e le fortificazioni nel progetto unitario degli spazi museali.

I musei nazionali sono certamente sottodimensionati per le esigenze espositive: gli spazi immediatamente esterni all'Arsenale, occupati dalle caserme in dismissione del viale Buoncammino, sono già collegati dal percorso verticale e dalla seconda uscita del museo Archeologico: potrebbero facilmente accogliere nuove sale espositive e nuovi servizi, laboratori e depositi.

Altra grande possibilità nel Castello è costituita dalla sede del convento secentesco degli Scolopi e della chiesa, appena destinati parzialmente al Laboratorio del Centro Storico del Comune di Cagliari.

Gli spazi, prima occupati dal Liceo artistico, consentono di svolgere attività seminariali, incontri pubblici, esposizioni. La configurazione di questi spazi e la loro gestione potrebbero improntarsi a modelli di grande successo ora in essere in diversi centri europei. Fra tutti val la pena di citare il *Pavillon de*



*Caserme ai lati della Cittadella dei Musei, visibile sulla destra, sede ideale per nuove sale espositive di spazi ormai limitati (fonte [www.sardegnaeoportale.it](http://www.sardegnaeoportale.it))*

*l'Arsenal* a Parigi, voluto dall'assessore all'urbanistica e lavori pubblici e ora sindaco Marianne Hidalgo, che spiega attraverso un'esposizione permanente e attraverso una costante attività divulgativa e di confronto, la città attraverso i suoi progetti, passati, presenti e futuri, agli addetti ai lavori e ai profani.

Un'ultima nota su Palazzo delle Scienze, fra Castello e Stampace, costruito nei primi del Novecento, sede universitaria in dismissione: i suoi caratteri architettonici e distributivi, il suo legame storico con la cultura scientifica, lo rendono una sede ideale per un museo della scienza, che a partire dalle collezioni universitarie, possa essere il centro promotore della cultura scientifica nella città e nell'isola, svolgendo e divulgando la ricerca. Un'opportunità importante di coniugare le radici del collezionismo nell'isola, che deriva dalle raccolte dell'Università a una nuova cultura, impostata sulla ricerca e l'economia della conoscenza, e che troverebbe in questo luogo, dai caratteri ancora Ottocenteschi, quasi un museo monumento, occasione di un interessante possibile confronto con l'architettura



*Palazzo Scienze: la grande opportunità di proporre le scienze e la ricerca alla collettività (fonte [www.sardegnaeoportale.it](http://www.sardegnaeoportale.it))\**

contemporanea di un nuovo intervento di adeguamento.

Molto interessante e di grande suggestione, auspicabile in tutti i modi anche per la città di Cagliari, è un [www.museocagliari.it](http://www.museocagliari.it), sulla scia dell'analoga esperienza torinese, che metta a disposizione on line il complesso di conoscenze sulla città, la sua storia e i suoi luoghi. Questo può divenire un grande strumento democratico di conoscenza, la sede di un confronto di qualità, aperto e accessibile a tutti, sui temi dell'architettura, della città e delle sue trasformazioni, quanto mai necessario.

Il museo del XXI secolo è uno spazio aperto di condivisione della conoscenza, è al di fuori dai palazzi del potere e delle istituzioni, è accessibile sempre e da tutti.

## NOTE

1. Il Piano Particolareggiato del Centro Storico di Cagliari contiene due Progetti Strategici dello Spazio Pubblico:

Etg 014 - Il Parco urbano storico - Progetto strategico per il verde storico

Etg 015 - Cagliari città della cultura - Progetto strategico Il Museo città e i programmi tematici di riqualificazione e valorizzazione

Etg 018 - Il sistema delle Grandi Fabbriche e il campus urbano storico

Cfr: [http://www.comune.cagliari.it/portale/it/ppcs\\_piano\\_centro\\_storico.page](http://www.comune.cagliari.it/portale/it/ppcs_piano_centro_storico.page) e ABIS E , MURA P., LADU M., "Il Parco Urbano Storico e il Museo Città. Progetti strategici e linee guida", in ABIS E., (a cura di), Progetto e qualità per il Castello di Cagliari, Gangemi Editore, Roma , 2015, 300-342

2. Cfr. UNESCO, *Recommendation on the Historical Urban Landscape*, Records of the General Conference 36th session, 25 October -10 November 2011, Paris, Volume 1- Resolutions, UNESCO, Paris 2011, 50-55

3. Codice dei beni culturali e del paesaggio ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2001, n. 137 (Decreto Legislativo 22 Gennaio 2004, n. 42)

Capo I, Oggetto della tutela, Articolo 10.

### Beni culturali

1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.

2. Sono inoltre beni culturali:

a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico

3. 'Il passaggio verso una nuova visione strategica che dovrebbe essere accompagnata "da azioni tese ad adattare le politiche esistenti per creare nuovi strumenti per affrontare questa visione", cfr "Raccomandazione sul Paesaggio Storico Urbano", introduzione, punto 4, UNESCO 2011.

Si orientano verso una considerazione sistemica e una visione strategica del Patrimonio anche le indicazioni contenute nel "Progetto di definizione di un modello per la realizzazione dei Piani di Gestione dei siti UNESCO", studio



pubblicato dal MIBAC nel 2006. I siti UNESCO italiani, più spesso "siti complessi" ed estesi che monumenti singoli, pongono questioni importanti sulla integrazione necessaria fra il sistema monumentale e i sistemi socio economici. Nel modello proposto dal MIBAC, il Piano di Gestione UNESCO affianca alla parte analitica e descrittiva dei valori del sito, funzionale alla tutela e alla conservazione, uno specifico Piano di Valorizzazione di cui viene chiarito l'obiettivo e la strategia generale: la creazione di una dinamica di crescita culturale ed economica stabile nel tempo e sostenibile rispetto all'esigenza primaria di protezione e conservazione per le generazioni future.

"La strategia di conseguimento di tale obiettivo è strutturare una rete di attività altamente integrate e specializzate, sfruttando quei fattori di attrazione per i quali il territorio presenta vantaggi competitivi rispetto ai concorrenti e promuovendo quelle iniziative che invece servano a colmare eventuali punti di debolezza emersi. In linea teorica si può parlare di un piano di valorizzazione del patrimonio culturale e di un piano di valorizzazione del sistema economico, ma sarà necessario programmare e gestire progetti di integrazione sia sul piano degli interventi sia su quello territoriale, allo scopo di proporre il sito come "territorio unico", percepibile all'esterno come dotato di una propria coerenza e singolarità "

Cfr. "Progetto di definizione di un modello per la realizzazione dei Piani di Gestione dei siti UNESCO", (MIBAC 2006, 149)

