

VERSO LA "TUTELA DELL'EFFIMERO"

Destino e prospettive dei grandi musei e degli allestimenti italiani

Valerio Tolve

Il tema della tutela è dominante nel dibattito disciplinare dell'architettura, oggi anche nell'ambito degli allestimenti e della museografia.

Tuttavia la relativa "giovinezza" di alcune opere moderne o contemporanee – assurte dalla critica a paradigmi capaci di orientare il dibattito teorico e la pratica del progetto per tutta la seconda metà del secolo breve – e la loro natura effimera rischiano di compromettere l'esito di queste esperienze, soggiogate dal fascino dell'antico e da una troppo facile tendenza alla trasformazione silenziosa, in ragione di mutati contesti normativi e standard ambientali. Con questo contributo si cerca di tracciare brevemente uno stato dell'arte e, tentare di riconoscere la sottile linea di demarcazione tra antico e nuovo, tra tutela e innovazione, tra opera e omaggio.

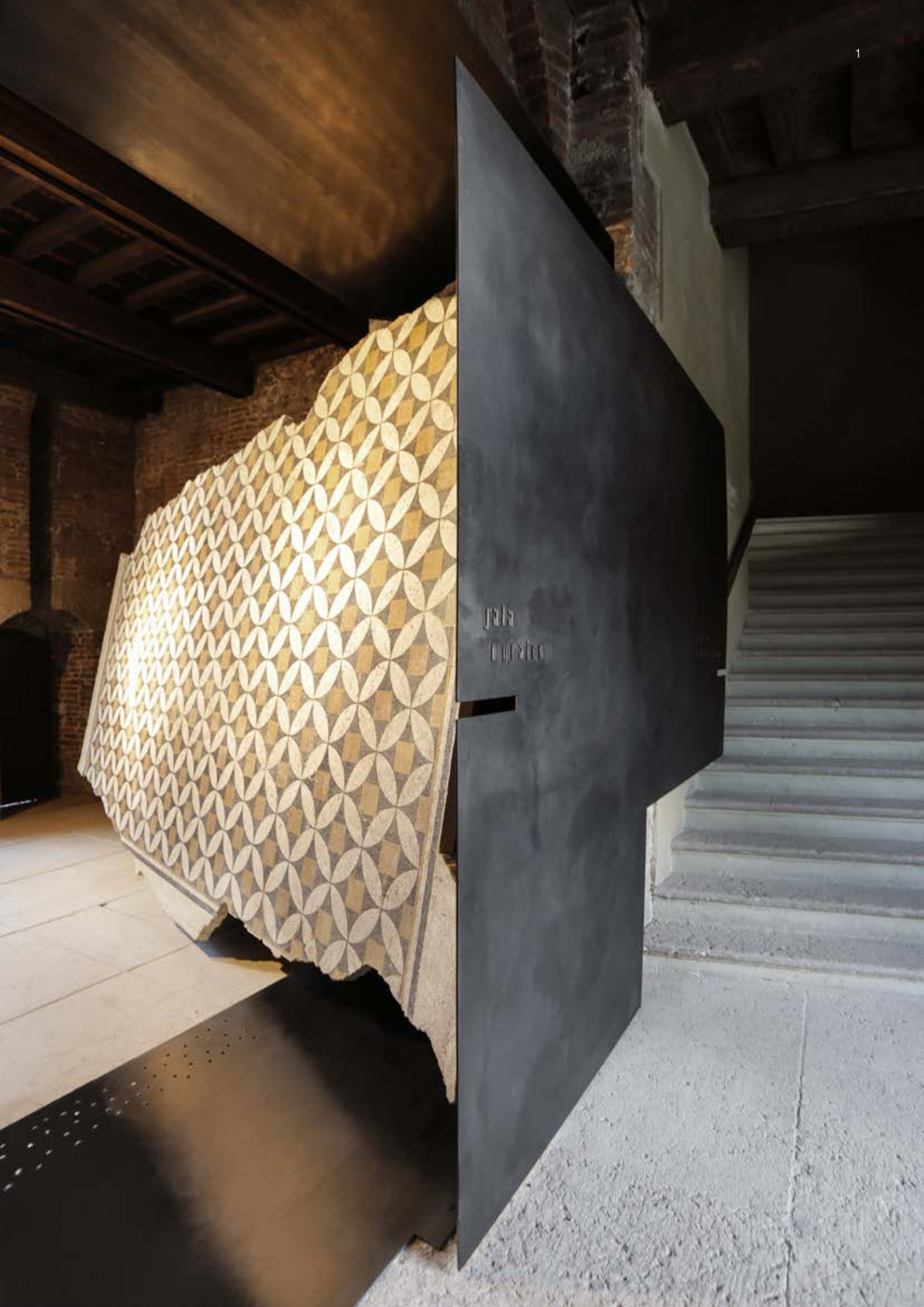
MUSEO, MUSEOGRAFIA E ALLESTIMENTO,
EFFIMERO, TUTELA, PROGETTO

*MUSEUM, MUSEOGRAPHY AND EXHIBITIONS,
EPHEMERAL, PROTECTION, PROJECT*

The theme of protection is dominant in the disciplinary debate of architecture, today also in the context of exhibitions and museography.

However, the relative "youth" of some modern or contemporary works – risen by criticism to paradigms capable of orienting the theoretical debate and the practice of the project throughout the second half of the 19th c. – and their *ephemeral* nature risk compromising the outcome of these experiences, subjugated by the charm of the ancient and by a too easy tendency to a *silent transformation*, due to changed regulatory contexts and environmental standards. This contribution tries to briefly outline a state of the art and try to recognize the fine line between old and new, between protection and innovation, between work and homage.

