

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA
SEDE DI CESENA
FACOLTA' DI ARCHITETTURA "ALDO ROSSI"
CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA IN ARCHITETTURA

TITOLO DELLA TESI

PROGETTO DI UN POLO MUSEALE SUL LUNGO SAVIO DI CESENA

Tesi in
COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA E URBANA

Relatore

Prof. FRANCESCO SAVERIO FERA

Presentata da

KSENIJA HADZIEVA

Correlatore

CARLA TISSELI

Sessione PRIMA
Anno Accademico 2009-2010

INDICE:

1. La città di Cesena.....	pag. 2
1.1. Cenni storici.....	pag. 2
2. La città e territorio.....	pag.11
2.1. La centuriazione cesenate.....	pag.13
2.2. Il fiume Savio.....	pag.16
3. Il patrimonio culturale della città di Cesena.....	pag.21
3.1. Pinacoteca Civica.....	pag.21
3.2. Museo archeologico.....	pag.30
4. Museo e la città.....	pag.34
4.1. La funzione del museo civico.....	pag.34
5. Luce e spazio nel Museo.....	pag.41
5.1. Articolazione dello spazio.....	pag.41
5.2. Lucernario e ambiente espositivo.....	pag.48
5.3. Luce e opera d'arte.....	pag.54
5.4. Compito visivo.....	pag.60
5.5. Conclusione.....	pag.62
6. I musei del futuro: tra innovazione e tradizione.....	pag.63
6.1. I musei del futuro.....	pag.64
6.2. Il futuro del museo.....	pag.72
7. Il progetto di un nuovo museo a Cesena.....	pag.84
7.1. L'area di progetto.....	pag.84
7.2. L'architettura del museo	pag.85

Bibliografia essenziale

Elaborati Grafici

LA CITTA' DI CESENA

1.1.Cenni storici

«Di tutte le città dell'alta Romagna, Cesena è la più segreta» afferma Sergio Zavoli. « A metà strada fra Rimini, orgogliosa del suo primato balneare, e Forlì, capoluogo della provincia più terragna dell'intera regione, Cesena si apparta a lato della via Emilia in una breve pianura distesa ai piedi di tanti piccoli poggi che fanno corona al paese.»

Fin dai tempi antichi la cittadina che nacque per mano romana e prese il nome da quel torrente, Cesuola, che fino ai primi decenni del XX secolo la tagliava in due, non ha avuto vita facile, Due momenti, in particolare, hanno cambiato radicalmente il suo volto, influenzandone l'attuale sviluppo edilizio.

Fino a tutto il Trecento il fulcro di Cesena era la 'Murata', la città nella città, situata sulla sommità del Garampo, detto Sterlino – abbracciato dalla via Emilia da un lato e il fiume Savio a lambirne il perimetro ai suoi piedi – ricca di edifici e palazzi pubblici, era circondata da poderose cortine murali che scendevano verso il basso (da qui probabilmente deriva il nome, coniato dopo la massiccia fortificazione longobarda). Intorno al Garampo, invece, si era sviluppata una città poco sicura e in continuo stato di allerta.

Nel febbraio 1377 la fragile tranquillità di *Curva Caesena* fu sconvolta dal sanguinoso sacco dei bretoni, l'esercito condotto in Romagna, su ordine di papa Gregorio XI, dal cardinale Roberto di Ginevra, il cui nome a distanza di secoli suscita ancora vividi sentimenti, come succede a Edward Hutton, giunto a Cesena a cavallo del XIX e XX secolo, che ricostruendo l'accaduto mentre passeggia per Cesena immagina « quel terrificante personaggio , un personaggio, per così dire, uscito dall'*inferno* di Dante, che inciampando sui sangue, voglio uccidere!». Il legato, con il compito di sedare le rivolte popolari che si moltiplicavano di giorno i suoi soldati mettersero a fuoco e fiamme la città, a causa di una banale rissa, della quale, dopo solo quattro giorni di efferata ferocia, non rimaneva più niente.

Nessuno avrebbe riconosciuto la città che solo sei anni prima il cardinale e governatore Angelico de Grimoard aveva descritto nella sua relazione a scopo

di censimento: il fratello del papa Urbano V fotografò una città in forte espansione con la 'Murata' al suo interno.« In Cesena è un castello, situato su un colle posto dentro la parte superiore della città. Nel castello dimora un castellano. Una parte della città si chiama Murata. Sorge nella zona superiore del colle ed è circondata da un altro muro: al suo interno vi sono due grandi palazzi, uno vecchio e l'altro nuovo, costruiti per ordine del compianto cardinale Egidio Albornoz. Nella murata ci sono tre porte che vengono custodite: Porta Montanara, per la quale si va nelle parti montane. E'adiacente al castello di Cesena e viene custodita di giorno e di notte; la seconda porta è situata in mezzo ai due palazzi, sopra la piazza di Cesena: consente di entrare nella murata dopo essere passati per la piazza. La porta è custodita soltanto di notte. La terza porta è situata presso il convento degli Erenitani di S. Agostino. Anche per questa porta, che è custodita soltanto di notte, si accede alla murata. Ci sono altre cinque porte custodite: Porta Figarola, Porta dei Santi, Porta Cervese, Porta Trova, Porta del Ponte o Franca.»

La configurazione di Cesena cambiò radicalmente in seguito all'eccidio dei bretoni, i quali lasciano la città completamente resa al suolo nell'agosto di quel mesto 1377, dopo che il cardinale di Ginevra, non pago dello scempio dei suoi uomini, ebbe ceduto il porto di Cesenatico, il braccio marino, vanto della città, ai Da Polenta per un prestito di 6.000 fiorini. Il papa Urbano VI, impossibilitato ad occuparsi personalmente di una città i cui lavori di ricostruzione avrebbero dato fondo alle sue ricchezze, decise di affidarla a Galeotto Malatesta, il quale divenne così signore di un cumulo di macerie fumanti abitare da qualche vecchio impazzito per il troppo dolore e orrore. Mai scelta fu più propizia: oltre a segnare l'avvio di una signoria che per quasi novant'anni garantirà un periodo di pace e di sviluppo economico e culturale senza precedenti, Galeotto, Andrea, Pandolfo e Domenico, che si succedettero alla guida di Cesena, ne promettessero l'acese al colle nuova Cesena era l'area fatta spinare ai piedi del colle su cui si edificò la pubblica piazza, con la cattedrale poco lontano. E' alla fine di questa lunga serie di lavori che le mura di Cesena disegnano la bizzarra forma di uno scorpione, al cui interno è ben definito l'assetto dell'attuale centro storico.

In breve tempo Cesena divenne una piccola capitale della cultura, rinominata anche al di fuori della Romagna: essa godeva finalmente di una prosperità mai verificatasi prima, grazie a un'intervista ben avviata, una biblioteca unica nel suo genere in tutta Europa e edifici e palazzi ben funzionanti. Il fortunato

periodo si protrasse anche negli anni di seguire, con il ducato di Cesare Borgia, l'ambizioso figlio di papa Alessandro VI, che fece di Cesena la capitale del proprio regno, il quale, non volendo essere da meno, indisse nuovi lavori fra cui anche la costruzione di un lungo canale navigabile che potesse unire Cesena al proprio porto, Cesenatico – costruito all'inizio del XIV secolo per garantire alla piccola capitale romagnola un proprio sbocco sul'Adriatico – al cui progetto (che in seguito fu abbandonato) lavorò lo stesso Leonardo da Vinci.

Lo scopo di Malatesta era stato raggiunto: Cesena cresceva a vista d'occhio ai piedi del Garampo, lasciando la rocca e lo Sterlino inutilizzati. De Rogissart nel 1700 colse la differenza fra la città al piano e l'antica cittadella, specificando che Cesena era « un luogo assai antico, e che ha conservato a tutt'oggi vari monumenti della sua antichità, soprattutto nella chiesa e nel monastero dei benedettini. Vi è una cittadella che l'imperatore Federico II vi ha fatto costruire sulla montagna, ma oggi è completamente in rovina. Vi erano un tempo due fortezze congiunte l'una all'altra a mezzo di una muraglia, e che difendevano il passaggio da Rimini, ma esse sono oggi talmente neglette, che in una non vi è alcuna guarnigione, e l'altra è posseduta o occupata dai monaci dell'ordine di S. Francesco di Paola».

La Cesena odierna conserva i tratti essenziali della Cesena malatestiana, sviluppandosi sotto l'egida dell'elefantino che, da simbolo della signoria, è diventato il simbolo dell'interna città: all'interno dello scorpione si sono conservati monumenti, chiese e altri edifici che testimoniano l'avvenuto risorgimento cesenate e lo splendore che investì la città nel Quattrocento.

La vera eccezionalità di Cesena è l'aver mantenuto intatta la cinta muraria, un privilegio che le altre città della Romagna non possono vantare. E' interessante vedere la città moderna attraversata e resa ancora più suggestiva dalle antiche mura medievali dal colore scuro, di pietra centenaria.

Per descrivere come appaia la cinta oggi, affidiamoci alle parole di Manilo Torquato Dazzi, prese dal suo romanzo del 1936, *Città*. « Le mura sono sbrecciate, di un colore scuro di ferro arrugginito e umido. Ogni tanto su barbacani lunghi e fondi, già pieni d'ombra, sporgono piccoli posti di frazione e più capaci corpi di guardia, tutti diversi, come una *Via Crucis* di tabernacoli, di capitelli campagnoli, senza più santo da pregare sotto il doppio spiovente del tetto».

Dante, Cesena e il mistero dello scorpione

Nella *Divina Commedia*, Dante Alighieri ci regala una bella quanto oscura terzina sulla Cesena di inizio Trecento, che definisce come:

« quella cu' il Savio bagna
Il fianco,
così com'ella sie' tra'l piano
e'l monte,
tra tirannia si vive e stato
franco».

Mentre gli storici erano impegnati nell'annosa *querelle* sul significato delle enigmatiche parole dantesche, i cesenati hanno preferito omaggiare il Sommo Vate con celebrazioni ufficiali: nel 1921 è stata apposta sul muro del torrione in piazza del Popolo una lapide con la terzina dedicata a Cesena.

Non mancano poi leggende che testimoniano l'affetto che la città nutre per l'Alighieri: una di esse vuole che lo stemma araldico fosse stato insignito dei tre gigli fiorentini per volere del poeta, in ringraziamento all'aiuto offerto alla fazione guelfa fiorentina, dopo il suo accorato appello. Le ipotesi più accreditate vogliono, invece, che i gigli siano stati donati dallo Stato Pontificio o che siano di eredità malatestiana.

La descrizione geografica di Cesena fatta da Dante ebbe grande risonanza soprattutto nei secoli successivi, quando si avallò l'ipotesi che il Vate avesse commesso un grosso errore riguardo alla posizione del Savio, che spinse gli studiosi a dubitare che egli fosse mai giunto nella città malatestiana.

Il presunto errore viene messo alla berlina da un anonimo poeta nella rivisitazione dialettale del XV secolo dell'*Orlando furioso*, che in chiave locale diventa *Pulon Matt*, dal nome del cesenate protagonista, Paolone. Nel descrivere la città l'anonimo cesenate sottolinea l'errata descrizione di Dante.

« Cesena è fatta a somiglianza
d'uno scorpione,
Posta nella pianura e toccata

dalla collina.

Ha distesa la coda verso il Rubicone,
e coi becchi larghi si avvicina
al Savio.

Io non so dire per quale ragione
Dante, che è tanto dotto,
cantando una mattina
Disse, 'quella a cui il Savio
Bagna il fianco'
Se le bagna i capi che scuotono
Becchi e branche.»