4. L'ipotesi è stata approfondita nel corso della tesi di Laurea magistrale in Conservazione dei Beni Architettonici "Verso un nuovo Museo della Scienza per la Città di Cagliari", Laura Masuri, A.A. 2012-2013, relatore Prof. P. Sanjust, correlatore arch. P. Mura, e discussa nel corso dei dibattiti pubblici dell'ultimo "Festival Scienza" di Cagliari, ottobre 2015, dagli attori istituzionali, Università, Regione Sardegna, Comune di Cagliari. (Cfr. MURA 2014, 16-17) Un interessante esempio di museo della scienza, che può fornire eccellenti stimoli per il progetto di un museo a Cagliari è il MUSE di Trento, inaugurato nel 2014, progetto architettonico di Renzo Piano e concept di Michele Lanzinger, direttore del museo,

5. All'interno dell'attività di ricerca, questa si sta compiendo attraverso l'approfondimento di questi temi progettuali nell'ambito del Corso Integrato di Urbanistica e Valutazione Economica e Sociale, A.A. 2015-16. All'interno del

Modulo di Urbanistica della Prof. Emanuela Abis, a cui chi scrive ha collaborato in qualità di tutor, gli studenti si sono confrontati con l'applicazione delle linee guida per i progetti dello spazio pubblico nel quartiere di Castello e Marina, quindi verificando anche attraverso il modulo di Sociologia della prof. Ester Cois e il modulo di Estimo Urbano del prof. Ivan Blečić l'impatto e il gradimento dei progetti per le componenti sociali, e la loro fattibilità in termini economici

\* Molte foto di questo capitolo sono tratte da Sardegnageoportale, strumento di lettura del territorio a disposizione di tutti sul portale della Regione Autonoma della Sardegna. La scelta non è casuale, ma è determinata dalla possibilità che questo strumento, come altri analoghi, offre di guardare alle relazioni dell'architettura e del tessuto urbano in un modo impossibile fino a pochi anni fa, dando nuovi importanti elementi di studio e valutazione alle ricerche sull'architettura e sullo spazio della città.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Indagine conoscitiva sui beni culturali della Sardegna*, Regione Autonoma della Sardegna, Assessorato alla pubblica istruzione, 1998
- AA.VV., *Guida ai beni Culturali, Sardegna*, Regione Autonoma della Sardegna, 2008
- ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma , 2015
- ABIS E , MURA P., LADU M., “Il Parco Urbano Storico e il Muse Città. Progetti strategici e linee guida”, in ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma, 2015, 300-342
- ALZIATOR F., *Il museo della città di Cagliari*, Cagliari 1957
- BERTUGLIA S., MONTALDO C., *Il museo della città*, Franco Angeli, Milano 2003
- BOSCHIERO P. et alia, *Museumplein di Asterdam, Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso 2008
- CARUGHI U. *Maledetti Vincoli, la tutela dell'architettura contemporanea*, Umberto Allemandi, Torino 2012
- DELL'ORSO Silvia, *Musei e territorio, una scommessa italiana*, Mondadori Electa, Milano 2009
- DIARCH, *Studio di fattibilità finalizzato alla realizzazione del Museo regionale dell'arte nuragica e dell'arte contemporanea del Mediterraneo*, Regione Autonoma della Sardegna, 2006
- DI LIETO A., MORGANTE M., *Piero Gazzola, una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, CIERRE Edizioni, Verona 2009
- DPCM *Understanding the Future: Museums and 21 Century Life. The Value of Museums, Museum and Cultural Property Division*, Department for Culture, Media and Sport, London, England 2005
- JALLA D., “Centro d'interpretazione. Un museo la cui missione non è valorizzare una collezione ma un contesto o un tema” in Jalla D., *I luoghi e le memorie della grande guerra*, Fondazione Mazzotti, Treviso 2010, 232-234.
- JALLA D., “Musei e paesaggi culturali”, testo della relazione al Seminario ICOM e ISRE *Musei e paesaggi culturali*, Nuoro 30 settembre 2013

JALLA D., *Museo e contesto nella storia dell'ICOM (1946-2014): una prospettiva di analisi in preparazione della 24° Conferenza Generale dell'ICOM*. in <https://uniperugia.academia.edu/DanieleJalla>, 2014

JALLA D., "Parole chiave. Paesaggio, territorio, patrimonio culturale, museo". Versione italiana del testo pubblicato su *ICOM News | Les Nouvelles de l'ICOM* n° 3-4 2015 con il titolo "Common Ground ! terrain d'entente", 2015.

GAZZELLONI S. (a cura di) *Le statistiche culturali in Europa, ISTAT 1997-2001*

GAZZOLA P., "Il nuovo complesso museale per la Sardegna in Cagliari", in *Musei e gallerie d'Italia* n.2, Roma 1958

GAZZOLA P., CECCHINI L., *La cittadella museale della Sardegna in Cagliari*, Università degli Studi, Cagliari 1979

GHEL J., *Vita in città, spazio urbano e relazioni sociali*, Maggioli Editore, Milano 2012

GROSSI R. et alia, *Linee guida per la gestione e la valorizzazione delle città e siti Italiano del patrimonio mondiale UNESCO*, Federculture, Roma 2012

GUGLIOTTA G., *La cittadella dei musei: genesi e prospettive culturali*, Gallizzi, Sassari 1981

GURRIERI Francesco, *Dal restauro dei monumenti al restauro del territorio*, Sansoni editore Spa, Firenze 1983

HUBER A., *Il Museo Italiano*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1997

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici, Castello*, Silvana Editoriale, Cagliari 1995

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici, Marina*, Silvana Editoriale, Cagliari 1995

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici, Stampace*, Silvana Editoriale, Cagliari 1995

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici, Villanova*, Silvana Editoriale, Cagliari 1995

LYNCH K., *L'immagine della città*, Marsilio editore, Milano 2006 (prima edizione *The image of the city*, MIT 1960)

MASALA F., *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, collana "Storia dell'arte in Sardegna", Ilisso, Nuoro , 2001

MIBAC, Progetto di definizione di un modello per la realizzazione di Piani di gestione dei siti

UNESCO, MIBAC; Ernst & Young, Roma 2006, in : <http://unesco.beniculturali.it/getFile.php?id=45>

MIBAC, *Spesa pubblica e patrimonio culturale*, MIBAC, Roma, 2008

MIBAC, *Sardegna Beni culturali: sistemi di gestione e gestione dei sistemi*, MIBAC Roma, 2009

MONACI S., *Il futuro nel museo, come i nuovi media cambiano l'esperienza del pubblico*, Edizioni Angelo Guerini, Milano 2009

MONTANARI T., *Le pietre e il popolo, restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Minimumfax, Roma 2013

MORISSET L.K., NOPPEN L., "De la Muséographie à la Stratégie", *Dossier Nouveaux Musée, Nouveaux Tourisme*, in TEOROS, automne 2008, Presse de L'Université du Quebec, Canada 2008, pp. 3-7

MOSCA A. et alia, *Innovazione e tecnologia, le nuove frontiere del MIBAC*, MIBAC Lucca, 2009

MOTTOLA MOLFINO A., *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 1998

MURA P., "Cagliari, percorsi verdi sotto attorno alle mura di Castello", in SIDDI C. (a cura di) *Architettura, Sardegna*, n. 11, Agorà Edizioni , Sarzana 2004, 94-98

MURA P., "Cagliari, il cuore verde della città", *Architettura del Paesaggio*, Maggio-Ottobre 2007, Editore Paysage, Milano, 2007, 70-72

MURA P., "A Classicist Palazzo for a contemporary University Science Museum at University of Cagliari" in *Journal of ICOM'S International Committee for University Museums and Collection Newsletter*, January 2014, ICOM International Committee for University Museums and Collections, Minneapolis, MN, 2014, 16-17. (MFN 41279)

MURA P., "Museo diffuso a Castello", in ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma , 2015, 244-265.