Valerio Tolve è architetto, PhD in Composizione architettonica, docente presso il Politecnico di Milano e l'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia di Roma, ha inoltre insegnato all'Università degli Studi di Napoli "Federico II". La sua attività di ricerca si applica al recupero del patrimonio: ha tenuto lezioni, convegni e conferenze in università italiane e straniere, condotto workshop e seminari, pubblicato saggi e articoli ed ha ottenuto diversi riconoscimenti, tra cui la menzione d'onore alla Call La Grande Villa Adriana (con A. Bottelli e J. Miàs).



VERSO LA "TUTELA DELL'EFFIMERO"

Destino e prospettive dei grandi musei e degli allestimenti italiani

Valerio Tolve

Il tema della tutela¹ dell'antico è ormai dominante nel dibattito disciplinare dell'architettura e, particolarmente in Italia – la nazione con il più alto numero di beni culturali – percorre in maniera trasversale epoche e stili, non senza soluzione di continuità e oscillazioni di senso e gusto. Ma l'accezione dell'antico e, soprattutto il fascino che questo suscita, rischiano di soggiogare l'esperienza della modernità e della contemporaneità, correnti che, in architettura come nell'ambito degli allestimenti e della museografia, hanno saputo produrre esempi paradigmatici e altrettanto scenografici se messi in relazione con il valore testuale e mnemonico di ruderi, rovine e monumenti, talmente radicati nel rapporto con il contesto – la città, il paesaggio, il museo o il complesso entro il quale sono realizzati – da divenire indissolubilmente storicizzati. Ciò accade per diversi motivi. Innanzi tutto perché "antico" è un concetto temporale estremamente vago, incommensurabile e difficilmente definibile in astratto poiché necessita di un termine di paragone per rendersi concreto. Poi perché su di esso si è costruita una feconda corrente artistica e di pensiero, che fonda le sue radici nella percezione sentimentale: per quanto romanticismo e pittoresco siano ormai soprassate, è invece ancora immanente la qualità sensoriale dell'antico. Infine perché la vetustà, troppo spesso, assurge ad unica prerogativa nei giudizi di merito in ordine alla tutela, escludendo quasi del tutto una riflessione sulla qualità intrinseca del bene: è infatti convinzione assai troppo diffusa (e fraintesa) che antico è necessariamente bello, o giusto.