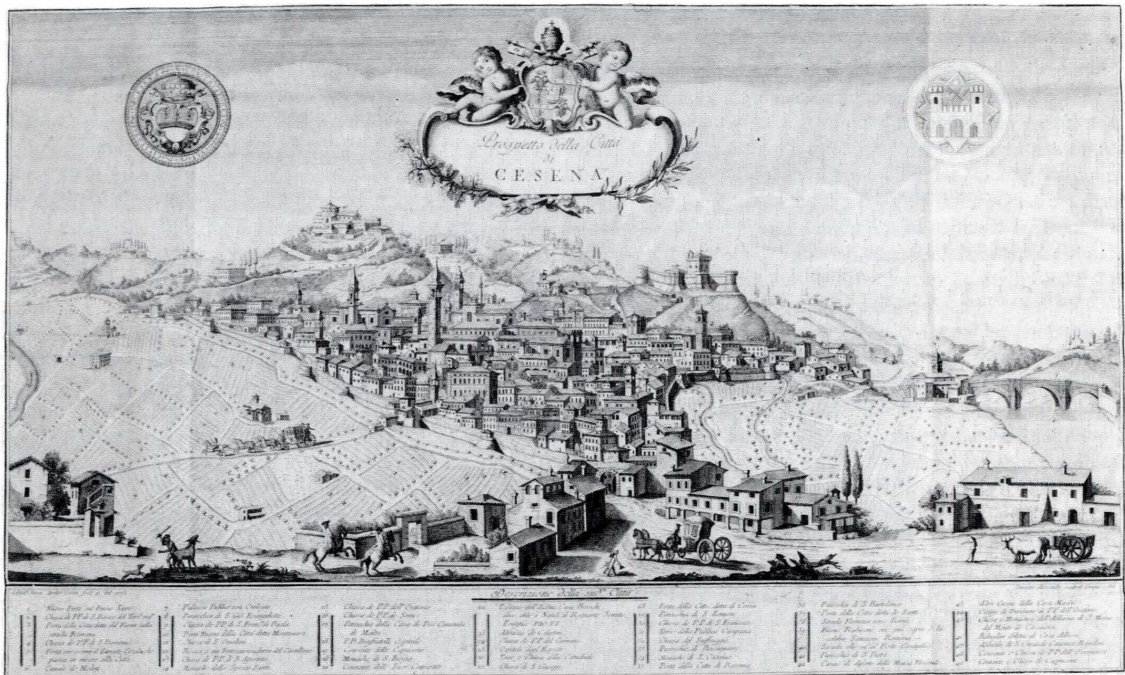
A dare un mano a Dante, anche se del tutto involontaria, è Leonardo Alberti, il domenicano che alla fine del Quattrocento inserisce Cesena nella sua descrizione della Romagna, annotando che il Savio « bagna quasi le mura di Cesena » per poi continuare il proprio corso fino al mare. Nell'intervallo fra il soggiorno dantesco e quello albertiano, il sacco dei bretoni ha determinato un radicale cambiamento della città: la ricostruzione al piano di Cesena, dentro solide e possenti mura, ha escluso il corso del Savio, tanto che dalla fine del Trecento questo non bagnava più il fianco della città, ma scorreva più distante.

Dante ci offre quindi un'istantanea della Cesena medievale, il cui centro era la 'Murata', difesa naturalmente dal Savio; l'anonimo cesenate si riferisce alla *sua* Cesena, quella scesa alle pendici del Garampo, fotografata durante la frenetica costruzione edilizia, che lascia il Savio fuori dalle mura, come sottolinea anche l'Alberti.

Gli eventi che nei secoli hanno segnato la storia cesenate sono stati all'origine di più di un spostamento dal centro cittadino e di veri e propri rivolgimenti negli equilibri e nella gerarchia dei percorsi.

Il colle Garampo, ultima propaggine dell'Appennino che ai incunea fino al cuore del centro abitativo, è il perno attorno al quale si è strutturata la città a partire dai suoi primi secoli di vita. Una sola certezza possiamo in merito alla

conformazione di Cesena sino a quasi la fine del Trecento: non ne sappiamo praticamente nulla. I tentativi di appoggiarsi alle esilissime tracce documentarie per localizzare edifici e chiese altomedievali o quelli di individuare nella struttura attuale i segni canonici del *castrum* romano sono destinati a restare nel limbo delle ipotesi che è impossibile dimostrare. Il fatto è che il sacco del 1377, operato dalle truppe “Brettoni” al soldo di papa Gregorio XI, portò non solo alla perdita di edifici e, soprattutto, di documenti di inestimabile valore storico, ma fu la causa della pressoché totale riorganizzazione della città. Divisa fino ad allora tra il nucleo murato sul colle e il piano, Cesena ebbe nel sacco un catalizzatore che accelerò un processo evolutivo in atto già da tempo, anche se con passo ben diverso. Da qualche decennio prima di quel fatidico anno, la vita andava spostandosi dal Garampo al piano lasciando la Murata, con le sue chiese e i palazzi governativi, sempre più isolata e inaccessibile. Con il dominio malatestiano essa divenne strutturata esclusivamente militare e ogni altro edificio fu raso al suolo.



Veduta prospettica della città realizzata nel 1775 dall'architetto Sebastiano Sassi. Si osservino, in basso, il piccolo borgo di porta Trova, la via Cervese e gli orti che delimitavano la città

Cesena raggiunge la forma che noi conosciamo alla fine del Trecento. Il caratteristico “scorpione” descritto dal suo giro di mura è attraverso longitudinalmente dalla via Emilia che, collegando la porta Romana (o dei Santi) alla porta Fiume, descrive un’ampia curva ai piedi del colle. Da essa si dipartono due direttrici principali verso il piano: La via Ravennana, con la porta Trova, e la via Cervese con la porta omonima. Le porte Montanara e Santa Maria, di minore importanza, mettono in comunicazione la città con le zone collinari. L’edificato si struttura su queste direttrici e sul torrente Cesuola che nel suo tratto urbano, sa via Quattordici all’imbocco di via Battisti, descrive un’ansa aggirando il colle la piazza del Popolo.

Cesena fu riconsegnata al papa, alla morte di Domenico Novello Malatesta nel 1465, in uno stato che sarebbe rimasto immutato fino all’Ottocento. Immutato, s’intende, nelle linee strutturali complessive poiché, in realtà, il secolo della dominazione pontificia furono assai meno immobili di quanto ci si ostini a ripetere, almeno dal punto di vista architettonico e artistico. L’assunzione al soglio pontificio dei cesenati Gian Angelo Braschi (Pio VI, 1775) e Barnaba Chiaramonti (Pio VII, 1799) fu all’origine degli interventi di artisti legati alla

corte romana, ma la realizzazione di molti grandiosi progetti architettonici fu impedita dai rivolgimenti politici di fine Settecento.

La soppressione napoleonica degli ordini religiosi, con la chiusura, la conversione ad altri usi e, spesso, la demolizione di edifici ecclesiastici, segnò una svolta definitiva nella storia della città. Quando resta oggi non è che una minima parte della fitta rete di conventi, chiese e oratori che penetrava ogni isolato e aveva i suoi punti nodali nei complessi di San Domenico, San Francesco e Sant'Agostino. Questi ultimi, posti a corona attorno al Garampo, stabilirono una sorta di divisione del tessuto urbano in tre aree di influenza. E' naturale che la rottura di questo secolare equilibrio, accentuarsi nel corso dell'Ottocento, abbia favorito il decadimento di alcune parti della città. La rilevante emergenza della Biblioteca Malatestiana fece sì che, nonostante le demolizioni della chiesa e di parte del convento, l'area di San Francesco conservasse la sua antica connotazione urbanistica dell'intorno trasferendo in questa zona il fulcro della vita cittadina. Questa fu però un'eccezione: in molti altri casi la perdita di patrimoni edilizi e architettonici di enorme valore, rasi al suolo o comunque assorbiti dall'edificato civile, condusse a una grigia omogeneizzazione un tessuto che trovava la sua peculiarità nel continuo alternarsi di edilizia minore e di emergenze architettoniche.

A metà dell'Ottocento la cinta muraria era ormai stretta per i cesenati. Il giro difensivo conservava le antiche porte Trova, Cervese e Santa Maria. I due accessi principali della città erano ancora porta dei Santi e porta Fiume, ristrutturate dal governo pontificio nei decenni del secolo per lasciare una buona impressione ai forestieri che facevano il loro ingresso percorrendo la via Emilia con la diligenza. Negli stessi decenni si era provveduto a regolarizzare e allargare il tracciato interno dalla strada postale abbattendo molti dei portici che la fiancheggiavano.

Uscire dalle mura non fu facile e, fino a che il combinarsi di sue eventi traumatici non lo rese inevitabile, ben poco fu costruito all'esterno se non qualche edificio minore a ridosso della cinta e nei "subborghi" fuori porta. Nel 1861 arrivava la ferrovia. Contemporaneamente cessava il servizio di diligenza: il vecchio tracciato della via Emilia perdeva il suo ruolo di strada di grande comunicazione, le porte dei Santi e Fiume erano ridotte al rango di ingressi secondari e il borgo dei Santi, nel quale da pochi anni se erano orgogliosamente realizzati due fiori all'occhiello della comunità, il giardino pubblico e il teatro comunale, diventa una strada qualunque. Visto il luogo scelto per la stazione

ferrovia, la porta Cervese, prontamente demolita e ricostruita in forme bonariamente neoclassiche come Barriera Cavour, divenne l'ingresso principale della città. Un'ampia strada, ai cui lati si affrettarono a sorgere nuovi edifici, la collegò alla stazione.

Negli stessi anni si iniziò la demolizione del borgo Chiesa – nuova, esistente da tempo immemorabile sulla curva che la via Emilia descrive sotto il Garampo. La soluzione migliore parve quella di spedire gli abitanti delle case demolite a “colonizzare” le aree fuori porta Cervese. In realtà essi erano troppo poveri per procurarsi nuove abitazioni in qualunque luogo cosicché, sfruttando l'estrema lentezza con la quale procedeva la demolizione, non poterono far altro che ammassarsi nelle case rimaste, lasciando il corso Cavour ai ceti medi: commercianti, imprenditori, piccoli proprietari.

Il meccanismo dell'espansione era innescato e ben presto tutta l'area compresa fra porta Trova, porta dei Santi e la ferrovia, suddivisa dall'ingegnere comunale Davide Angeli con rigidi reticolari stradali, fu presa d'assalto dall'urbanizzazione novecentesca. Ai margini dell'elegante quartiere residenziale di Madonna delle Rose sorsero poi i primi complessi di edilizia economica e popolare.

Il colpo di grazia all'antico percorso della via Emilia fu, nel 1921, la realizzazione del ponte Nuovo e di via Cesare Battisti, che tagliavano fuori definitivamente il viale Mazzoni e la piazza del Popolo dai percorsi abituali.

Nel dopo guerra la città si è molto estesa oltre la ferrovia e al di là del Savio. Gli effetti della speculazione edilizia sono stati, per il centro, più distruttivi di quelli dovuti agli eventi di vaste opere di recupero che, se ne hanno migliorato l'aspetto complessivo, sono stati anche all'origine di una radicale modifica del tessuto sociale dei suoi abitanti. Sul piano strettamente edilizio, poi, il recupero ha spesso condotto a una forzata frammentazione della proprietà e alla perdita dell'unità funzionale e stilistica di numerosi palazzi.

Fra i problemi che oggi gravano sul centro cittadino il principale è comunque quello del traffico automobilistico, che condiziona pesantemente il vivere e l'abitare, piegando alle proprie necessità una struttura non adatta ad accoglierlo.

LA CITTA' E TERRITORIO

Tutta la superficie del Comune di Cesena, da Borello a Bagnile, è 250 chilometri quadrati, ossia meno della due milionesima parte della superficie della Terra. Cesena si trova nella estrema propaggine della Pianura Padana, tra il mare e gli Appennini e sorge proprio ai piedi delle colline, nel punto in cui il fiume che attraversa, il Savio, lascia il monte e si affaccia alla pianura. Ci aiuteranno ad individuarla – oltre al fiume e alla valle – due cucuzzi di monte che sono come due segnali: il *colle Garampo*, sul quale sorge tra il verde la Rocca Malatestiana, e il *colle Spaziano*, sul cui vertice nudo sorge la Basilica del Monte. Cesena è una città - «cui il Savio bagna il fianco» e che sorge «tra piano e monte» - parole con quali la descrisse Dante, il più grande poeta italiano.