MURA P., MANIS G., "Cagliari, il paesaggio sotto le mura", *Topscapè Paysage* n. 20, Editore Paysage, Milano , 2015, 128-131

MURA P., SAIU V., "Caratteri e evoluzione della tutela del Patrimonio", in ABIS

E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma , 2015, 216-243.

PASOLINI P., *La forma della città - Orte - Sabaudia*, 1973  
download da <http://www.youtube.com/watch?v=ccTfrb8NluM>,

PURINI F., CIORRA P., SUMA S. *Nuovi musei I luoghi dell'arte nell'era dell'iper-consumo*, Casa editrice Libria, Melfi, 2008

PRINCIPE I., *Cagliari*, Laterza Roma Bari 1981

REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA, *Sistema regionale dei Musei, Piano di razionalizzazione e sviluppo*, 2006

ROLLAND A. S. ,MURASKAYA H., *De nouveaux modèles de musées?*, L'Harmattan, Paris 2008

SANNA A. et alia, *Un Castello di carte*, Facoltà di architettura di Cagliari - Acma, Cagliari, 2011

SETTIS S. *Italia SPA, L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002

SETTIS S. *Paesaggio Costituzione Cemento*, Einaudi, Torino 2010

UNESCO, *Recommendation on the Historical Urban Landscape*, Records of the General Conference 36th session, 25 October -10 November 2011, Paris, Volume 1- Resolutions, UNESCO, Paris 2011, 50-55

USAI A. "La città murata come paesaggio urbano storico patrimonio UNESCO", in ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma , 2015, 72-98

# BIBLIOGRAFIA GENERALE

AA.VV., *Indagine conoscitiva sui beni culturali della Sardegna*, Regione Autonoma della Sardegna, Assessorato alla pubblica istruzione, 1998

AA.VV. *Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo*. Gae Aulenti, Santiago Calatrava, Gregotti Associati, Adolfo Natalini, Mandragora, Firenze, 2002.

AA.VV., *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, Phaidon 2005

AA.VV., *The Phaidon Atlas of 21 st Century World Architecture*, Phaidon 2011

AA.VV., *Guida ai beni Culturali, Sardegna*, Regione Autonoma della Sardegna, 2008

ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma, 2015

ABIS E., MURA P., LADU M., "Il Parco Urbano Storico e il Muse Città. Progetti strategici e linee guida", in ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma, 2015, 300-342

AGNOLETTI M., CARANDINI A., SANTAGATA W., *Florens 2012, Biennale Internazionale dei beni Culturali e Ambientali, studi e ricerche*, Baldecchi e Vivaldi, Pontedera, 2012

ALBINI F., "Funzioni e architettura del museo", in *La Biennale di Venezia*, rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia, VIII, n. 31, aprile-giugno 1958, 25-31. Trascrizione in BASSO PERESSUT 2005, 220-225

ALICI A., RICCI G. (a cura di), *AAA Italia, Bollettino n. 12 "Musei"*, Bononia University Press, Bologna 2013

ALICI A., *Guggenheim Helsinki Vs Next Helsinki*", 2014 da <http://ilgiornaledel-larchitettura.com/web/2014/11/28/guggenheim-helsinki-vs-next-helsinki/>

ALLEGRET L. *Musei*, Tecniche Nuove, Milano 1992

ALZIATOR F., *Il museo della città di Cagliari*, Cagliari 1957

AUGÉ M., *Nonluoghi*, Eleuthera, Milano 1993, 2009 (edizione originale Non-lieux 1992 Parigi)

AUGÉ M., *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri, Milano 1999, 2009 (prima edizione *L'impossible voyage, le tourisme e ses images*, Parigi, 1997)

BARDELLI G., COTTONE A., NUTI F., PORETTI S., SANNA A., *La costruzione dell'architettura, temi e opere del dopoguerra italiano*, Gangemi editore, Roma 2009



BASSO PERESSUT L., *Musei per la Scienza*, Milano, Lybra Immagine, Milano 1998

BASSO PERESSUT L., *Musei architetture 1990-2000*, Federico Motta Editore, Milano 1999

BASSO PERESSUT L., *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005

BAUDRILLARD J., NOUVEL J., *Les object singuliers*, Arlea, Paris 2013

BENEVOLO L., *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 2008

BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966

BERTUGLIA S., MONTALDO C., *Il museo della città*, Franco Angeli, Milano 2003

BOGONI B., *Liberio Cecchini: natura e archeologia al fondamento dell'architettura*, Alinea, Firenze, 2009

BONAMI F., *Dopotutto non è brutto*, Mondadori, Milano 2010

BONETTI M. et alia, *Grandi Musei d'Europa, il sogno del Museo Universale*, Skira, Milano, 2002

BONITO OLIVA A., *Lezioni di boxe, dieci round sull'arte contemporanea*, Luca Sossella Editore, Roma 2004

BOSCHIERO P. et alia, *Museumplein di Asterdam, Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso 2008

BOSSI L., "Parrish art Museum", *Domus* N. 965, Milano 2013 pp.44-50

BRITISH COUNCIL, "Influence and attraction: Culture and the race for Soft Power in XXI century" 2012, pdf download <https://www.britishcouncil.org>

BROOK A. H., *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993

BUCCI F., ROSSARI A., *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005;

CALEARI P.F., *Appunti di museografia*, Milano, libreria CLUP 2001

CALEARI P.F., *La forma dell'effimero, tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Edizioni Lybra immagine, Milano 2000

CANZIANI A., COSTA A., "Riordino dei Musei del Castello Sforzesco, Milano

Sala degli Scarlioni, ipotesi di riallestimento di Vittorio Gregotti” in *Giornale Do.co.mo.mo. Italia* n. 33 , Roma 2013

CAPEZZUTO R., “Il museo del tempo”, *Domus* N. 965, Milano 2013 pp.52-61

CAPEZZUTO R., “Nuvola d’oro”, *Domus* N. 965, Milano 2013 pp. 62-66

CARUGHI U., *Maledetti Vincoli, la tutela dell’architettura contemporanea*, Umberto Allemandi, Torino 2012

CASCIU S., *La principessa saggia L’eredità di Anna Maria Luisa de’ Medici, Elettrice palatina, MIBAC, Sillabe , Livorno 2006*

CECCHI R., PAOLUCCI A. (a cura di), *Cantiere Uffizi*, Gangemi Editore, 2007.