Questo equivoco rischia di compromettere l'esito di fertili e proficue esperienze paradossalmente troppo recenti per essere antiche ma, al tempo stesso, troppo poco odierne per essere davvero contemporanee (e tale classificazione vale nei soli termini temporali, senza alcun giudizio di merito) e che hanno saputo caratterizzare la storia dell'architettura degli interni nella seconda metà del secolo breve. Perciò da qualche anno è in corso un vivo dibattito circa la necessità di intervenire sui musei e sugli allestimenti dei "maestri"² che per l'appunto hanno definito l'epopea della museografia italiana e che, realizzati contestualmente alla ricostruzione post-bellica – in un clima certamente emergenziale quanto incline alla sperimentazione – hanno di fatto nuovamente riunificato l'Italia in una rinnovata ossatura delle sue più eminenti sedi della cultura. In alcuni di

1 Tutela, nella sua comune accezione di "difesa, salvaguardia, protezione di un diritto o di un bene materiale o morale, e del loro mantenimento e regolare esercizio e godimento" è una terminologia trasmutata dall'etimo latino: derivato di *tutus*, participio passato di *tueri* ovvero "difendere, proteggere".

2 Senza velleità di completezza, per brevità si possono qui citare gli interventi di Franco Albini a Genova (Palazzo Bianco, 1949-1951; Palazzo Rosso 1952-1962; al Museo del Tesoro di San Lorenzo, 1952-1956; al Museo di Sant'Agostino, 1963-1979) o nel complesso monumentale degli Eremitani a Padova (dal 1969); quelli dello studio BBPR al Castello Sforzesco di Milano (1948-1963); quelli di Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis a Palermo (1950-1954) – antesignana prefigurazione del lungo lavoro successivo lavoro sul Castelvecchio di Verona (1958-1975) – o alla Galleria Querini-Stampalia di Venezia (dal 1949); quelli degli Uffizi fiorentini per opera di Michelucci, ancora Scarpa e Ignazio Gardella (dal 1956).

questi casi si è anche già dato corso alle opere³: in maniera differente rispetto gli esiti ottenuti, queste realizzazioni hanno contribuito ad alimentare il dibattito o a mostrare la via tanto verso possibili soluzioni, quanto verso metodi perseguibili, forse non generalizzabili in ragione dell'eterogeneità dei contesti, ma certamente valide per arricchire il patrimonio della critica disciplinare.

Ne è riprova il convegno *Rinnovare i Musei dei Maestri* che si è tenuto a Genova nel 2018⁴ e che ha visto la partecipazione di alcuni tra i più noti storici, conservatori, sovrintendenti e direttori, oltre che architetti militanti, da tempo impegnati attivamente sul campo.

La necessità di un intervento su queste opere è un fatto abbastanza incontrovertibile, se non altro per far fronte alle mutate contingenze d'uso sopravvenute negli oltre settant'anni dalla loro realizzazione, che impongono profonde riflessioni circa l'adeguamento a nuovi livelli normativi, e che nel futuro immediato dell'era post-Covid renderanno necessarie altrettante inedite accortezze riguardo i temi dell'accessibilità e le modalità di fruizione di questi spazi. All'epoca della loro realizzazione non vi era un'adeguata sensibilità nei confronti di una serie di aspetti specialistici che, del resto, non si erano ancora imposti come attuali, a differenza di oggi. Solo relativamente di recente è infatti maturata una sensibile coscienza – al vero talvolta eccessiva da risultare paradossalmente dominante rispetto la "questione della forma" – verso la sostenibilità ambientale e l'impatto della costruzione; il consumo di suolo; la riduzione delle dispersioni termiche e delle emissioni inquinanti; il benessere, la qualità dell'aria e il comfort degli ambienti, interni ed esterni; la conservazione delle stesse opere d'arte e degli edifici che le ospitano; ecc.... Una moltitudine di temi allora quasi del tutto ignoti ma oggi inevitabilmente attuali al punto da non essere più differibili nella loro soluzione, ma che troppo spesso divengono il pretesto per interventi di adeguamento normativo che sacrificano l'esito formale e la qualità espressiva dell'opera in ragione di una miglior performance tecnica e regolamentare.