La via Emilia:

Cesena fa parte dalla *Regione Emilia Romagna*, una delle venti regioni in cui è divisa Italia. Il nome *Romagna* deriva da Roma stessa: *Romagna* significa *terra di Roma*. Il nome *Emilia* deriva invece dalla via Emilia, la strada fatta costruire da Marco Emilio Lepido nel 187 a.C.. In Italia nessun'altra regione trae il suo nome da una strada. La singolarità del nome derivato da una strada ha però la sua spiegazione: in nessuna altra regione, una strada da segnò – come la via Emilia – il destino di un intero territorio: quella antica via è come spina dorsale della regione, l'arteria lungo la quale da due mila anni e più corre il sangue più vivo della regione, l'asse dei traffici, degli scambi commerciali e degli incontri tra gli uomini. Per capire la funzione fondamentale della via Emilia è sufficientemente osservare la cartina della regione. In essa, subito ci colpiscono alcune caratteristiche sorprendenti:

- a) la via Emilia percorre l'intera regione da Rimini a Piacenza, tracciando una linea retta che è quasi una retta perfetta;
- b) lungo questa linea, le città principali sorgono a distanze quasi regolari, come fossero i pali di un geometrico filare.

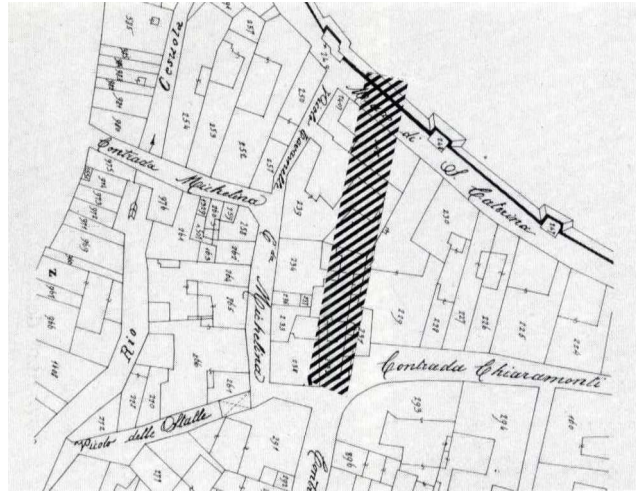
L'ubicazione di Cesena:

Nel caso di Cesena, il connubio col fiume è principale dovuto alla qualità del luogo nel quale la città ebbe le sue remote origini: qui si incontrano infatti la strada di pianura e la strada di villata. La valle di Savio, fin dai tempi più antichi, è uno dei passaggi naturali per salire gli Appennini e per attraversarli.

Per questo, ancora prima che i Romani colonizzassero questi luoghi, gli uomini che abitarono il territorio romagnolo nei loro spostamenti tracciarono non solo il sentiero ai piedi dei monti che poi diventerà la via Emilia, ma che anche si aprirono un sentiero attraverso la montagna. Essi seguirono naturalmente la linea di Savio, che con la sua azione millenaria – scavando nella montagna la sua valle – aveva indicato e costruito la via da seguire. La piana dove oggi sorge la più grande parte della città era infatti dominio del Savio e del torrente Cesuola, che con le loro frequenti inondazioni e col continuo mutare del loro corso erano padroni del territorio. Nel luogo dove il Savio si affaccia alla pianura c'era – e ancora c'è oggi – il *colle Garampo*, ultimo sperone di monte che dalle estreme propaggini degli Appennini si prolunga straordinariamente ad affacciarsi alla pianura.



Veduta prospettica ,da via Carbonari, della nuova via Emilia (via Cesare Battisti) ,negli anni '20



Particolare catastala della zona interessata dalle demolizioni per i collegamento della via Carbonari con la nuova via Emilia (via Cesare Battisti)

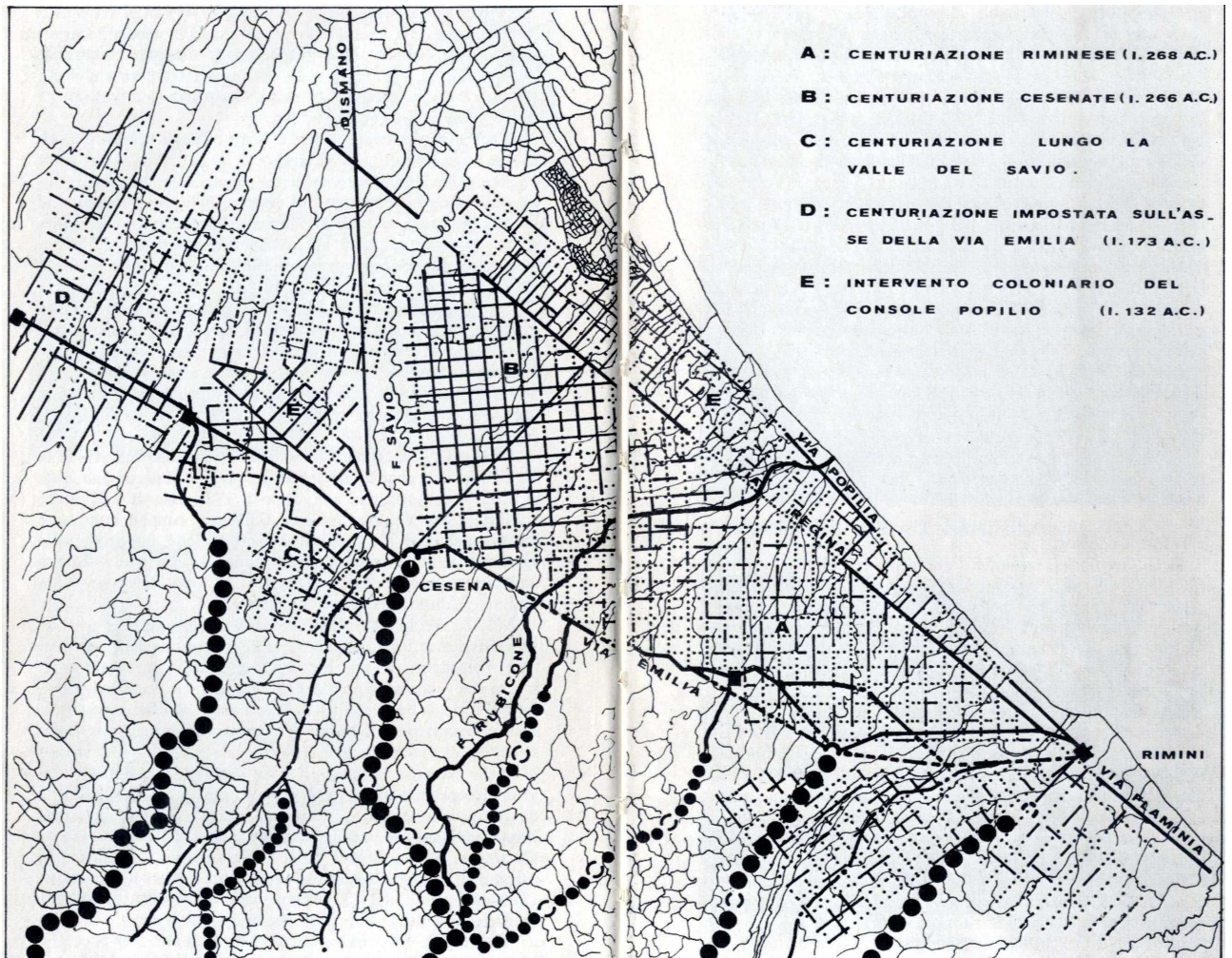
2.1 La centuriazione cesenate

Il nome di Cesena è notissimo tra gli studiosi di storia e di storia dell'agricoltura di tutto il mondo perché una parte del suo territorio è un vero e proprio museo. Quando alla fine del III secolo prima di Cristo gli eserciti romani giunsero nelle pianure percorse dal Marecchia, dal Savio e dal Ronco, Roma si comportò come era suo uso: trasformò i *soldati* in *contadini*. Le nuove terre, infatti, furono il premio per gli eserciti conquistatori.

Appena insediati, i Romani iniziarono una profonda trasformazione del territorio, per renderlo adatto all'agricoltura. Tale trasformazione prende il nome di *centuriazione*. L'intervento di trasformazione fu così radicale che oggi difficilmente riusciamo a immaginare le proporzioni. L'antica pianura cesenate era stata abitata fin lì dai Gali, che vivevano di caccia, di allevamento e di raccolta dei frutti naturali del bosco. Essa era prevalentemente dominata da selve, radure e parti e corsa dalle inondazioni del Savio e del Cesuola. E, tra bosco e acque, le strade erano sentieri o poco più.

Tra quei sentieri, uno era particolarmente battuto: si trattava dell'antico sentiero che da tempi immemorabili seguiva i piedi degli Appennini, vitale per le comunicazioni attraverso la pianura. I romani – che erano straordinari costruttori di strade – lo scelsero come base per tracciare la *via Emilia*, e cioè la strada che,

andando da Rimini a Piacenza, li metteva in grado di dominare gran parte della Pianura Padana. La costruzione della via Emilia fu la prima grande impresa romana nel questo territorio, di quelle che trasformano radicalmente il paesaggio: la strada comportò l'abbattimento di alberi e macchie, la costruzione di ponti, l'incisione di rilievi collinari.



Sistema centuriate del territorio compreso fra i fiumi Marecchia e Ronco

Parallelamente alla costruzione della via Emilia, i Romani iniziarono la grande opera di *bonifica della pianura*, si tratta di più profonda, rivoluzionaria trasformazione del territorio. Nessuno, nemmeno nel nostro secolo – nel quale lo sviluppo industriale ha prodotto profondi cambiamenti – ha così pesantemente

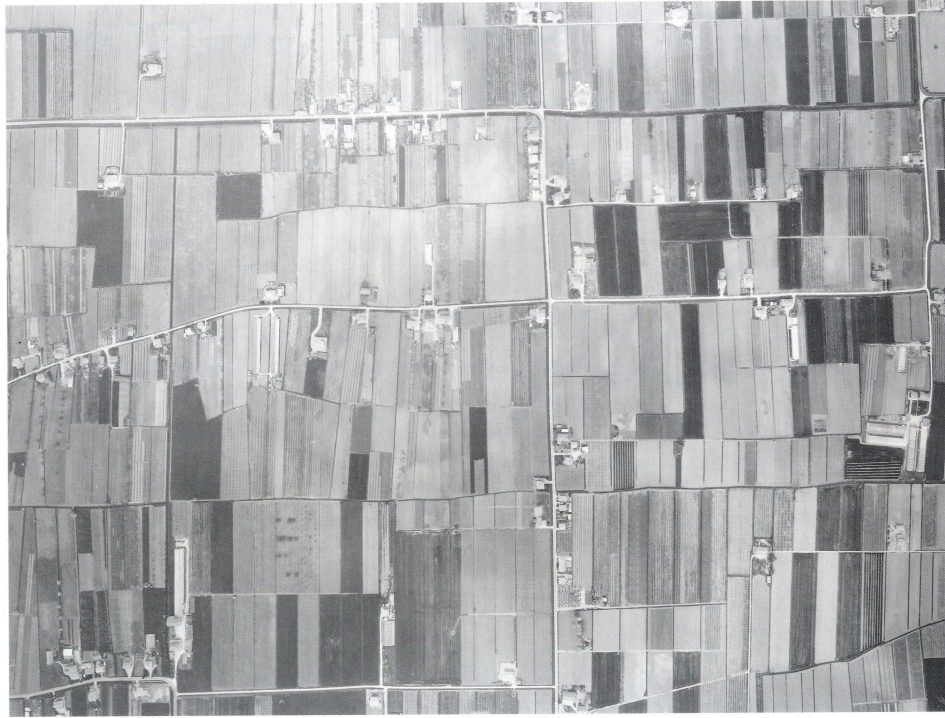
mutato il paesaggio come fecero i Romani con la centuriazione. Essi distrussero l'intera ecologia della pianura romagnola per costruire un'ecologia totalmente nuova e diversa. In primo luogo, tutta la pianura fu disboscata e regolarizzata: dov'erano piante ,macchie,siepi,il terreno fu messo a nudo; dov'erano dune e colli nelle, i rilievi furono livellati; dov'erano acquitrini le acque furono regimate con la costruzione di un reticolo di fossati,ciò che portò al prosciugamento di vasti territori. Insomma, *la naturalità della selva fu fatta sparire nella geometria di una campagna disegnata dall'uomo*. I Romani disegnarono il territorio secondo regole precise, tracciandovi un reticolo matematico. Il reticolo aveva naturalmente suoi confini, che erano solitamente rappresentati da strade di particolare importanza. In genere, il cardine aveva un orientamento da nord a sud; il decumano da est a ovest. Nella pianura romagnola il decumano massimo si appoggiò sulla via Emilia, che dunque divenne il punto di riferimento di tutta la centuriazione.