CIUCCI G., DAL CO F., *Architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1990

COMMISSIONE EUROPEA, *Libro Verde, le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*, Bruxelles 27.04.2010

CONFICULTURA, *Libro bianco 2008 . La valorizzazione della cultura fra stato e mercato: Assetto economico, giuridico, imprese e istituzioni del mercato delle attività culturali in Italia* , da <http://www.conficultura.it/pdf/205.pdf>

CONFORTI C., “Natalini Architetti, Guicciardini & Magni Architetti. Museo dell’Opera del Duomo, Firenze. Un arcipelago di Capolavori”, in *Casabella* n. 858, Febbraio 2016, 68-87

DALAI EMILIANI M., “Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia” in (a cura di) MAGAGNATO L., *Carlo Scarpa a Castelvechchio*, Edizioni di comunità, Milano 1982, pp.149-170

DAL CO F., (a cura di), *Storia dell’architettura Italiana, il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997

DAL CO F., FORSTER K,W., SOUTER A. G., *Frank O. Ghery Tutte le opere*, Milano, Electa, 1998

DAL CO F., MAZZARIOL G., *Carlo Scarpa: opera completa*, Milano, Electa, 1999

DECTOT H., MARTINEZ J.L., POMAREDE V., *Louvre Lens - Le Guide 2013*, Editions du Louvre Lens, Lens 2013

DE BOTTON A., *Architettura e felicità*, Guanda Editore, Parma 2006

DELL’ORSO S., *Musei e territorio, una scommessa italiana*, Mondadori Electa, Milano 2009

DEXTER LORD G., BLANKENBERG N., *Cities, Museums and Soft Power*, AAM Press, Washington D.C., 2015.

DIARCH, *Studio di fattibilità finalizzato alla realizzazione del Museo regionale dell'arte nuragica e dell'arte contemporanea del Mediterraneo*, Regione Autonoma della Sardegna, 2006

DI LIETO A., MORGANTE M., *Piero Gazzola, una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, CIERRE Edizioni, Verona 2009

DINACCI M., MARCANTONI M., *MUSE, museo delle scienze, Dalla natura alpina al futuro globale*, MUSE-IDESIA, Trento 2013

DORFLES G., *Horror pleni, La (in)civiltà del rumore*, Alberto Castelvevchi Editore srl, Roma 2008

DONADONI A. et alia, *Grandi Musei d'Italia*, Skira, Milano , 2001

DPCM, *Understanding the Future: Museums and 21 Century Life. The Value of Museums*, Museum and Cultural Property Division, Department for Culture, Media and Sport, London, England 2005

EISSENHAUER M., BAHR A. ROCHAU-SALEM E., *Museum Island Berlin*, Hirmerpublisher, Staatliche Museum zu Berlin, 2013

FANELLI G., *Firenze. Architettura e città*, Vallecchi, Firenze, 1973

FANELLI G., FANELLI M., *La cupola del Brunelleschi. Storia e futuro di una grande struttura*, Mandragora, Firenze 2004.

FERRARIS M., *Perchè certe cose sono opera d'arte?* Gruppo Editoriale Espresso, Milano 2012

FLORIDA R., *The flight of the creative class. The new global competition for talent*, New York 2005 (trad. it. Milano 2006).

FLORIDA R., TINAGLI I., *Europe in the creative age*, Carnegie Mellon University U.S. - Demos U.K., Febbraio 2004 in <http://www.demos.co.uk/files/EuropeintheCreativeAge2004.pdf?1240939425>

FLORIDA R., TINAGLI I., *L'Italia nell'era creativa*, Creativitycitygroup, Luglio 2005, da <http://www.creativeclass.com/rfcgdb/articles/Italy%20in%20the%20Creative%20Age%20%28Italian%20Version%29.pdf>

FONDAZIONE MUSEO GUGGENHEIM BILBAO, *Guida visuale del museo Guggenheim*, Dos de Arte Ediciones, Barcellona Spagna, 2011

FOSSI G., *Galleria degli Uffizi, Storia, arte e collezione*, Giunti, Firenze, 2015

JALLA D., *Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente*. da <https://uniperugia.academia.edu/DanieleJalla>, Cfr. "Museo Torino, riflessioni a partire da un'esperienza in corso di museo" in AYMONINO A., TOLIC I., *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano 2007

JALLA D., "Centro d'interpretazione. Un museo la cui missione non è valorizzare una collezione ma un contesto o un tema" in JALLA D., *I luoghi e le memorie della grande guerra*, Fondazione Mazzotti, Treviso 2010, 232-234.

JALLA D., "Musei e paesaggi culturali", testo della relazione al *Seminario ICOM e ISRE Musei e paesaggi culturali*, Nuoro 30 settembre 2013

JALLA D., *Museo e contesto nella storia dell'ICOM (1946-2014): una prospettiva di analisi in preparazione della 24° Conferenza Generale dell'ICOM*. da <https://uniperugia.academia.edu/DanieleJalla>, 2014

JALLA D., "Parole chiave. Paesaggio, territorio, patrimonio culturale, museo". Versione italiana del testo pubblicato su *ICOM News | Les Nouvelles de l'ICOM* n° 3-4 2015 con il titolo "Common Ground ! terrain d'entente", 2015.

GAZZOLA P., "Il nuovo complesso museale per la Sardegna in Cagliari", in *Musei e gallerie d'Italia* n.2, Roma 1958

GAZZOLA P., CECCHINI L., *La cittadella museale della Sardegna in Cagliari*, Università degli Studi, Cagliari 1979

GHEL J., *Vita in città, spazio urbano e relazioni sociali*, Maggioli Editore, Milano 2012

GODOLI A., *Arata Isozaki, Gae Aulenti, Mario Botta, Norman Foster, Vittorio Gregotti, Hans Hollein, La Nuova Uscita Degli Uffizi: Progetti per Piazza Castellani*, Gruppo Editoriale Giunti, Firenze 1998.

GROSSI R. et alia, *Linee guida per la gestione e la valorizzazione delle città e siti Italiano del patrimonio mondiale UNESCO*, Federculture, Roma 2012

GUGLIOTTA G., *La cittadella dei musei: genesi e prospettive culturali*, Gallizzi, Sassari 1981

GAZZELLONI S. (a cura di) *Le statistiche culturali in Europa*, ISTAT 1997-2001

GA Document 93: Jean Nouvel. 3 Buildings: Quai Branly Museum, Guthrie Theater, extension of Reina Sofia Museum. Futagawa, Ed., Tokio 2006

GIEBELHAUSEN M., "Museum Architecture: a brief History in MACDONALD S. *A companion to museum studies*, Wiley-Blackwell, UK 2011, p 223-244

GIEDION S., *Breviario di Architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, prima edizione Garzanti Milano 1961

GREUB S. GREUB T., *Museums in the 21st Century*, Prestel, Munich 2006

GUERZONI G. *Museums on the Map 1995-2012*, Umberto Allemandi, Torino 2014

GURRIERI F., *Dal restauro dei monumenti al restauro del territorio*, Sansoni editore Spa, Firenze 1983