3 In relazione ad alcuni dei sopra citati interventi possiamo ricordare, anche qui senza alcuna pretesa di esaustività: restauro e risanamento conservativo del Museo del Tesoro di San Lorenzo (GTRF Architetti Associati, 1996-2006); restauro architettonico e strutturale del Complesso Museale degli Uffizi/progetto per i Nuovi Uffizi (S.IN.TER s.r.l. e Natalini Associati, 2003-in corso); restauro e risanamento conservativo della Galleria Querini-Stampalia di Venezia Sstudio Gemin Castagna e Ottolenghi Architetti Associati, con la consulenza di Maria Pia Cunico per il progetto paesaggistico del giardino, 2006-2008); restauro e ampliamento di Palazzo Abatellis a Palermo (Maria Santa Giunta et al. Per la parte di restauro, Guido Meli et al. per l'ampliamento, 2007-2009); progetto di riqualificazione e manutenzione straordinaria con ampliamento dei Musei Civici degli Eremitani di Padova (studio MAR, 2013-2015); restauro dell'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco e allestimento Museo Pietà Rondanini (Michele De Lucchi, 2013-2015); messa a norma degli impianti e restauro conservativo di Palazzo Rosso (Silvia Toccafondi, 2019-2022). «Nel caso del Museo di Sant'Agostino, dopo un controverso bando che chiedeva la sostituzione dei serramenti esterni con nuovi che, nel rispetto del disegno originario, ne migliorassero "[...] l'isolamento termico [...] la semplicità nel disegno in analogia all'esistente...]", grazie al lavoro della Soprintendenza si è impedita la distruzione dell'opera, in attesa di sapere se il museo cambierà allestimento oppure verrà valorizzato quello albiniano. Invece a Palazzo Rosso, già alterato fin dai primi anni duemila con l'intervento di Libidiarch per un altro adeguamento funzionale, nonostante le premesse nefaste contenute nel capitolato di appalto (bando vinto dallo studio Guicciardini e Magni), per rendere efficienti energeticamente gli spazi museali, il risultato appare meno impattante.» Cfr. PICCARDO E., "Genova e quella voglia di Musei al centro", in *Il Giornale dell'Architettura*, 24 maggio 2002.

4 Convegno *Rinnovare i Musei dei Maestri*, Palazzo Tursi, Genova, 24 gennaio e 18 aprile 2018. Cfr. V. Tinè, E. Pinna (a cura di), *Rinnovare i Musei dei Maestri*, Sagep edizioni, Genova 2019.

Così si è iniziato a ragionare circa la possibilità di rinnovamento o di restauro, oppure nel merito della conservazione, mutuando termini concettuali e modi operativi dalle più tradizionali discipline dell'intervento sul costruito, ed esponendosi inevitabilmente alle medesime ambiguità che si possono riscontrare in questi stessi ambiti, dove questi saperi, più che integrati paiono pratiche alternative l'una all'altra, quasi fossero in perfetta antitesi. Con il risultato che anche questo dibattito si è incagliato proprio sul principio, nei medesimi termini in cui si è arrestata la dialettica riguardo l'architettura *tout court*: sospeso in una dimensione immobile nell'insolubile dilemma tra innovazione intransigente e conservazione altrettanto rigorosa, perdendo di fatto tanto il reale obiettivo, quanto il modo di perseguirlo: la risoluzione del delicato compendio tra nuovo e antico, sul quale questi stessi esempi sono assurti a paradigma.