A Cesena il reticolo fece perno sulla città e sulla via Dismano, che andando perfettamente da sud a nord rappresentò il *cardine massimo*. A muovere da qui, e fino alla antica via Popillia, che correva quasi parallela alla costa, il territorio fu diviso nelle cosiddette maglie centuriate. E cioè in quadrati aventi il lato di circa 710 metri.

Ogni *centuria* aveva così una superficie di circa 50 ettari, corrispondenti a 2.000 iugeri (lo iugero era l'unità di misura utilizzato dai Romani).

La centuria veniva a sua volta suddivisa in quadrangoli, costituenti il *fundus*, ognuno dei quali era assegnato a una famiglia contadina.

La area di Cesena centuriata conserva ancora oggi un graticcio formato da 17 decumani e i 12 cardini, dunque 176 centurie. Con questi dati possiamo fare qualche calcolo per tentare di sapere quanti abitanti contava l'area centuriata cesenate nei tempi della bonifica. Ogni centuria conteneva mediamente 20 unità poderali e dunque 20 famiglie contadine. Se calcoliamo quattro persone per ogni famiglia possiamo immaginare che la centuriazione cesenate contasse intorno ai 14.000 abitanti. Intensamente popolata, la pianura centuriata cesenate è oggi uno dei agricoltori di più alta produttività del nostro Paese, sede di un'agricoltura di particolare qualità.



La centuriazione cesenate in una fotografia area zenitale

2.2. *Il Fiume Savio*

Il Savio, insieme con il Ronco (che passa da Forlì), è il fiume maggiore della Romagna. Dalla sorgente al mare esso percorre una distanza di 86 chilometri. Il suo bacino imbrifero ha una superficie di circa 700 chilometri quadrati: come a dire che il territorio che gli tributa le sue acque è pari a un rettangolo i cui lati misurino 86 chilometri per 8. Movendo da Cesena, basterà seguire la valle che il fiume stesso ha scavato nella montagna ne suo millenario lavoro di erosione. In questo cammino a ritroso, che si può percorrere lungo l'antica via Umbro – Casentinense o lungo la superstrada E45, incontriamo – dopo *S. Vittore, San Carlo e Borello* – centri maggiori che sono sorti lungo il fiume: Mercato Saraceno, che si inabissa in un vallone del fiume, quasi volesse nascondersi; *Sarsina*, che sorge invece sul colle e che fu, prima del sopraggiungere dei Romani, un centro di grande importanza; *S. Piero e Bagno di Romagna*, e infine *Verghereto*, che sorgendo all'apice di un monte a circa 800 metri di altezza sul livello del mare è il centro di maggiore altitudine di tutte le città

romagnole. Giunti ai piedi del monte su cui sorge Verghereto, una strada a sinistra conduce alle *Balze* e di qui verso il *Monte Fumaiolo*. Monte Fumaiolo è un grande serbatoio d'acqua, padre orgoglioso di molti fiumi. Tra i grandi fiumi che nascono dal Fumaiolo sono: il *Tevere*, il *Savio*.



Veduta del Savio e della città in una stampa del 1776 offerta da J.F. Hackert a PioVI

Gli affluenti del Savio:

Movendo dall'acqua sorgiva che sgorga dal gran serbatoio del Fumaiolo e scavandosi via via la strada tra le rocce, il Savio incontra lungo il suo cammino numerosi torrenti e torrentelli, che lo arricchiscono delle loro acque. I maggiori dei suoi affluenti sono: il *Molinello*, il *Borello*, il *Para*, l'*Alferello* e il *Cesuola*.

Il rio *Cesuola*: nasce a Diolaguardia, a 150 metri di altitudine. Dopo aver attraversato Cesena nel suo stesso centro storico, spaccandola in due, si versa nel Savio nella zona del vecchio Zuccherificio, con una portata massima di 133 metri

cubi al secondo. Quasi certamente, in una epoca porto – storica il Cesuola aveva un suo proprio corso fino al mare Adriatico. In una certa fase della sua vita, probabilmente otto – nove secoli prima Cristo, il sopraggiungere di una clima più freddo e piovoso determinò ripetute alluvioni: le acque del Cesuola portarono a valle una grande quantità di detriti, che si raccolsero in particolare nella zona dell'Osservanza: ciò ne alzò il letto, costruendo impedimenti e sbarramenti che finirono per far deviare il torrente verso il Savio.

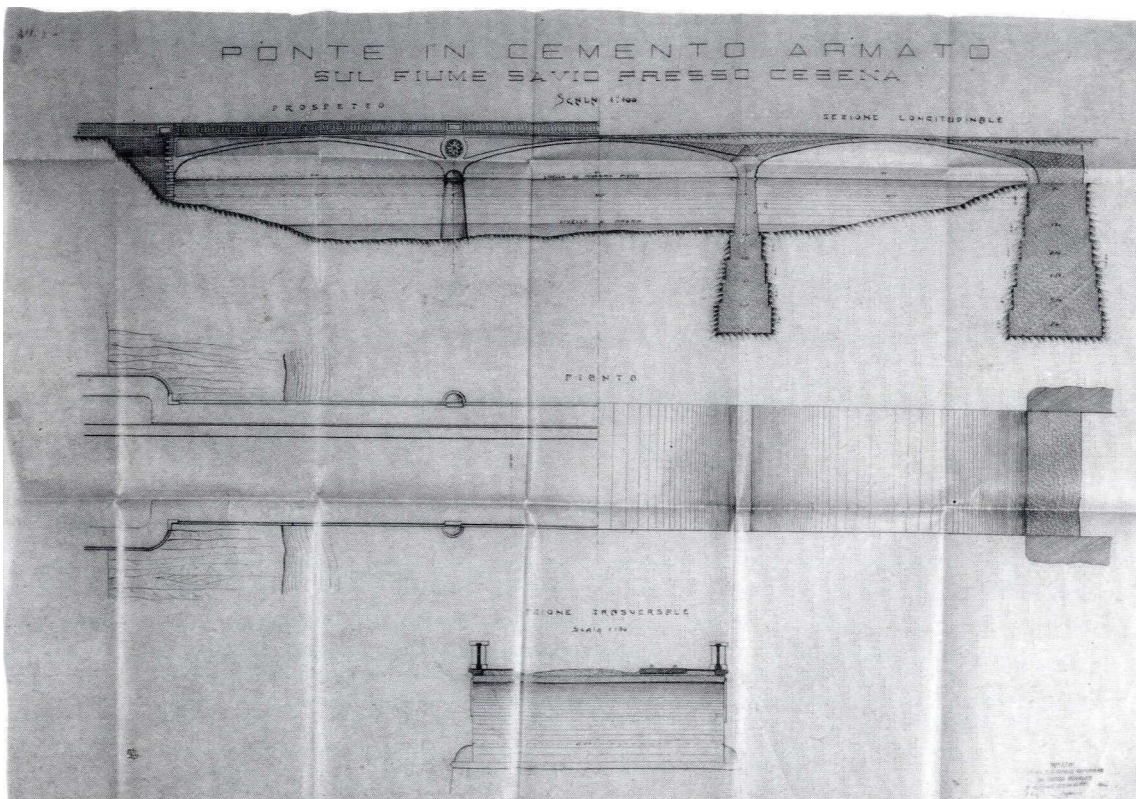
Il Cesuola, per la sua dimensione, non è che un torrentello: il suo bacino imbrifero occupa una superficie di appena una decina di chilometri quadrati, e la sua lunghezza arriva appena 7,5 chilometri. Paragonato al Borello e molto più piccolo, ciò nonostante, nella storia della città ha avuto una notevole importanza, nel bene e nel male. Oggi, il Cesuola è come un fiume scomparso, perché ingabbiato nel cemento: è visibile dalla sorgente fino alla zona dell'Osservanza, da dove è stato “in scatolato” fin quasi al suo versarsi nel Savio, nella zona dello Zuccherificio: dopo aver attraversato la città dall'Osservanza a piazza Amendola (vicino al Comune), piega per attraversare alle spalle del vecchio albergo Leon d'Oro e di qui flette verso il giardino di Serravalle, dove è ben visibile la gabbia di cemento che lo imprigiona.

La capacità erosiva del Savio:

Come tutti i fiumi romagnoli, il Savio ha mantenuto nel corso della sua vita pressoché identica la sua originaria direzione, dalla sorgente al mare. E ciò può apparire sorprendente, se si pensa che le sue acque hanno dovuto farsi strada tra corrugamenti dei monti che si formavano trasversalmente al suo corso.

Il fenomeno si spiega pensando che le rocce delle valli fluviali romagnole si lasciano facilmente erodere dalle acque, sicché i fiumi hanno inciso le rughe appenniniche man mano che esse si formavano.

Per questo, il loro corso ha mantenuto l'originaria direzione, quella che ancora oggi conservano. La capacità di erosione del Savio è accentuata dal suo *regime torrentizio*, per il quale – come già abbiamo visto – la portata del fiume passa da periodi di magra (in estate e in inverno) a periodi di massima in autunno e soprattutto in primavera, quando la fusione delle nevi cadute durante l'inverno alimenta le sue acque.



Progetto del nuovo ponte sul Savio, redatto presumibilmente nel 1913

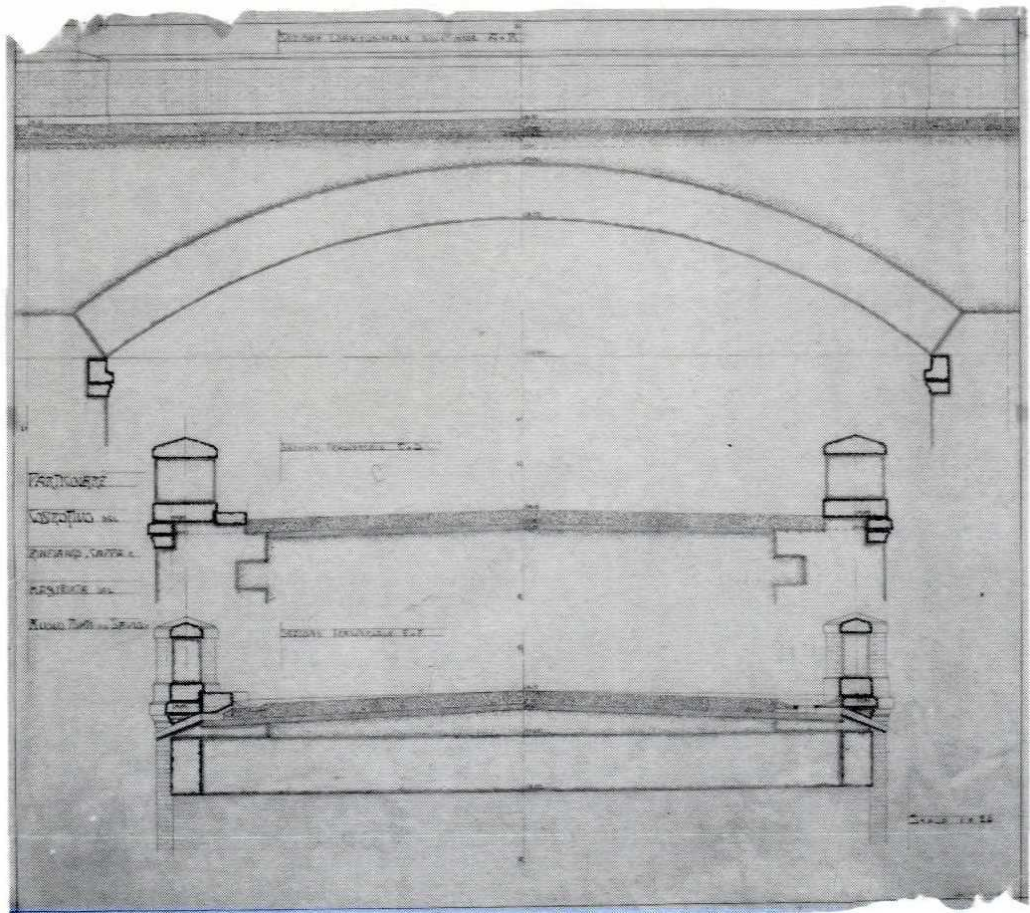
La torbidità del Savio:

Tra le principali caratteristiche del Savio, la più rilevante è la sua elevatissima *torbidità*, ossia la enorme quantità dei materiali (ghiaie, sabbie, argille, limo...)trascinati dalle sue acque. Il fenomeno è dovuto a due principali ragioni:

- a) le rocce costituenti la valle del Savio sono scarsamente permeabili. Le acque piovane, perciò, invece di essere assorbite dal sottosuolo, scorrono in superficie;
- b) il dilavamento delle acque scorrenti in superficie incontra terreni friabili, costituiti prevalentemente da marne e argille, che si lasciano facilmente trascinare dalle acque meteoriche.