*Het Scheepvaartmuseum, the Guide*, Het Scheepvaartmuseum Engterprise, Amsterdam 2011

HUBER A., *Il Museo Italiano*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1997

JENGER J. , *Le Corbusier, l'architettura come armonia*, Electa Gallimard, Trieste 1997

JOHNSON P. C., "Letter to the Museum Director" , Museum News n. 38, Gennaio 1960, trascrizione in BASSO PERESSUT 2005, 230-235

JURKAIT K., SIDERIUS S. "Refurbishing the Rijksmuseum" in *Arup Journal* N. 2, London 2013

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici, Castello*, Silvana Editoriale, Cagliari 1995

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici, Marina*, Silvana Editoriale, Cagliari 1995

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici*, Stampace, Silvana Editoriale, Cagliari 1995

KIROVA T., MASALA F., PINTUS M., *Cagliari quartieri storici, Villanova*, Silvana Editoriale, Cagliari 1995

LA CECLA F., *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

LYNCH K., *L'immagine della città*, Marsilio editore, Milano 2006 (prima edizione The image of the city, MIT 1960)

LOIRETTE H. et alia, *Rapport d'activité du Musée du Louvre 2007*, Louvre, Paris 2007

LORD Blair., *Art & Energy, How Culture Changes*, AAM Press, Washington DC , 2014

MACDONALD S., *A companion to museum studies*, Wiley-Blackwell, UK 2011

MAC GREGOR N., *A history of the world in 100 objects*, Penguin books, London 2012

MAGNAGO LAMPUGNANI V., "Insight versus entertainment" in MACDONALD S., *A companion to museum studies*, Wiley-Blackwell, UK 2011, p 245-262

MAGAGNATO L., *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Edizioni di comunità, Milano 1982

MAROTTA A., *Atlante dei musei contemporanei*, Skira, 2014

MARSZAL P., *Musée du Louvre Lens*, SCEREN/CRDP, Nord Pàs de Calais, 2013.

MARTI ARIS C., *Le variazioni dell'identità, il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Novara 1990

MASALA F., *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, collana "Storia dell'arte in Sardegna", Ilisso, Nuoro , 2001

FRÉDÉRIC MIGAYROU, *Frank Gehry*, HYX/Fondation Louis Vuitton, 2014.

MC LUHAN, *Capire i media, gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore , Milano 2011 (prima edizione *Understanding the media , the extensions of men , 1964*)

MIBAC, UNESCO, Ernst & Young *Progetto di definizione di un modello per la realizzazione di Piani di gestione dei siti*, MIBAC, Roma 2006, da : <http://unesco.beniculturali.it/getFile.php?id=45>

MIBAC, *Spesa pubblica e patrimonio culturale*, MIBAC, Roma, 2008

MIBAC, *Sardegna Beni culturali: sistemi di gestione e gestione dei sistemi*, MIBAC Roma, 2009

MICHELUCCI G., *La felicità dell'architetto*, Tellini, Pistoia 1981

MONACI S., *Il futuro nel museo, come i nuovi media cambiano l'esperienza del pubblico*, Edizioni Angelo Guerini, Milano 2009

MONTANARI T., *Le pietre e il popolo, restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Minimumfax, Roma 2013

MORISSET L.K., NOPPEN L., "De la Muséographie à la Stratègie", *Dossier Nouveaux Musée, Nouveaux Tourisme*, in TEOROS, automne 2008, Presse de

L'Université du Quebec, Canada 2008, pp. 3-7

MOSCA A. et alia, *Innovazione e tecnologia, le nuove frontiere del MIBAC*, MIBAC Lucca, 2009

MOTTOLA MOLFINO A., *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 1998

MURA P., "Cagliari, percorsi verdi sotto attorno alle mura di Castello", in SIDDI C. (a cura di) *Architettura, Sardegna*, n. 11, Agorà Edizioni, Sarzana 2004, 94-98

MURA P., "Cagliari, il cuore verde della città", *Architettura del Paesaggio*, Maggio-Ottobre 2007, Editore Paysage, Milano, 2007, 70-72

MURA P., "Chiesa della Purissima Concezione, Cagliari" in FILIPOVIC A. e TRIOANO W. (a cura di), *Strategie e Programmazione della Conservazione e Trasmissibilità del Patrimonio Culturale*, Fidei Signa Scientific Editions, Roma, 2013 (ISBN 978-88-9091 58-8-8), 68-77.

MURA P., "Museo diffuso a Castello", in ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma, 2015, 244-265.

MURA P., MANIS G., "Cagliari, il paesaggio sotto le mura", *Topscape Paysage* n. 20, Editore Paysage, Milano, 2015, 128-131

MURA P., SAIU V., "Caratteri e evoluzione della tutela del Patrimonio", in ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma, 2015, 216-243.

NAPOLEONE M. et alia, "Franco Albini e il museo del Tesoro di San Lorenzo" in *Anankè* n. 5, Milano, 2015.

Natalini A., «*Quattro quaderni*». *Dal Superstudio alle Città dei Natalini Architetti*, Forma Edizioni, 2015

Natalini Architetti, Guicciardini e Magni Architetti, *La costruzione di un museo*, Edizioni APM, Carpi, 2016

Natalini Architetti, Guicciardini e Magni Architetti, "Il Grande Museo del Duomo, Firenze", *Domus* n. 998, gennaio 2016, 47-61

PALLASMAA J., *La mano che pensa*, Safarà, Pordenone, 2014

PASOLINI P., *La forma della città - Orte - Sabaudia*, 1973

download da <http://www.youtube.com/watch?v=ccTfrb8NluM>,

PERNIOLA M., *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2004

PEVSNER N., *Storia e caratteri degli edifici*, Fratelli Palombi editore, Roma 1986 (titolo originale *A History of Building Types*, Washington DC 1976)

POULOT D., *Musée et muséologie* Editions La Découverte, Parigi 2005

POULOT D., *Une histoire du patrimoine en Occident*, Presse Universitaire de France, Parigi 2006

POULOT D., *Une histoire des musées de France*, Editions La Découverte, Parigi 2008

PUOLOTT D. BODENSTEIN F., GURAT J.M.L., *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums* Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June – 1 July & 25-26 November 2011

POWELL W SNELLMAN K., *The Knowledge Economy*, Stanford University, 2014.

PRINCIPE I., *Cagliari*, Laterza Roma Bari 1981

PURINI F., *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Roma – Bari 2000

PURINI F., CIORRA P., SUMA S., *Nuovi musei I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Casa editrice Libria, Melfi 22 ottobre 2008

RASSU M., *Storia delle fortificazioni di Cagliari*, Cagliari 1998

REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA, *Sistema regionale dei Musei, Piano di razionalizzazione e sviluppo*, 2006

RICCIARDI M., *Il museo dei miracoli, il museo come opera d'arte e invenzione tecnologica*, Apogeo srl, Milano 2008

RIFKIN J., (*The Age of Access*, 2000), *L'era dell'accesso*, Mondadori, Milano, 2012.