E ovviamente, parallelamente alla discussione sulla possibilità di intervenire su tali realizzazioni – pur tuttavia dovendo inevitabilmente spostare, a mio avviso, il centro della discussione verso il come, "il modo in cui", dando ormai per assodato il perché sia ormai necessario – è maturata anche l'idea di introdurre un vincolo che tuteli e salvaguardi l'integrità di queste stesse opere. Il presupposto di questa mozione è il riconoscimento che questi allestimenti rappresentano senza alcun dubbio «un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose» e, in quanto tali, possono (o, meglio, debbano) ragionevolmente essere assoggettati ai disposti del Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, con particolare riferimento al comma 3 dell'art. 10, che contiene la definizione stessa del concetto di "bene culturale".⁵

Ma l'intervento sul patrimonio e sui beni culturali – siano essi, a questo punto, complessi di edifici o allestimenti – porta con sé inevitabilmente una doppia anima che oscilla tra il bisogno di innovazione e aggiornamento, e l'opposta ma altrettanto necessaria istanza di conservazione del carattere stesso del bene, vale a dire del motivo che l'ha reso meritorio di interesse. In definitiva il progetto dovrebbe sempre risolversi ritrovando quell'equilibrio capace di governare al meglio il processo di trasformazione nel tempo, cercando per quanto possibile di documentarne le modificazioni compiute.

Per di più l'annosa questione dell'intervento sugli allestimenti risente inevitabilmente del (supposto) carattere 'effimero' di queste opere. Nate (o in alcuni casi profondamente

5 D. Lgs. n. 42, 22 gennaio 2004, *Codice dei beni culturali e del Paesaggio*: c. 3 art. 10: «Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13: a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1; b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante; c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale; d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose; d-bis) le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione; e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricomprese fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica, rivestano come complesso un eccezionale interesse.»





rinnovate) nel contesto emergenziale della ricostruzione, si sono storicizzate nel tempo e perciò assolutamente metabolizzate tanto nella coscienza e nel comune intendimento – riuscendo così a compiere quel disegno socio-politico di nuova unificazione della coscienza e del sentimento popolare di una nazione profondamente segnata nel fisico e nel morale dalla Seconda Guerra Mondiale, che proprio in questi edifici risarciti si è andata ad identificare – quanto nella cultura architettonica italiana e internazionale, per la grande fortuna critica riscossa rispetto all'elevata qualità formale dei loro stessi esiti: sono altresì divenuti esempi e modelli di un metodo del fare allestimento e museografia che ha radicalmente modificato le convinzioni disciplinari sino ad allora generalmente condivise.

Perciò, se per un verso questa dimensione storica ne imporrebbe un'intransigente conservazione, per altro verso il carattere di leggerezza e "provvisorietà" – e relativa giovinezza – rischia di legittimare tutta una serie di piccoli interventi di manutenzione (anche ordinaria) compiuti nella quotidianità, vale a dire senza alcuna preventiva programmazione o legittimazione, senza alcuna tracciabilità. Pur tuttavia queste trasformazioni silenziose potrebbero sortire effetti assai radicali sul senso e sul carattere complessivo delle opere e sul rapporto tra contenitore e contenuto, compromettendone irrimediabilmente il senso ed il carattere.

Lungi da me il voler proporre in questa sede una teoria organica per l'intervento sugli allestimenti storici, così come impossibile generalizzare un metodo univoco, per la ricorrente eterogeneità dei contesti e delle soluzioni proposte. Mi preme piuttosto provare a tracciare una riflessione, una sorta di metaprogetto, che possa quantomeno tentare di orientare una "genealogia della sensibilità" per approcciare, o meglio concepire, tali proposte. Per far ciò intendo ricorrere alla disamina e al confronto critico tra due delle più recenti realizzazioni compiute sul patrimonio museografico e allestitivo del secondo Novecento, che possiamo citare in relazione a differenti gradi di sensibilità nei confronti del contesto variamente stratificato entro il quale sono stati chiamati ad operare: l'intervento di Michele De Lucchi sulla Pietà Rondanini al Castello Sforzesco di Milano da un lato, e il recente allestimento dello studio Bricolo-Falsarella nella Sala dei Mosaici dell'Ala Est del Museo di Castelvecchio dall'altro. Se in quest'ultimo esempio possiamo sottolineare una ricercata ed esibita continuità con l'opera di Scarpa – tanto nell'equilibrata disposizione del lacerto pavimentale romano, quanto nei dettagli dell'allestimento –, nel primo caso possiamo notare una forte cesura con l'esperienza pregressa dei BBPR, autori del primo allestimento della michelangiolesca Pietà nella Sala degli Scarlioni: nella nuova esposizione la Vergine – sul suo avanguardistico podio – è privata del 'mantello' ligneo e il candore del marmo appena sbizzato si distingue a fatica dallo sfondo dell'Ospedale degli Spagnoli. Un quesito potrebbe quindi sorgere nel merito di una più ampia riflessione sulla tutela del diritto d'autore dell'effimero e, forse, più in generale della tutela: dove resta la linea di demarcazione tra tutela e innovazione, tra opera e omaggio?