Le acque dilavanti asportano ogni anno dalle nostre colline e dalle nostre montagne una pellicola di terra dello spessore di circa un millimetro: *rubano terra e la trasportano al Savio*.

Per questo si sta cercando il modo di difendere colline e montagne dalle acque meteoriche, e ciò attraverso metodi diversi da applicare in agricoltura e programmi di rimboschimento, essendo i boschi e manti erbosi l'unica autentica difesa contro la rapina di terra. Se il fenomeno dovesse continuare, nel corso dei secoli la media e alta valle dei fiumi romagnoli si troverebbe priva dei terreni superficiali, ridotta alle rocce nude che sottostanno ai terreni fertili.



Progetto del nuovo ponte sul Savio, redatto presumibilmente nel 1913

IL PATRIMONIO CULTURALE DELLA CITTA' DI CESENA

3.1 Pinacoteca Civica

Nelle guide ai maggiori musei d'arte antica della regione Emilia Romagna ed anche alle meno cospicue raccolte formatesi tutte in piena età ottocentesca, le pagine iniziali – quelle d'introduzione storica – si rifanno al tempo immediatamente successivo le soppressioni napoleoniche degli edifici chiesastici e conventuali. Allora, infatti, presso municipi e civiche strutture si fece una prima valutazione della effettiva consistenza di quel patrimonio d'arte che i provvedimenti del Governo francese avevano tolto alla legittima proprietà del clero e consegnata in buona parte alle municipalità locali. Codeste accessioni costituirono in effetti i nuclei originali delle civiche pinacoteche di Ravenna(anno 1829) e di Forlì (1838) e di altri comuni romagnoli. Inopinatamente la Municipalità cesenate intese non conservare tale patrimonio consegnatole dal Governo napoleonico e fortuna volle che in quel piccolo mercato d'arte istituito dalla stessa autorità cittadina un certo don Bazzocchi, parroco della chiesa di San Domenico, si facesse acquirente a proprie spese di una discreta quantità di tele e tavole che andranno ad abbellire le pareti del sacro tempio di viale Mazzoni. Pochissime pitture scamparono a quella svendita.

Queste furono in parte depositate presso la Biblioteca Malatestiana ed in parte furono destinate ad abbellire le pareti di alcuni locali del Palazzo municipale.

Mentre in altre città romagnole già da tempo s'era così provveduto ad aprire alle popolazioni locali ambienti appositamente stabiliti per la conservazione delle antiche testimonianze artistiche del luogo, a Cesena il problema della creazione di una analoga istituzione non si porrà almeno fino all'inizio degli anni '80. Era in quel tempo bibliotecario della Malatestiana Andrea Lodi Piccolomini. Fu per merito di quel funzionario appassionato e del suo notevole impegno organizzativo - del quale per altre imprese resta memoria – se nel breve volgere di pochi anni presso i locali della Malatestiana vennero raccolti i dipinti già esistenti nei depositi librari e quelli precariamente collocati negli ambienti municipali; ad essi venne unito un *corpus* di dipinti di proprietà della Congregazione di Carità; ed ancora, privati cittadini furono già dal Piccolomini sollecitati a depositare nell'istituendo museo i loro antichi cimeli artistici.

Nell'anno 1882 la raccolta poteva dirsi sistemata nei locali dell'ex convento dei Francescani opportunamente adattati alla nuova funzione. Ufficialmente la Pinacoteca Civica fu inaugurata nel 1883 nell'occasione delle onoranze organizzate dalla cittadinanza cesenate a Maurizio Bufalini.

Di quella prima disposizione esistono ancora i cartellini di esposizione ed il primitivo inventario compilato dal Piccolomini il 14 aprile 1885 elencate oltre 140 opere in pittura con i dettagli dei supposti autori, delle misure e, qualora fossero stimabili, delle reali provenienze. Codesto opuscolo manoscritto resta a tutt'oggi il più attendibile e valido strumento per una revisione organica del primo nucleo di materiale artistico di proprietà comunale.

Poco tempo durò, tuttavia, la primitiva sistemazione poiché agli inizi del '900 il materiale espositivo fu sottoposto ad un forte diradamento e ad una selezione secondo criteri critici alquanto approssimativi. In un elenco del 15 aprile 1909 firmato dall'assessore Emilio Serra vengono citate solamente 63 opere effettivamente nei depositi librari. Nel 1924 un nucleo di 24 tele viene depositato negli uffici comunali. Lo attesta un documento firmato dal bibliotecario Manilo Dazzi.

Lo stesso Dazzi tentò proprio in quegli anni di dare un nuovo volto alla Pinacoteca mediante una più organica ristrutturazione e la creazione a parte di una specifica sezione d'arte moderna. Di tali operazioni si forniscono elementi utili nella *Relazione della Biblioteca Malatestiana* pubblicata a stampa nell'anno 1925. Due anni più tardi, tuttavia, ebbe successo una iniziativa promossa dalla Soprintendenza regionale alle Belle Arti per una riforma della raccolta in un salone del Municipio debitamente sistemato. Il trasporto ed il nuovo allestimento delle opere avvenne in effetti nei giorni 22 e 23 aprile 1927. Nel 1934 una prima volta, indi in via definitiva nell'anno 1942 vennero elaborati progetti per la ricollocazione della sempre più diradata collezione civica nei locali della Malatestiana, ma non nei locali di tempo, bensì alle pareti del corridoio d'accesso all'aula dei Nuti ed in minima parte nella sala Piana.

Una prima ispezione dei funzionari della Soprintendenza all'indomani del conflitto bellico verificò la condizione estremamente carente di quella ultima sistemazione e progettò il restauro degli ambienti d'accesso alla Malatestiana. Ultimati i restauri si convenne però di adibire gli spazi acquisiti per la costituzione di un Museo Bibliografico che fu inaugurato nell'anno 1949. Per convenzione stipulata dall'Amministrazione con la Soprintendenza, parte dei dipinti venne

sistemata alle pareti dei locali de detto museo; per i restanti si approntò una saletta prospiciente la piazza Bufalini.

La condizione di assoluta precarietà restò tale fino agli anni '60 quando almeno si convenne, per iniziativa diretta del Soprintendente alle Gallerie di Bologna Cesare Gnudi, di fornire la suddetta saletta di un più conveniente sistema espositivo. Si provvide allora anche al restauro dei dipinti considerati per la forza di cose , molto spesso, meno pregevoli, iniziò una giacenza in umidi e polverosi depositi della stessa Biblioteca durata sino a pochi anni addietro. Un nucleo di pitture tornano nella residenza municipale venne sparso alle pareti della sala consigliare, nel corridoio d'accesso alla medesima ed in vari uffici, soggetto ad incontrollati sbalzi di temperatura ed umidità, spesso ai diretti raggi solari, costantemente al vizio del fumo.

Finalmente, formatisi gli Istituti amministrativi regionali con precise deleghe di intervento sul patrimonio artistico degli Enti Locali, ebbero inizio già nell'anno 1972 i primi coordinati interventi di restauro di cui a tutt'oggi hanno fruito oltre 60 dipinti. Nello stesso tempo ebbero luogo, per la diretta volontà dell'Assessorato alla P.I. del Comune di Cesena, attività di catalogazione e di censimento fotografico del centro storico deliberato dalla giunta comunale nel 1972 ed eseguito nell'estate dell'anno successivo accentuò il peso di un dibattito – in questi ultimi tempi fattosi sempre più stimolante - sulla necessità di una nuova politica di gestione di un patrimonio culturale finalmente noto in tutta la sua reale consistenza e portata.

La raccolta d'arte antica della città di Cesena comprende – a porre un limite cronologico negli anni terminali del secolo scorso – un nucleo di quasi 200 pitture.

Dato emergere e rilevante è la forma estremamente composita della collezione: senza che un momento cronologico, uno stile pittorico, un modello particolare, una oggettistica prevalgano divenendo fulcro dell'intero complesso.

Al primo piano dell'ex complesso conventuale tre sale, suddivise per secoli (quella centrale ospita i dipinti e gli affreschi più antichi, risalenti al XV e XVI secolo, per poi concludere con l'ala a destra dedicata alle pale di pittori contemporanei), ospitano i pregiati dipinti che compongono la pinacoteca istituita nel 1984.

Nella prima sala il visitatore incontra, partendo dalla parete di destra, il trittico di frammenti di affreschi del Maestro di Castrocaro, attivo nella prima metà del XV secolo, provenienti dal convento di Sant' Agostino di Cesena: la *Vergine Annunciata*, *San Biagio* e la *Madonna del Latte*, che facevano probabilmente parte dello stesso ciclo decorativo.

La *Madonna del Latte* è l'affresco più rovinato, tanto che, oltre al volto della Vergine non più leggibile, si notano una serie di lacune che rendono il frammento gravemente compromesso; gli altri due, meglio conservati, evidenziano motivi di estrazione padana che si ritrovano soprattutto nello studiolo della *Vergine Annunciata*, circondata da strumenti di uso quotidiano, che evidenziano il vivace verismo e il puntiglioso gusto per il particolare.

Anche l'anonimo Pittore Romagnolo aveva concepito gli affreschi di San Biagio e *de La Madonna dell'Umiltà e l'arcangelo Raffaele con Tobio* come parte di un ciclo pittorico.

Uno dei capolavori della pinacoteca è la *Madonna della Pera* di Bitino da Faenza, meno noto dell'omonimo dipinto del Veneziano, esposto al Museo del duomo, a cui si ispira, ma che evidenzia di quale maestria fossero dotati i pittori romagnoli, che non erano secondi a colleghi più famosi.

Il tema non era sicuramente sconosciuto ai pittori dell'epoca, dato che nel 1347 era giunto a Cesena il quadro del Veneziano: la Madonna che offre la pera al Bambin Gesù è infatti l'allegoria dell'accettazione da parte di Cristo del sacrificio per la redenzione dell'umanità, tema che si riscontra anche in alcuni lavori del Maestro di Castrocaro, fra cui *la Madonna dell'Umiltà* e *la Madonna in trono*. Il dipinto, sebbene impregnato degli insegnamenti della scuola veneta, rivela forti caratteristiche romagnoli che lo rendono unico nel suo genere: il manto riccamente decorato a motivi floreali e i particolari ben studiati, come i riccioli del Bambino, riescono a rendere le figure sacre molto espressive ed accattivanti. Risalta inoltre il fondo dorato decorato con quattro diversi tipi di punzoni.

L'altro dipinto famoso, oggi in deposito presso la chiesa dei Cappuccini, per la quale fu eseguito, è *San Francesco ricevere le stigmate* di Giovanni Francesco Barbieri, più noto come il Guercino. Grande effetto ha il sapiente uso della scala cromatica, che riesce a trasmettere gli stati d'animo del santo – in cui il colore, creando giochi di luce tenue del crepuscolo o del tramonto, imprimendoli nel corpo le stigmate e illuminando l'intensità del volto palpitante.

Forte è anche il contrasto fra l'eccezionalità dell'evento e la normalità del santo, colto in un intenso momento di preghiera, con lo sguardo concentrato sul crocefisso piantato nella nuda roccia sul crepaccio e le braccia alzate al cielo.