RIFKIN J., (*The empathic civilization*, 2009), *La civiltà dell'empatia*, Mondadori, Milano 2013.

RIFKIN J., (*The Third Industrial Revolution*, 2011), *La Terza Rivoluzione Industriale*, Mondadori, Milano 2011.

RIFKIN J., (*The Zero Marginal Cost Society*, 2014), *La società a costo marginale zero*, Mondadori, Milano 2014

RIZZO G., STELLA G., *Se muore il Sud*, Feltrinelli Editore, Milano 2013



ROLLAND A. S. MURASKAYA H., *De nouveaux modèles de musées?*, L'Harmattan, Paris 2008

ROSI G., BRUGNOLI V., MEZZETTI A., *Musei e Gallerie d'Arte in Italia 1945-1953*, Ministero della Pubblica Istruzione – Libreria dello Stato, Roma 1953.

ROSSI A., *L'architettura della città*, Eredi Aldo Rossi – Quod libet, Macerata 2011 (edizione originale 1966)

RUGGIERI TRICOLI M.C., VACIRCA M.D., *L'idea di museo, archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Edizioni Lybra immagine, Milano 1998

SANJUST P. MONNI G., "La cittadella dei musei a Cagliari" in DI LIETO A., MORGANTE M., *Piero Gazzola, una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, CIERRE Edizioni, Verona 2009, 354-357

SANNA A. et alia, *Un Castello di carte*, Facoltà di architettura di Cagliari - Acma, Cagliari, 2011

SETTIS S., *Italia SPA, L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002

SETTIS S., *Paesaggio Costituzione Cemento*, Einaudi, Torino 2010

TAFURI M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986

TIR CONSULTING GROUP LLC, *The Nord-Pas de Calais Third Industrial Revolution -Master Plan 2013*, Accenture, Nord Pàs de Calais, 2013.

UNESCO, *Recommendation on the Historical Urban Landscape*, Records of the General Conference 36th session, 25 October -10 November 2011, Paris, Volume 1- Resolutions, UNESCO, Paris 2011, 50-55

USAI A. "La città murata come paesaggio urbano storico patrimonio UNESCO", in ABIS E., (a cura di), *Progetto e qualità per il Castello di Cagliari*, Gangemi Editore, Roma , 2015, 72-98

VECCHINA M., *HAPU Manuale di tecnica della comunicazione pubblicitaria*, 2003

VERDON T., *Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo*, Mandragora, Firenze 2015

VERNIERES M. et alia, *Methods for the economic evaluation of urban heritage: a sustainability-based approach*, Agence Français Development, Paris 2013

VITALE G., *Design di Sistema per le istituzioni culturali*, Zanichelli, Bologna 2013

VIVANT E., "Du musée-conservateur au musée entrepreneur » in *Téoros Nouveaux musées, nouveaux tourisimes*, 27-3 (2008),43-52

WITTKOVER R., *La scultura raccontata da Rudolf Wittkover*, Einaudi Torino 1977

WITTKOVER R., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi Torino 1964

ZARDINI M., *James Stirling, Michael Wilford La Nuova Galleria di Stato a Stoccarda*, Electa, Milano 1985

## RIVISTE O ARTICOLI DI RIVISTA

*Dossier Nouveaux Musée, Nouveaux Tourisme, TEOROS*, automne 2008, Presse de L'Université du Québec, Canada 2008

*L'ami de Musées*, n. 39, « Architecture, nouveaux musées, nouveaux lieux », Parigi 2010

*Dossier de l'art tematique* N. 3 "Louvre Lens, l'architecture, la Galerie du temps", dicembre 2012, Editions Faton, Dijon France, 2012.

*La revue des musées de France* «Marseille, ouverture du MUCEM» Louvre Paris, n.3, giugno 2013

*Guida visuale del museo Guggenheim Bilbao*, Dosdearte Ediciones, Barcelona, Spagna 2011

*The Art Newspaper Special Report*, N. 267, April 2015, London

*Il sole 24 ore*, Domenica, anni 2012-2015

*AREA* N. 65, "Espace", Federico Motta Editore, Milano, 2002

*AREA* N.89, "Jean Nouvel", Federico Motta Editore, Milano 2006

AA.VV., "Exhibition" *AREA* n. 132, , gennaio-febbraio 2014, New Business Media Editore Milano, 2014

*El Croquis*, n.45, "Frank O. Gehry ", novembre 1990, Madrid 2006

*El Croquis* n.129/130, « Herzog & de Meuron 2002-2006 », Madrid, 2006

*El croquis* n. 179/180 SANAA 2011-2015, numero monografico, Madrid, 2015

*GA Document* 93 "Jean Nouvel. 3 Buildings: Quai Branly Museum, Guthrie Theater, extension of Reina Sofia Museu", Futagawa Ed., Tokio 2006

*Lotus International* n.35, "Il museo d'architettura", Editoriale Lotus, Milano 1982

AA. VV. "Sei nuovi musei" in *Abitare* n. 376, settembre 1998, 148, 189

AA. VV., "Museo a Burgos, concorso" in *Casabella* n. 688 aprile 2001, 58-67

AA. VV., "Nuovi musei" in *Casabella* n. 763 febbraio 2008, 61-93

AA. VV., "Madrid-museo" in *Casabella* n. 765 gennaio 2008, 56-93

AA. VV. "Sette piccoli musei" in *Casabella* n. 769 settembre 2008, 32-83

AA. VV., "Nieto Sobejano Ampliamento del muso Moritzburg" in *Casabella* n. 776 aprile 2009, 62-75

AA.VV., "Frank Gehry, Serpentine Gallery Pavilion" in *Casabella* n. 808 dicembre, 2011, 30-33

- AA.VV., "China Tales. 2 Old city, Museo nazionale cinese e Shanghai museum of glass" in *Casabella* n. 807 novembre 2011, 30-57
- AA.VV., "Musei, significati nuovi per luoghi trascorsi" in *Casabella* n. 795 gennaio 2010, 76-95
- AA.VV., "Culture" in *Casabella* n. 809 gennaio 2012, 66-108
- AA VV. "Eppure non si po' fare a meno dei musei" Theodor W. Adorno e i musei e Musei in *Casabella* n. 785 gennaio 2010, 2-46
- AA. VV., «Architecture: nouveaux musées, nouveaux lieux » in *L'Ami de Musées*, n. 39, *Federation Français des Sociétés d'amis des Musées*, Paris, 2010
- AA.VV., "Marseille, MuCEM" in *La revue des musées de France* n. 3, June 2013, Ed. Revue du Louvre, France, 2013, 4-7, 72-101
- AA. VV., "Norman Foster, riqualificazione del porto vecchio di Marsiglia" in *Domus* n. 973, ottobre 2013, 51-65
- AA. VV., *L'industria delle costruzioni*, n. 437, maggio-giugno 2014, EdilStampa, Roma 2014, 4-118
- AA. VV., "Tre musei" in *Casabella* n. 805 settembre 2011, 4-35
- AA. VV., "Museo Casa Enzo Ferrari" in *Casabella* n. 812 gennaio 2012, 8-24
- AA. VV., "Il Museo del Louvre elevato al quadrato" *Domus* n. 965, Gennaio 2013
- AA. VV., "Norman Foster, riqualificazione del porto vecchio di Marsiglia", *Domus* n. 973, ottobre 2013, 51-65
- AA. VV., "Museo dell'abbazia di Altenburg" in *Domus* n. 98, giugno 2014, 68-79
- AA. VV., "Ampliamento del British Museum", Londra in *Domus* n. 983, settembre 2014, 50-63
- BAGLIONE C., "Tate Modern: dettagli nel vuoto", in *Casabella* n. 684/685 dicembre –gennaio 2001-2001, 88-105
- BOTTA G. Clon – Art, *La Repubblica*, 2012, 28 agosto, 42-43
- BRAGHIERI N. "Tony Fretton, tre opere Fulgsang kunstmuseum" in *Casabella* n. 769, settembre 2008, 8-31
- BRAGHIERI N., CRESPI G., VERCELLONI M., Nuovi musei in *Casabella* n. 803 luglio 2011, 4-41
- CARDANI E., "Aventura demuseificante – MuCEM Marseille" in *L'Arca*, n.192,