Forse paradossalmente più semplice può apparire il lavoro che Filippo Bricolo e Francesca Falsarella sono chiamati a realizzare al Castelvecchio di Scarpa, se non altro per la lunga frequentazione e la conoscenza del maniero che certamente hanno reso incline l'animo degli autori all'osservazione e all'ascolto. In tal senso il riconoscimento del valore di 'non finito' e la volontà di operare nel solco del tracciato scarpiano, conducono verso la scelta più ovvia del "compiere l'incompiuto": la proposta si inserisce infatti in una delle smagliature del progetto di Scarpa, l'interrotta Ala Est. E l'occasione è la fortuita scoperta

di un lacerto di mosaico nella vicina piazzetta Castelvecchio, in fregio alla porta dei Gavi, crocevia tra la via Postumia e l'Adige. La necessità dell'esposizione in situ di questo reperto ha concesso la possibilità di completare il restauro di Scarpa laddove questi l'aveva sospeso, forse anche in modo voluto, in attesa di nuove possibilità. E così il nuovo fornisce il pretesto per completare l'antico, che in questo caso altro non è che il progetto incompiuto di Scarpa. Più facile dunque, ma solo per chi è incline all'ascolto.⁶ [fig. 1]

Ben più complicato è stato invece per De Lucchi affrontare lo spostamento dell'incompiuta Pietà Rondanini di Michelangelo dalla Sala degli Scarglioni allo Ospedale degli Spagnoli nel Cortile delle Armi al Castello Sforzesco di Milano.

È del 2012 la decisione di spostare la Pietà michelangeloesca dalla sua 'originale' collocazione: fu Stefano Boeri, allora assessore alla Cultura del Comune di Milano, ad intavolare un dibattito sulla necessità di rinnovamento dei musei e degli allestimenti milanesi che condusse Claudio Salsi, soprintendente del Castello Sforzesco, alla scelta di ricollocare l'incompiuta di Michelangelo che, già nel maggio del 2015, dopo attenti lavori di restauro, fu collocata al centro della sala voltata dell'Ospedale degli Spagnoli, restaurato per l'occasione. Se per un verso questa iniziativa nel suo complesso sortisce importanti effetti (il restauro di uno spazio fino ad allora inutilizzato; l'apertura di un nuovo spazio museale autonomo in tutto e per tutto; una nuova dotazione tecnologica per la statua, concepita con moderni criteri di abbattimento delle oscillazioni sismiche, ecc...) per altro verso sottrae la Pietà a quella che fino ad allora fu la sua più consona collocazione, o meglio a quella che ormai era divenuta la sua visione iconica, al centro dell'installazione lignea concepita dai BBPR all'interno della Sala degli Scarlioni.