La pala della *Madonna in trono con il Bambino, sant'Antonio abate e l'arcangelo Michele*, di Antonio Aleotti, fu commissionato per l'ospedale di Sant'Antonio di Cesena nel 1511 e risente in parte degli influssi perugini, visibili soprattutto nella Vergine e nel Bambino. San Michele ha invece le vesti classiche di guerriero, ritratto nel momento in cui trafigge il demonio, che l'arcangelo sta soppesando sulla bilancia. Di fronte a loro è san'Antonio Abate nel classico vestito da eremita con un porco a fianco.

Bartolomeo Passerotti inaugura il filone di dipinti che non affrontano una tema sacro: il suo *Ritratto di giovane musico (Camillo Zanotti?)*, ritrae il cantore e compositore cesenate che fu prefetto alla cappella di Cesena, poi chiamato alla corte austriaca di Rodolfo II. L'opera risale alla prima metà del Cinquecento, ed è ritenuta un esempio di ritrattistica tipica del XVI secolo, che aveva lo scopo di evidenziare la classe sociale di appartenenza, la condizione economica e la professione dell'effigiato attraverso la fisionomia e l'attenzione per i particolari, mantenendo però le caratteristiche della ritrattistica del Cinquecento, ovvero decoro, gravità e solennità.

Accanto, troviamo il ritratto postumo dell'illustre medico cesenate, *Nicolò I Masini*, attribuito al ravennate Francesco Longhi: l'opera è stata più volte ripresa, tanto che il fondo appare con una tonalità disomogenea, mentre l'iscrizione posta in alto che identifica l'effigiato è stata aggiunta in seguito.

Il Masini è anch'egli raffigurato a tre quarti, ma al contrario del suo compaesano, Zanotti, offre un'immagine severa, accentuata del fondale cupo e dalle vesti nere, che evidenziano i costumi morigerati tipici della società post-tridentina.

La pinacoteca comunale conserva diverse tele di Giovan Battista Salvi, detto il Sassoferrato, pittore di origine e di scuola marchigiana, molto apprezzato a Cesena già ai suoi tempi, di cui si conservano una *Madonna con il Bambino*, *La Vergine Annunciata*, *L'Addolorata* e *L'Arcangelo Gabriele*, tutti espressione dell'avvenuta maturità dell'artista, il quale riesce collocare i soggetti in una pittura senza tempo, fondata sulla purezza del segno e del colore e su atmosfere dolci e devote. Accomunati dalla soavità dei lineamenti e dall'intensità devozionale, che emerge soprattutto nella Madonna che medita sul sacrificio cui il Bambino, che dorme serenamente fra le sue braccia, è destinato, i dipinti del Sassoferrato colpiscono per il colore intenso e avvolgente.

La pittura cesenate è rappresentata dalla tela di Cristoforo Serra raffigurante i *Santi Filippo apostolo e Francesca Romana*, che formava il ciclo pittorico che impreziosiva la chiesa di Sant'Anna in piazza del Popolo. Interessante e insolita – non però per il pittore, che l'ha già sperimentata nel *Suicidio di Lucrezia* in possesso della Galleria della Cassa di Risparmio – è la figura di Francesca Romana, che appare più isolata, della quale colpiscono l'impostazione delle braccia.

Francesco Masini è un altro valido esponente della pittura cesenate: al pittore (fra i più oscuri, visto che di lui sono noti solo alcuni frammenti di affreschi rinvenuti nel palazzo comunale) che visse a cavallo del XVI e XVII secolo è attribuito il *Ritratto di Malatesta Novello*, che fu collocato sulla porta della Biblioteca Malatestiana alla fine del Cinquecento. Il ritratto postumo, probabilmente ispirato dal profilo inciso da Pisanello nella medaglia bronzea del 1445, aveva fini commemorativi, come dimostrano gli intenti celebrativi nel volto del signore di Cesena.

Ad un altro artista cesenate, Giovan Battista Razzani, fu commissionata la tela dell'*Estasi di san Guarino*, il cui stile fu addirittura confuso con la scuola dei Carracci, per la presenza degli strumenti musicali sul pavimento e per la gloria in cui sono rappresentati i santi. Rispetto alle altre tele disegnate dal Razzani – una di queste è *Cristo assegna il primato a San Pietro*, visibile in San Domenico – in questa l'artista abbandona gli insegnamenti della scuola lombarda, in favore di quella bolognese, mostrando cadenze più classiche, con accordi cromatici più squillanti e pungenti.

Fra i tanti dipinti a sfondo religioso se ne distinguono alcuni che hanno una impostazione più secolare, come la tela attribuita a Girolamo Forabosco, sul *Suicidio di Sofonisba, o Artemisia beve le ceneri del marito Mansolo*: l'edificio classico che può essere facilmente identificato con un mausoleo, all'estrema sinistra del dipinto, farebbe pensare che la dama con in mano le ceneri sia Artemisia, vedova dell'amato Mausolo, signore delle Carie; d'altro canto, la fanciulla che si appresta a consolare l'ancella piangente prima di bere il veleno richiama la storia della nobile cartaginese Sofonisba, pronta all'atto estremo pur di non sottomettersi ai romani vincitori.

La tela dimostra la complessità delle sollecitazioni culturali e artistiche di Forabosco, il quale, oltre a risentire fortemente degli influssi della scuola veneta, è ispirato anche dalla pittura cinquecentesca di Tiziano e di Veronese, soprattutto

nelle forme giunoniche femminili. L'autore padovano riesce brillantemente a trasmettere lo stato d'animo delle due donne grazie alla tecnica del primo piano.

Non manca l'acuta descrizione della realtà, che permette di evidenziare il virtuosissimo del pittore, che cura ogni minimo dettaglio, come fa con le acconciature o con le vesti delle donne: sulla veste di broccato bianco di Artemisia – Sofonisba è addirittura riprodotto un fine disegno.

Le numerose opere di Giuseppe Milani ci introducono nel corridoio di sinistra dedicato alle opere risalenti ai secoli XVIII e XIX. Oltre ad avere ideato venticinque bozzetti che rappresentano la serie completa degli affreschi della cupola e del catino absidale della basilica della Madonna del Monte, l'artista è presente con diversi ritratti. Nei bozzetti il Milani rivela la propria bravura nel dispiegare la scena in racconti in cui sono resi familiari miti, visioni e miracoli, adeguati alle dimensioni delle architetture e dell'ambiente, dimostrando di essere fortemente ispirato dall'operato di Giaquinto, soprattutto nell'uso di una sapiente scala cromatica, che gli consente di dipingere le nuvole con sfumature cangianti e di poter usare una vasta gamma di mezzitoni.

Nelle tre tele che seguono, appartenenti sempre al Milani, sono ritratti tre esponenti della nobiltà ecclesiastica cesenate che molto beneficiò con il pontificato di Pio VI Braschi I cardinali effigiati – *Romualdo Guidi*, *Romualdo Braschi Onesti* e *Aurelio Roverella* – sono inseriti in ovali di non grandi dimensioni, in cui sono messi in evidenza gli schemi compositivi e le costanti stilistiche dell'artista, impegnato nella ricerca del dato reale. Domina il trono colloquiale, non solenne, che riesce ad evidenziare l'indole dei porporati, privati però dei tratti irregolari.

Del cesenate Francesco Andreini si conserva la tela *Allegoria della Carità*. Definito da più parti un pittore mediocre, anche in questa tela Andreini non riesce ad migliorarsi del tutto, eccezione fatta per la scelta della gamma cromatica, frutto degli insegnamenti ricevuti dalla frequentazione di Cignani a Forlì. La policromia greve di rossi e di blu dominanti stride però con la grazia che i gesti e le pose delle figure esprimono.



La Pinacoteca, Cesena

La tela di Giovan Battista Piazzetta, *Sacrificio di Ifigenia*, chiude il percorso della scala di sinistra: il maestro veneziano decide di non mostrare il momento culminante del sacrificio interrotto da Diana, ma di fermarsi ai preparativi del rito. La dea è comunque presente attenta allo svolgimento dei preparativi, rendendo la scena classicamente impostata ed impregnata di sacrale austerità e nobile eroismo. Recenti studi hanno dimostrato come il dipinto sia stato ispirato al dramma musicale omonimo di Francesco Algarotti, il quale aveva già commissionato altre tele al pittore per la corte di Dresda, che lo apprezzava largamente.

Il corridoio a destra è dedicato alla pittura contemporanea e conserva pregiati esempi delle diverse correnti che si sviluppano a Cesena e che influenzavano gli artisti che operarono nel periodo tra le due guerre, fino a quelli attivi nell'ultimo ventennio del XIX secolo.

Del periodo più antico sono le tele di Gino Barbieri che ritrae una *Madre con bambino* e un *Ritratto di uomo in abito scuro*, in cui si osserva l'inclinazione dell'artista (morto nella Grande Guerra a soli trenta due anni, sulle montagne del Carso, insieme a Renato Serra) per lo stile Liberty, a cui però aggiunge una vena del tutto personale.

Risentono invece delle avanguardie di inizio secolo, anche se rimane alta l'attenzione per le problematiche della realtà quotidiana, le opere di Giordano Severi, fra cui un *Ritratto di vecchio* e *I barboni*.

Analoghe influenze risente anche la produzione giovanile di Fortunato Teodorani, qui presente con un *Autoritratto*. Coetaneo di Severi, il Teodorani, già noto per le numerose pale dipinte per varie chiese nel Cesenate, utilizzò il realismo per esaltare la bellezza e i colori della natura.

Non mancano poi buoni esempi di pittura neorealista, che raggiunge l'apice nel movimento cesenate: nella piccola città di provincia un gruppo di amici artisti si riunisce, nel secondo dopoguerra, nel torrione del Nuti, dove è allestito uno studio pittorico. L'intento di questi pittori, definiti in seguito la 'generazione di mezzo' (gli artisti che ne fanno parte sono nati negli anni venti) è di cambiare la realtà che li circonda evidenziando gli aspetti negativi della società. Questi artisti fanno parte della Scuola Cesenate, il cui massimo esponente è Alberto Sughì, del quale si possono ammirare *Pescatori*, *Gli spaccapietre* e *Ortolani di marzo*. Autodidatta, Sughì dimostra in queste tele l'attenzione ai problemi della gente comune, soprattutto dei lavoratori più disagiati.

In molti dei quadri esposti in questa sezione, che hanno carattere locale proprio perché sono incentrati su Cesena, sono offerti piacevoli scorci della città, come in quelli di Osvaldo Piraccini, che ha immortalato sulla tela i *Tetti di Cesena* e la *Basilica del Monte di Cesena*. Allievo di Sughì e Cappelli, Piraccini si distacca dalla corrente neorealista, preferendo invece ritrarre i luoghi dell'infanzia e la bellezza della natura, privilegiando il profondo amore che lo lega alla sua terra.

Non possiamo poi dimenticare la *Chiesa dell'Osservanza*, donato alla pinacoteca dalla stessa autrice, Jole Amborsioni.

C'è ancora Cesena protagonista nelle tele di Alessandro Bagioli, *Paesaggio e Chiesa di montagna*; Giannetto Malmerendi ha invece ripreso le *Colline di Cesena*, due pittori, questi, che hanno portato avanti la tradizione artistica della città.

La pinacoteca conserva anche una tela di Renato Guttuso, *Contadina*; di Giorgio Morandi è l'acquaforte *Botti e vasi*, mentre la *Figura* in inchiostro è di Mario Mafai.

3.2 *Museo archeologico*

Il Museo Archeologico di Cesena rappresenta anche sul piano fisico il coronamento di una secolare tradizione di studi antiquari locali grazie allo stimolo esercitato sin dal Rinascimento dalla Biblioteca Malatestiana: ma l'impostazione prettamente umanistica, con prevalente interesse rivolto al testo o a descrizioni di oggetti "illustri" per il loro significato, porterà al predominio a livello locale di una cultura classico – umanistica, con valenze sue proprie, che in ultima analisi non gioverà allo sviluppo di un approccio scientifico all'archeologia, anche quando si fanno sentire le esperienze innovatrici dei due Tonini a Rimini e di Antonio Santarelli a Forlì. La Biblioteca Malatestiana mantenne in modo davvero sorprendente una continuità, nell'orizzonte degli studi cesenati, di funzione culturale e di catalizzatore di valori, tanto da essere riproposta dall'età napoleonica come centro delle memorie storiche cittadine. Non si può prescindere da questa riflessione quando si consideri anche semplicemente la funzione di contenitore svolto per secoli dalla Malatestiana, con l'implicito valore conservativo che ancora mantiene; è utile inoltre osservare che le alterne fasi della sua storia culturale hanno direttamente influenzato tutti i versanti degli studi cesenati.