maggio 2004, 62-67

CERIANA M., DAL CO F., "Alvaro Siza, Nuovo allestimento della Pietà Rondani-  
ni di Michelangelo, sala degli Scarioni, Castello Sforzesco" in *Casabella* n. 703  
settembre 2002, 4-9

DAL CO F., "Chateaux LaCoste", in *Casabella* n. 808 dicembre, 2011, p.2-23

DEPLANO G, COLAVITTI A. M., "Città museo e museo della città: riflessioni su  
un'utopia" in *URBANISTICA*. vol. 130 ISSN: 0042-1022 2006

DI CERBO F., "Interculturalità e museo" in *Nuova Museologia* n. 17, Milano  
2007, 7-10

KEREZ C., "Progetto per il museo d'arte moderna a Varsavia" in *Casabella* n.  
781 settembre, 2009, 30-37

CONFORTI C., "David Palter necropoli di Pill'e Matta, Quartucciu Cagliari" in  
*Casabella* n. 806 ottobre 2011, 77-82

CRESPI G., "Ampliamento e restauro del Joannes Museum - Graz" in *Casabel-  
la* n. 811 marzo 2012, 90-100

JACOB S., "Il museo del tempo", in *Domus* n. 965, gennaio 2013 pp. 52-61

JACOB S., "Nuvola d'oro in *Domus* n. 965, gennaio 2013, 62-67

GEHRY F. O., "Costruire Su Pariser Platz, considerazioni sulla nuova Berlino" in  
*Casabella* 704, ottobre 2002, 4-11

IRACE F., "L'isola museo di Groningen" in *Abitare* n. 334, novembre 1994, 155-  
163

MARINI CLARELLI M.V., "La soglia del museo, Alfredo Pirri "Passi", in *Domus*  
n. 972, settembre 2013, 124-127

MAFFEI A., "La mediateca di Sendai: un organismo scomposto" *Casabella* n.  
684/685 dicembre -gennaio 2001-2001, p. 144-165

NAPOLITANO G., "Discorso del capo dello Stato agli Stati generali della cultu-  
ra" in *Il sole 24 ore*, 2012 n. 319, 21-22

PINNA G., "Acronimi", *Nuova Museologia* n. 17, 2007, 40

PANSINI S., "La progettazione dei musei d'arte contemporanea", in *Nuova  
Museologia* 2007, n. 17, 2-6

POZZO R., "Future città smart", *Il sole 24 ore*, 2012 n.319, 32

RADIC S., "Padiglione per la Serpentine 2014", *Domus* 2014, n. 983, 122-129

SAVI V., "Progetti di musei di Italo Rota" in *Casabella* , 1989 n. 556, 4-21

SOMAJINI C., Se tutto ruota intorno al visitatore, *Il sole 24 ore*, 2012 n.319, 47

STEINER D., HERZOG J., "Tate Modern" Londra, *Domus* 828, luglio-agosto 2000, 32-43

STELLA G.A., "Il patrimonio dimenticato" in *Corriere della Sera*, sabato 2 febbraio 2013,1

STELLA G.A., " Patrimonio sprecato, il turismo cresce nel mondo, in Italia è fermo", in *Sole 24 ore*, martedì 19 febbraio 2013, 31

SUDJIC D., "L'architettura del conflitto, l'Imperial War Museum di Daniel Liebeskind a Manchester" in *Domus* 851, settembre 2002, 76-87

WEBB M. D., "Moderno temporaneo , il attesa del futuro ampliamento il MoMA va in periferia" in *Domus* 851, settembre 2002, pp.88-97

## SITOGRAFIA

*Le informazioni reperite sul web hanno costituito una fonte insostituibile e inesauribile di informazioni. I siti ufficiali dei musei studiati nella ricerca sono la maggiore fonte di conoscenza. Vorrei rilevare come nel periodo della ricerca le informazioni reperibili on line siano aumentate per quantità e qualità, e i siti dei musei, da siti rivolti alla comunicazione, abbiano approfondito i loro contenuti scientifici in modo esponenziale.*

*Fra tutti il sito del Louvre [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr), ma soprattutto quello del British Museum, [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org), che è una vera fonte di conoscenza enciclopedica, l'Encyclopedie del Diderot e d'Alembert dei nostri tempi.*

*La necessità di tenere le tracce della ricerca anche sul web era così importante che ho costruito un mio sito, <http://museumineurope21.jimdo.com/> per aiutarmi nello studio, che vorrei rendere accessibile e consultabile.*

*Di seguito solo alcuni dei siti consultati, ogni capitolo della ricerca riporta gli specifici riferimenti. L'ultima data di consultazione è per tutti febbraio 2016. In quella data era in riedizione il sito della Galleria degli Uffizi e del Polo museale fiorentino.*

IProgetto Minerva Museo e Web - Linee guida per i siti web dei musei italiani:  
<http://www.minervaeurope.org/structure/workinggroups/userneeds/prototipo/museoweb.html>

BROCHET OLIVIER (Brochet-Lajus-Pueyo), "Paysages d'architecture(s)" Entretien de Chaillot du 13 décembre 2010, Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris :

<http://webtv.citechailot.fr/video/olivier-brochet>

Comunicazione della Commissione Europa 2020. Una strategia per una crescita intelligente, sostenibile e inclusiva ( 2010):

<http://ec.europa.eu/eu2020/pdf/>

CHEVRIER JEAN-FRANÇOIS Comment présenter les œuvres d'art dans l'espace muséal? Tendances et exemples récents. Conférence organisée par l'Institut français d'architecture, Mardi 25 septembre 2012 Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris  
<http://webtv.citechailot.fr/video/lart-musees-architecture-scenographie>