«[...] La sala era l'Infermeria approntata dagli Spagnoli durante la peste del 1576 e lo spazio ha mantenuto la struttura cinquecentesca caratterizzata da volte a crociera e decorazioni murarie. È stato un luogo di sofferenza ed è quindi adatto a ospitare una scultura che esprime il sentimento del dolore materno. L'ingresso del pubblico si trova nella Piazza delle Armi. Si accede dapprima a una sala accoglienza che ospita biglietteria, bookshop e ha funzione di filtro perché separa il visitatore dal frastuono della vita cittadina. Varcata la soglia della sala espositiva, la sorpresa è vedere l'opera esposta di schiena. La scelta ribalta la consueta visione frontale della scultura e obbliga il visitatore a girarci intorno. L'allestimento è essenziale e la sala rimane vuota se non per la presenza di quattro volumi: tre panche in rovere e una vetrina contenente la storia della Pietà. Sulla parete opposta all'ingresso una quinta accoglie la maschera funeraria e una medaglia di Michelangelo, realizzate da Leone Leoni e Daniele da Volterra. [...] L'illuminazione della statua è studiata per evitare le ombre, mentre all'interno della sala si diffonde una luce naturale che valorizza gli affreschi senza entrare in contrasto con la centralità della Pietà.»⁷ [fig. 2]

Nulla ha potuto De Lucchi in merito alla nuova collocazione, decisa a priori dai curatori e dai sovrintendenti: «ho molto esitato ad accettare questo incarico perché l'idea di

6 Per un approfondimento sul progetto Cfr. TOLVE V., "Compiere l'incompiuto. Verona, L'ala Est del Museo di Castelvecchio", in *Ananke*, n. 93, maggio 2021.

7 DE LUCCHI M., *Estratto dalla relazione descrittiva del progetto*, AMDL Archive, <https://www.archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1889&h=archive>

spostate la Pietà non mi sarebbe mai venuta in mente e, ammetto, ho faticato molto a farmene una ragione. [...] Se non intervengo la Pietà Rondanini verrà ugualmente spostata nell'Ospedale Spagnolo realizzando il progetto della saletta conferenze – da noi disegnata – facendo pensare a tutti che De Lucchi ha ideato una installazione per Michelangelo che sembra una... 'saletta per conferenze'! Chi mai riuscirà a convincere alcuno che quella era la vecchia destinazione d'uso e che tutto è cambiato perché qualcuno ha avuto la malaugurata idea di spostare il Michelangelo?» scriverà in una serie di sue note a corredo e supporto del progetto.⁸

«Ho detto no tre volte, a muso duro, con una scortesia che quasi non conoscevo in me facendo interiormente appello a quella filastrocca “no, no, ho detto di no, e non lo farò e se per natura la testa l'ho dura cambiar non si può, ho detto di no...”. Prima ragione di esitazione è, come dicevo, il dispiacere di intaccare la Sala degli Scarlioni progettata e realizzata con un coraggio oggi inaudito che ha concesso di abbattere volte quattrocentesche per ottenere la doppia altezza e un volume sufficiente per ospitare la larga (e bellissima) scalinata sulla quale distribuire le opere del Bambaia. [...] Seconda ragione è l'impersonale effetto che esprime dall'esterno l'edificio che contiene la sala dell'Ospedale Spagnolo. [...] Terza ragione è che alla sala si accede direttamente dalla Corte e questo trasmette il senso che la Pietà Rondanini appaia esposta senza cura, in uno spazio di risulta, brutalmente offerta alla vista dei turisti e dei cittadini indifferenti che attraversano il Castello per accorciarsi la via senza doverlo circumnavigare. [...] Nonostante questo... Uno: devo ammettere che nella Sala degli Scarlioni gli interventi avvenuti negli anni di adeguamento normativo e impiantistico e di affollamento espositivo per le opere pervenute alla proprietà del Museo e qui collocate, hanno molto turbato l'equilibrio originale e nella visita odierna si fatica molto a riconoscere il rigore compositivo dei BBPR. [...] Due: devo ammettere che vista dall'interno la Sala dell'Ospedale Spagnolo è una bellissima sala, non grande ma ampia, spaziosa e soprattutto con una bellissima storia. [...] Tre: alla adducibile mancanza di rispetto per l'importanza dell'opera e la eccessiva esposizione sul 'fronte strada' si potrebbe ovviare realizzando l'ingresso del pubblico dalla porta che sta sul lato destro dell'edificio verso il fossato che dà in una saletta che potrebbe servire da filtro, preparare il visitatore all'emozione dell'incontro con Michelangelo. Permetterebbe anche di funzionare da bacino nel caso si decidesse di contingentare la visita e lasciar entrare un numero di persone limitato alla volta.»⁹