Fino al primo dopoguerra le collezioni archeologiche cesenati comprendevano quasi esclusivamente ciò che si era salvato dei vecchi fondi: il monetiere *Piano*, una raccolta di monete, medaglie e sigilli antichi, medioevali e moderni (continuamente arricchita con acquisti i fatti dal Municipio), era in gran parte di proprietà della famiglia Chiaramonti, erede dei beni di Papa Pio VII ; il *Lapidarium*, anch'esso derivato dai vecchi fondi; e infine le acquisizioni provenienti dai recuperi soprattutto in ambito urbano nel corso dell'attività edilizia post – risorgimentale e primo novecentesca. Se un primo importante contributo di riorganizzazione e raccolta dei beni storico – archeologici comunali si deve all'opera di Adriano Lodi Piccolomini e dell'Ispettore Onorario locale Urbano Amaducci, sono Manilio Torquato Dazzi, direttore della Malatestiana e l'attività instancabile di Amilcare Zavatti (che occupano negli anni fra le due guerre la scena del rinnovamento degli studi storici locali) a determinare il primo importante avvenimento di cultura archeologica a Cesena: uno sforzo veramente sistematico di illustrazione scientifica e di organizzazione museale delle raccolte cesenati (la nascita del Museo Lapidario), unito ad un lavoro di ricerca e di documentazione storico – archeologica dei reperti venuti alla luce nel territorio, con l'indispensabile corredo di dati.

E' in definitiva con Amilcare Zavatti che le ricerche archeologiche usufruiranno anche a Cesena di quell'atmosfera positiva che, attraverso la paleontologia, aveva già influito profondamente sugli studi archeologici e museologici regionali.

Alle soglie degli anni Sessanta, grazie agli apporti delle ricerche postbelliche, che avevano visto in Giannetto Malmerendi (Ispettore Onorario locale) e, con straordinaria continuità e rigore scientifico, in Antonio Veggiani (Ispettore Onorario per la Valle del Savio) i maggiori artefici, percursori delle scelte future, la raccolta archeologica cesenate si presenta ricca e articolata, pronta per una moderna impostazione museologica. E' negli stessi anni che le ricerche di interesse locale si saldano strettamente

al livello regionale e nazionale degli studi: lo sforzo di esegesi scientifica delle raccolte archeologiche cesenate e di illustrazione delle problematiche storiche ad esse afferenti, grazie ai contributi di numerosi studiosi, è oggi divenuto patrimonio della letteratura scientifica. Parallelamente si ridestava un sempre maggior interesse di ricercatori e appassionati cultori di storia locale. Maturava in questa atmosfera culturale il nuovo "Museo Storico dell'Antichità" di Cesena, inaugurato, com'è noto, il 5 Ottobre 1969, dopo anni di tenace lavoro che aveva visti impegnati il Prof. GianCarlo Susini dell'Università di Bologna e i suoi collaboratori, una nutrita équipe che sul piano scientifico aveva ordinato le sezioni di propria competenza, le Soprintendenze Archeologica e ai Monumenti, l'Amministrazione Comunale con i preziosi contributi della Cassa di Risparmio e della Società di Studi Romagnoli, come la bella Guida - *Cesena*.

Il Museo Storico Dell'Antichità – ancor oggi attesta visibilmente un episodio del tutto originale rispetto alla tradizione museografica romagnola, un museo "storico" dell'antichità ove cioè attraverso gli oggetti – documento si potesse risalire all'interpretazione storico – culturale dei fenomeni che produssero quegli stessi oggetti e diedero loro diffusione. Proprio per il suo carattere di museo "storico" – provvisto quindi di apparati illustrativi utili alla comprensione della storia antica del territorio – la nuova istituzione meritò una menzione speciale dell'UNESCO (Parigi 1972).

Alle soglie degli anni Ottanta il territorio cesenate è investito da una serie di progetti ed edilizi che ne determinano un massiccio riuso e che caratterizzano l'ultimo ventennio.

Tale incalzante attività di trasformazione, che rischiava ovunque (anche a causa di una normativa in materia di tutela archeologica ormai incapace di gestire i ritmi attuali di riuso di un territorio) di provocare la destinazione totale delle residue documentazioni del “sepolto” nei nostri Centri, a Cesena ha stimolato la nascita di un sodalizio fra appassionati e ricercatori locali, il Gruppo Archeologico Cesenate, che iniziava la sua attività ufficialmente nel 1987, in una situazione di estrema difficoltà, data l’urgenza di interventi di controllo e tutela, il degrado in cui nel frattempo era caduto l’istituto del Museo e la cronica mancanza di spazi per conservare quanto nel frattempo veniva salvato. La decennale attività dei Volontari del Gruppo Archeologico ha permesso la raccolta di un tal numero di dati e di reperti, quantitativamente e qualitativamente tanto significativa da essere potenzialmente in grado di illuminare molti punti prima oscuri della storia dell’antico popolamento del territorio e della città spesso sotto un profilo decisamente nuovo anche i contorni già intravisti e delineati delle precedenti ricerche: le nuove preziose testimonianze del passato, celate nella realtà storica locale e regionale, permettono di ricostruire la storia della “cultura materiale” e del “quotidiano”, della loro produzione e circolazione, dall’antichità fino all’età moderna, grazie agli scavi archeologici stratigrafici in area urbana ed extraurbana. La recente stesura di una Carta Archeologica della città, per quanto concerne i ritrovamenti di età classica e post – classica, è il risultato più evidente di tale attività.

La novità assoluta nelle nuove raccolte cesenate è rappresentata dall’archeologia medioevale, che ci restituisce numerose e straordinarie testimonianze materiali della Cesena tardo medioevale e rinascimentale: lo scarso interesse negli anni passati per le testimonianze archeologiche post – classiche troppo spesso abbandonate al saccheggio dei privati, con gravissimi danni culturali complessivi, non ha profondamente segnato purtroppo solo la situazione cesenate.

Oggi l’evidenza archeologica della presenza nella città di Cesena di manifatture ceramiche a partire dal tardo Trecento, permette di rileggere con maggior chiarezza la storia di tale attività e dei suoi prodotti, in ambito regionale e interregionale.

L’attuale ristrutturazione delle raccolte del Museo Storico dell’Antichità per la mancanza di nuovi spazi, non permette neppure in minima parte di affrontare il grave problema della valorizzazione del nuovo ingente patrimonio archeologico cesenate.

In attesa della doverosa “restituzione” alla Città di ciò ancor oggi non è usufruibile e giace nei magazzini della Soprintendenza Archeologica, la riapertura del Museo è un significativo passo avanti nella direzione che tutti auspichiamo.

Cesena sarebbe potenzialmente in grado di offrire ampie e concrete prospettive di sviluppo culturale e turistico, grazie alla tangibile presenza della Centuriazione romano – repubblicana e alle centinaia di nuovi preziosi reperti, che coprono un arco di venti secoli di storia della città e del suo territorio.



Museo storico dell' Antichità , Cesena

MUSEO E LA CITTA'

4.1. La funzione del museo civico

Il museo civico formandosi nel Settecento e nell'Ottocento, espressione dell'orgoglio cittadino, attento alle memorie e alle bellezze locali, esercita una straordinaria azione di tutela e di salvaguardia della città, congiunta alla promozione della ricerca storica e scientifica, di cui l'organismo museale costituisce strumento e modello culturale e sociale. Nell'Italia unita il lungo processo di definizione della legislazione di tutela, sancita con criteri centralistici nel 1939, determina l'appannarsi o lo spegnersi della vitalità dei musei civici, che non hanno più forza e strumenti per promuovere un'azione culturale incisiva.

Nel dopoguerra si assiste ad una forte ripresa del ruolo e della funzione del museo civico con l'istituzione delle Regioni dal 1970, quando si impone anche una nuova cultura della conservazione attenta ai centri storici, al paesaggio agrario, ai beni culturali. Il museo riprende, con connotazioni nuove, la sua funzione di deposito e di laboratorio della memoria storica locale. Tale impulso viene però frenato dall'interruzione dell'iter di regionalizzazione dei beni culturali e dal diluirsi nel tempo della dialettica Stato – Regioni. A ciò si aggiunga che la politica dell'*effimero*, praticata negli anni Ottanta e Novanta dalle amministrazioni locali, ha sottratto risorse ai musei, indebolendoli.

In questi ultimi anni l'imporsi sulla scena politica delle istanze di autonomia e di decentramento offre nuovamente straordinarie opportunità al museo civico, quale strumento di interpretazione e comunicazione delle identità cittadine e territoriali. Una nuova stagione può aprirsi: essa avrà tanto più senso ed efficacia, se la storia densa e complessa del museo verrà assunta come elemento cardine della sua ridefinizione e riprogettazione.

La situazione attuale del museo civico è molto critica. Il museo civico è minacciato da forze convergenti che rischiano di indebolirlo a addirittura di eliminarlo, ma nello stesso tempo le condizioni politiche e istituzionali offrono opportunità che potrebbero valorizzarne il ruolo e la funzione. L'interpretazione distorta e l'applicazione acritica delle recenti disposizioni legislative sul riordino degli enti locali hanno trasformato i musei, già configurati come istituti culturali, in semplici uffici, omologandolo, con una semplificazione colpevole, agli altri servizi dell'amministrazione, all'interno di una organizzazione verticistica e sempre più burocratizzata.

Ne conseguono come effetto perverso l'appiattimento e la dequalificazione del personale, che mortificano le professionalità museali e negano di fatto lo svolgimento delle funzioni culturali, che costituiscono il compito istituzionale dei musei. Ma nel contempo il processo di decentramento dei poteri, che nella dialettica fra Autonomie Locali e Stato centrale ha portato nel campo dei beni culturali a configurare da un lato la tutela saldamente mantenuta ed esercitata dallo Stato e dall'altro la valorizzazione affidata alle Regioni, offre l'opportunità di un rilancio del museo civico, quale interprete privilegiato per sua stessa origine e storia delle identità locali.

Attualità del museo civico dunque, ma perché? Per rispondere tenere presenti alcune antinomie. La prima antinomia è *globale – locale*.

E' evidente che in un mondo globalizzato tutto si appiattisce, si omologa, si banalizza, i valori tradizionali si alterano e subiscono mutazioni. Viviamo ormai da tempo nell'età post – industriale, in una fase del capitalismo maturo, che non è più fondata esclusivamente sull'accaparramento delle risorse, per trasformarle in beni commerciabili da vendere sul mercato. Oggi ciò che più interessa è la mercificazione del tempo, delle esperienze, della cultura, e l'industria del turismo l'ha compreso molto bene. Questa trasformazione, nel nuovo mercato della cultura, induce a concepire la storia come contenitore. Dalla storia si prende di tutto, in modo frammentato, fuori contesto, per manipolarlo ad uso e consumo di masse anonime di consumatori. “ Non ci si preoccupa più di fare la storia, bensì di elaborare storie interessanti da vivere. E mancando un'architettura storica, che spieghi interamente la natura e la società, l'interesse per la storia svanisce. La storia non è più lo strumento per la comprensione del passato e l'interpretazione del futuro, ma un'accozzaglia di frammenti, di racconti che possono essere riciclati ed integrati nella trama sociale contemporanea. ”

Tutti i professionisti museali comprendono esattamente di cosa si tratta, perché la verificano come la frammentazione degli argomenti, l'estrapolazione dal contesto, la spettacolarizzazione esasperata abbiano penetrato la cinematografia, la produzione televisiva e radiofonica, il mondo dell'informazione e della comunicazione multimediale, e come su queste premesse siano stati creati, con grande successo di pubblico, parchi tematici, che offrono per il divertimento scenografie e ricostruzioni falsate e misteriose, relative ad esempio ai dinosauri, agli Egizi, al medioevo celtico o a quant'altro sia di moda.