Domusweb

<http://www.domusweb.it/content/domusweb/it/home.html>

ECO Umberto, Il museo del terzo millennio (Bilbao 2007) <http://www.umbertoeco.it/CV/Ilmuseonelterzomillennio.pdf>

Musei nel XXI secolo:

<http://www.phaidonatlas.com/>

Musei e mercato:

MORRIS G., HARGREAVERS J., MC INTYRE A., So many galleries, so little time, the impact of evening gallery opening market, Research analysis, September 2002:

<http://www.taking-partinhearths.com/content.php?content=854>

Musei nella Città, Bologna Genus Bononiae:

<http://www.genusbononiae.it/index.php>

Museo della Città Torino:

<http://www.museotorino.it/>

Fondazione Guggenheim:

<http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation>

Museo Guggenheim Bilbao:

<http://www.guggenheim-bilbao.es/>



Musei dell'Isola di Saadiyat, Emirati Arabi:

<http://www.saadiyat.ae/en/>

Museo del Louvre, Parigi Francia:

<http://www.louvre.fr/>

Museo del Louvre Lens, Francia:

<http://www.louvrelens.fr/>

Louvre Lens Art Gallery, Documentario "the Guardian" in [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=vRVKpapAPw8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=vRVKpapAPw8)

Cité St Théodore et le Louvre-Lens in

<http://www.youtube.com/watch?v=iiMPRcSufw>

Le Louvre-Lens: l'art en plein coeur du bassin minier in

<http://www.youtube.com/watch?v=EV5k6RRefVA>

Visite Virtuelle, le Louvre Lens in :

<http://www.youtube.com/watch?v=Xy3chxwM8W4>

ARTE Carnet de ville LOUVRE LENS interview Adrien Gardere in : <http://www.youtube.com/watch?v=WuroJcsslIE>

Divisare Musée du Louvre Lens in:

<http://divisare.com/projects/117545-mosbach-paysagistes-luc-boe-gly-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-studio-adrien-gardere-julien-lanoo-hufton-crow-musee-du-louvre-lens>

Iscrizione nella World Heritage List del Bacino minerario Nord Pàs de Calais in:

<http://www.bassinminier-patrimoine mondial.org/>

Louvre Abu Dhabi, the challenge of creating a singular museum in

<http://www.louvre.fr/en/louvre-abu-dhabi>

Polo Museale Fiorentino – Galleria degli Uffizi:

<http://www.polomuseale.firenze.it/>

Memorial and Museum 9 11, New York USA:

<http://www.911memorial.org/>

[http://www.ted.com/talks/jake\\_barton\\_the\\_museum\\_of\\_you.html](http://www.ted.com/talks/jake_barton_the_museum_of_you.html)

Hetscheepvaartmuseum Amsterdam – Museo Marittimo <http://www.hetscheepvaartmuseum.nl/?t=English>

Mucem sito ufficiale in:

<http://www.mucem.org/>

Mucem:

<http://culture.marseille.fr/mus%C3%A9es/le-mucem>

Stefano Boeri ripensa Marsiglia in:

<http://www.artribune.com/2013/04/stefano-boeri-ripensa-marsiglia/>

Musei a Marsiglia in:

<http://culture.marseille.fr/mus%C3%A9es>

Atlante dell'architettura contemporanea e del 21° secolo

<http://www.phaidonatlas.com>

Pietà Rondanini da San Vittore al Tribunale dal Duomo al Nuovo Polo Espositivo, intervista con Philippe Daverio

[http://www.milanofree.it/milano/cultura/pieta\\_rondanini\\_da\\_san\\_vittore\\_al\\_tribunale\\_dal\\_duomo\\_al\\_nuovo\\_polo\\_espositivo.html](http://www.milanofree.it/milano/cultura/pieta_rondanini_da_san_vittore_al_tribunale_dal_duomo_al_nuovo_polo_espositivo.html)

Rijksmuseum Amsterdam NL:

<https://www.rijksmuseum.nl/>

sul Progetto di restauro del Rijksmuseum di Cruz y Ortiz e sull'allestimento di M. Wilmotte:

<http://www.cruzyortiz.com/>

<http://europaconcorsi.com/projects/226631-Cruz-y-Ortiz-Arquitectos-Rijksmuseum>

<http://www.dezeen.com/2013/04/04/rijksmuseum-by-cruz-y-ortiz-arquitect->

tos-and-michel-wilmotte/

<http://archrecord.construction.com/news/2013/01/130123-Rijksmuseum-Expansion-Cruz-y-Ortiz-Jean-Michel-Wilmotte-Amsterdam.asp>

MC DONALD A. "Tour the new Rijksmuseum" <http://www.youtube.com/watch?v=GJpUpqKN5VA>

PIANO RENZO: Parigi Centre Pompidou, Amsterdam Nemo, Noumea Jean Marie Tjbaou cultural Centre, Berna Zentrum Paul Klee, Trento MUSE:  
<http://www.rpbw.com/>

RAMBERT FRANCIS L'après Bilbao, Conférence organisée par l'Institut français d'architecture, Jeudi 28 juin 2012 Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris :  
<http://webtv.citechailot.fr/video/27-lapres-bilbao>  
<http://www.rpbw.com/>

Saadiyat cultural district:  
<http://saadiyatculturaldistrict.ae/>

Stedelijk Museum Amsterdam:  
<http://www.stedelijk.nl/>

Serpentine Gallery Pavilion  
<http://www.dezeen.com/tag/serpentine-gallery-pavilions/>

SNOHETTA: Montignac, Francia Padiglione di accesso alle grotte di Lascaux progetto di concorso (2012), Bowling Green Ohio, USA Wolfe center for collaborative arts (2011), Vollen, Norvegia Maud returns home progetto di concorso (2011), Ume , Norvegia Ume Kulturveven (2011-2014), Guadalajara, Messico Museo di scienze ambientali (2011-), San Francisco, USA SFMOMA (in corso), Arabia Saudita, King Abdulaziz Center (2007 - 2011), New York , USA, Memorial museum dell'undici settembre (completato 2011), Groenlandia The Natio-

nal Gallery of Greenland (progetto di concorso):

<http://www.snoarc.no/#/main/>

SOLE 24 ORE:

<http://www.ilsole24ore.com>

Statistiche su musei italiani

[http://www.infodata.ilsole24ore.com/2015/11/30/museo-i-numeri-della-grande-bellezza/?uuid=g9TUkgnR&refresh\\_ce=1](http://www.infodata.ilsole24ore.com/2015/11/30/museo-i-numeri-della-grande-bellezza/?uuid=g9TUkgnR&refresh_ce=1)

## IMMAGINI

Le immagini che accompagnano il testo sono dell'autore della ricerca e sono state riprese nel corso dei sopralluoghi, dove non altrimenti indicato.

Con \* sono indicate le foto delle quali non è stato possibile ritrovare l'autore, reperite sul Web e disponibili all'interno di più siti.



21st century  
museum architecture  
in  
europe

appunti di ricerca  
website under construction

website under

[musemineurope21.jimdo.com](http://musemineurope21.jimdo.com)



*website di supporto alla ricerca*