Ha però deciso autonomamente riguardo il ribaltamento del consueto punto di vista frontale e, soprattutto della possibilità di poter concedere sin da subito la visione della statua, annullando l'effetto sorpresa offerto dal 'mantello' ligneo¹⁰ dell'originale installazione dei BBPR, che cingeva e proteggeva la statua, definendo uno spazio intimo e racchiuso,

8 DE LUCCHI M., *Commento*, AMDL Archive, ibid.

9 *Ibidem*

10 Il diaframma in legno posto a protezione della Pietà, realizzato su progetto dei BBPR, sebbene privato del suo contenuto, è rimasto nella sua originale collocazione. Al centro uno schermo mostra in loop un video che ritrae le sequenze dello smontaggio, del trasporto e dell'installazione della statua all'interno dell'Infermeria dell'Ospedale degli Spagnoli.

sorta di antro materno, coerente alla drammaticità della scena appena abbozzata nel marmo da Michelangelo. «La sorpresa più grande in questo caso è vedere l'opera esposta di schiena e dover girare attorno alla statua per vederla in tutta la sua meraviglia. La schiena della Madonna è quanto di più espressivo e commovente. Michelangelo ha modellato questa sofferente figura con una curva tracciata nel marmo che appartiene a tutte le epoche dell'arte, dal rinascimento all'espressionismo.»¹¹

Anche riguardo il progetto illuminotecnico sono state introdotte alcune variazioni rispetto all'originale allestimento. Coerentemente alla decisione di straniare la statua dalla sala, i BBPR avevano incentrato tutta l'illuminazione al perimetro, con luci puntiforme, di spalle, per produrre effetti chiaroscurali sulla faccia principale rivolta verso l'osservatore, al fine di esaltare il senso del non finito. Nell'allestimento di De Lucchi invece «l'illuminazione della statua è studiata per evitare le ombre»¹² sortendo così un differente effetto scenografico.

Sebbene il presupposto del progetto avesse già definito una diversa collocazione per la Pietà Rondanini, sancendo di fatto lo smantellamento di una parte dell'allestimento dei BBPR – che come giustamente sottolinea lo stesso De Lucchi nelle sue note era già stato in buona parte compromesso da successivi interventi di adeguamento normativo ed impiantistico, oltre che da mutate esigenze allestitivo per far fronte alla necessità di esposizione di nuove acquisizioni¹³ – il carattere della nuova installazione avrebbe potuto ragionevolmente recuperare alcuni temi dalla precedente configurazione – l'effetto sorpresa e il senso di protezione di un dispositivo realizzato per avvolgere la statua, la ricerca dell'effetto chiaroscurale, ecc... – non tanto per un omaggio agli autori, quanto piuttosto per conservarne una traccia variata, per tramandarne l'esperienza, in una visione di positivista revisione del pregresso, presupposto ontologico della stessa tradizione.

11 DE LUCCHI M., *Commento*, AMDL Archive, op. cit.

12 DE LUCCHI M., *Estratto dalla relazione descrittiva del progetto*, AMDL Archive, op. cit.

13 DE LUCCHI M., *Commento*, AMDL Archive, op. cit.

Riferimenti

DE LUCCHI, Michele, *Estratto dalla relazione descrittiva del progetto*, AMDL Archive, 2013.

DE LUCCHI, Michele, *Commento*, AMDL Archive, 2013.

PICCARDO, Emanuele, *Genova e quella voglia di Musei al centro*, in *Il Giornale dell'Architettura*, 24 maggio 2002.

TINÈ, Vincenzo, PINNA, Enrico (a cura di), *Rinnovare i Musei dei Maestri*, Sagep edizioni, Genova 2019.

TOLVE, Valerio, *Compire l'incompiuto. Verona, L'ala Est del Museo di Castelvecchio*, in *Ananke*, n. 93, maggio 2021.