Quali sono le conseguenze per il museo della crisi della storia? Le conseguenze negative sono la *mitizzazione*, e il *feticismo*. Infatti vengono riproposti, in modo quasi automatico, nell'editoria, nelle grandi mostre, nei grandi eventi, gli stessi autori, le stesse opere, gli stessi temi, per lo più monografie di artisti famosi e sintesi sui grandi popoli del passato. L'*isolamento* delle opere che vengono presentate come sequenza di "capolavori", quindi tolte da quella trama di significati in cui erano al interno del museo, che ne facevano delle testimonianze storiche complesse, Oppure si adottano tecniche di *spettacolarizzazione* selvaggia dell'esposizione, dove i reperti e le opere vengono messi in ombra da scenografie e ambientazioni, diventano pretesti di ricostruzioni spesso discutibili. Purtroppo anche istituti museali di grande prestigio sono stati contagiati da queste tendenze nella revisione dell'ordinamento e dell'allestimento. La finalità è trasformare la visita in un avvenimento, per cui assume sempre più importanza la *drammatizzazione* dell'esperienza che si vive all'interno del museo: tutto diventa teatro.

Ci sono però anche delle conseguenze positive. Diventa necessario infatti per i musei sviluppare nuove strategie e nuove tecniche di *comunicazione*, che siano in grado a parlare ad un pubblico che è profondamente mutato, socialmente mutato. Gli strumenti tradizionali, come i pannelli e didascalie, non sono più sufficienti e adatti ad un pubblico di massa, che ha perduto i riferimenti ad un sistema di valori consacrato dalla tradizione, e nel contempo non ha acquisito una cultura strutturata e organica, ma solo un'istruzione debole, in conseguenza della dequalificazione della scuola e dell'imporsi dell'omologazione indotta da sistema televisivo, che rincorre il gradimento in funzione della raccolta di pubblicità. Si impone anche la necessità di sperimentare *allestimenti innovativi* per trovare i modi idonei per comunicare i contenuti del museo, proposti in modo da ricostruire la trama spazio-temporale, in cui erano inserite le opere, con tutti i possibili riferimenti multidisciplinari. Le *attività didattiche* dovranno stimolare il pubblico, con un'azione intelligente ed equilibrata, che sappia favorire una clima idoneo all'apprendimento, attraverso un intrattenimento gradevole e interattivi all'interno del museo, con un approccio che coinvolga anche la sfera emotiva.

Ma l'appiattimento e l'omologazione, nel mondo globalizzato, hanno prodotto anche il loro antidoto, perché riemergere il bisogno di individuare e difendere le identità locali.

Riemergere il bisogno di storia, ma come? Anche in questo caso registriamo aspetti positivi e aspetti negativi. Se questo atteggiamento assume aspetti devianti scatta il rifugio in un *campanilismo* ottuso che sfiora l'intolleranza e il rifiuto per il diverso, e che si esprime attraverso un *folclorismo* antistorico: non basta indossare un abito rinascimentale per ritenere di sapere tutto sulla storia del Rinascimento. Questi atteggiamenti possono portare ad una chiusura delle comunità locali e ad un rifugio nell'irrazionale, che può sfociare nel nazionalismo e nel razzismo.

Gli aspetti positivi consistono invece nel forte *rifiuto dell'omologazione* e nella volontà di *valorizzare l'identità*. Così si spiega, in modo più profondo di quanto si faccia di solito la crescente attenzione per le mostre, per i musei, per i beni culturali, che non dipende determinatamente solo da politiche di marketing e di investimenti in pubblicità. Così si spiega il crescente aumento dell'associazione culturale, in organizzazioni nazionali e locali, il successo di tutte le iniziative, volte a far conoscere e valorizzare sedi e ambienti normalmente non fruibili o poco noti, a scoprire itinerari nella cosiddetta Italia minore, al successo dell'editoria di viaggi e di guide turistiche tematiche.

In base a queste considerazioni si può affermare quindi che il museo civico può svolgere un ruolo molto forte nelle comunità locali. Bisogna chiedersi allora, che cosa è oggi il museo civico, quale funzione, o meglio, quali funzioni può avere nella società contemporanea.

Per museo civico si intende una istituzione che sia espressione e creazione di una comunità, urbana e territoriale, e non solo un museo del Comune o della Provincia.

Il museo civico ha una lunga storia. Figlio della cultura illuministica si è formato nel Settecento ed ha avuto un forte sviluppo nell'Ottocento, in modo particolare nei decenni immediatamente precedenti e successivi all'Unità d'Italia. Le sue collezioni si sono formate prevalentemente in virtù delle soppressioni, sia quelle del periodo napoleonico, ma ancor più quelle realizzate dopo il 1861 ed estese nel 1866 all'interno territorio nazionale. Gli oggetti e le opere, che a causa delle soppressioni monastiche e dell'eversione dell'antico assetto sociale erano rimosse dalle sedi originarie, furono ricoverati nei musei per salvaguardarli e assicurarne la fruizione al pubblico.

Il museo civico spesso ha avuto origine o forte incremento per le donazioni e i lasciti di cittadini, consapevoli di compiere un dovere sociale nel garantire alla comunità la conservazione e la fruizione di un patrimonio artistico e storico sedimentato nei secoli dalla cultura del luogo. Questo atteggiamento affondava le sue radici nella erudizione di carattere locale del Settecento, ma ancor più nei sentimenti di amor patrio esaltati dagli ideali rivoluzionari e in seguito dalla cultura del romanticismo, che hanno rafforzato la concezione democratica del museo.

Inoltre il museo civico attraverso un lungo depositarsi di studi e di pratiche è stato strumento e testimone del formarsi dell'archeologia come scienza, dalla storia dell'arte come scienza, dell'evoluzione della storia naturale verso un statuto disciplinare moderno.

Infine bisogna ricordare come l'orgoglio cittadino, attento alle memorie e alle bellezze locali, che attraverso organizzazioni come le deputazioni di storia patria, le commissioni di ornato, le associazioni per la difesa del decoro urbano, ha esercitato un'azione straordinaria di salvaguardia della città e del territorio, congiunta alla promozione della ricerca storica e scientifica, abbia trovato nel museo civico il modello e lo strumento culturale e sociale.

Se riteniamo che queste considerazioni, peraltro sintetiche e incomplete, siano ancora valide per definire il museo civico, allora facilmente ne comprendiamo le caratteristiche che lo connotano il museo civico, è sostanzialmente *a – tipologico*, *a – gerarchico*, *a – selettivo*.

È *a – tipologico*, perché raccogliendo tutti i materiali e le testimonianze del contesto cittadino e territoriale, è contemporaneamente pinacoteca, museo archeologico, museo scientifico, museo storico ecc. Spesso il museo civico è congiunto alla biblioteca, all'archivio, alla scuola d'arte o all'accademia. Ancora oggi prestigiose istituzioni hanno mantenuto inalterato questo legame, basti pensare al Museo Civico, alla Biblioteca e all'Archivio di Bassano del Grappa, alla Pinacoteca e all'Accademia "Carrara" di Bergamo.

Il museo civico è *a – gerarchico*, perché tutti gli autori e tutte le opere, essendo espressione della cultura del luogo, hanno lo stesso diritto di cittadinanza all'interno dell'istituzione; il criterio del valore estetico non prevarica quello del valore storico, che è essenziale per la comunità che si rispecchia nel museo.

Di conseguenza, non producendo attraverso il giudizio di valore estetico un'esclusione o un'emarginazione di opere, il museo risulta *a – selettivo*.

Accogliere ogni tipologia di manufatti: dipinti, sculture, antichità, oggetti d'arte e di artigianato, materiali naturalistici ed etnografici memorie, cimeli, documenti di ogni tipo, che testimoniano anche aspetti minimi della vita della città, aspetti del costume e vicende di personaggi tipici. E' quindi un museo in cui si è accumulata e sedimentata la stratificazione della storia, è un documento globale.

Per questo il museo civico è stato ed è tuttora strumento formidabile di governo del territorio, presidio di tutela, luogo di conservazione della memoria collettiva, luogo di produzione e diffusione di cultura. E' un'istituzione flessibile, che non rientra pienamente in nessuna tipologia museale specifica, ma costituisce una tipologia in sé; è un istituto di confine, di cerniera, offre plurime possibilità di lettura, quindi plurime opportunità di attività e di azione. Questa è la sua debolezza, ma è anche la sua forza.

I suoi destini poi nel corso dei secoli e degli anni si sono giocati attraverso un'altra antinomia fortissima: *centro – periferia* o meglio, attualizzando i termini: *centralismo statale e decentramento locale*.

E' sofficemente ricordare il momento di fioritura dei musei civici nell'Ottocento, i nodi critici che si sono determinati con il passaggio dalle legislazioni degli Stati preunitari a quella del Regno d'Italia, che ha avuto una gestazione lenta e sofferta. Il lungo processo di definizione delle leggi nazionali di tutela, che iniziano ad essere emanate solo nei primi anni del Novecento, giunge a compimento con le leggi del 1939, che sanciscono definitivamente l'accentramento amministrativo di tutto il patrimonio culturale italiano. Si tratta di una forzatura per un paese che ha creato la sua unità da una pluralità di stati e il cui tessuto culturale è costituito da una miriade di espressioni, di tradizioni, di scuole artistiche locali, di sostrati di civiltà diverse. Questo accentramento omologante determina l'appannarsi o lo spegnersi della vitalità dei musei civici, che non hanno più forza e strumenti per promuovere un'azione culturale incisiva.

I musei locali hanno poi ripreso vigore dopo 1970 con l'istituzione delle Regioni a statuto ordinario, in concomitanza con il diffondersi di una nuova cultura della conservazione, attenta ai centri storici, al paesaggio agrario, ai beni culturali e non soltanto alle antichità e alle belle arti, secondo il lessico in uso fino al secondo dopo guerra. I musei locali hanno ritrovato senso e scopo, aggiornati nei loro obiettivi e nei loro metodi.

Gli anni Ottanta sono stati caratterizzati da un lato dai progetti speciali, che hanno destinato rilevanti risorse straordinarie ai beni culturali e ai musei, e dall'altro dall'imporsi della politica "dell'effimero", praticata dalle amministrazioni locali, che hanno finanziato grandi manifestazioni temporanee, sottraendo risorse ai musei, che ne sono usciti indeboliti.

Negli anni Novanta l'imporsi sulla scena politica delle istanze di autonomia e di decentramento hanno generato, anche con virulenza, la ripresa del dibattito sui beni culturali. La legislazione ha risposto sostanzialmente proponendo un dualismo inconciliabile. Nel contrasto fra centro e periferia, per il momento, è stato rinforzato il centro con il mantenimento della tutela allo Stato. Su questo punto c'è stato un sostanziale accordo di tutti gli addetti ai lavori. Anche l'Associazione Nazionale dei Musei Locali e Istituzionali ha sottoscritto un documento in tal senso, ritenendo la tutela una funzione nazionale, per cui è lo Stato che deve emanare gli indirizzi e le norme generali di tutela, anche se le modalità di applicazione e di esercizio della stessa possono e debbono essere discussi e regolamentati in modo da coinvolgere le Regioni e gli Enti Locali.

In queste parole sia sintetizzato chiaramente quello che può essere il futuro del museo civico, che coincide poi con il passato, con la sua vocazione ordinaria. Il museo civico offre un modello sul quale vale la pena scommettere, bisogna riproporne la centralità per progettare il futuro delle città e del territorio. Il recupero della storia del museo diventa allora essenziale per la difesa globale della storia, anche se questa deve essere riproposta in forme nuove, aderenti alle caratteristiche della società odierna. Per questo il museo ha bisogno di autonomia – autonomia scientifica, tecnica, amministrativa, contabile – deve tornare ad essere una istituzione culturale che conserva il patrimonio ed elabora cultura e non un semplice servizio dipendente dalle amministrazioni, bisogna ridare al personale e ai professionisti museali la possibilità di esprimersi liberamente senza omologazioni e mortificazioni burocratiche, senza inseguire un modello aziendalistico di efficienza fine a se stesso, che in nome di un razionalismo cieco e sordo alla storia e ai valori di civiltà penalizza il museo fino a produrne mutazioni pericolose. Bisogna introdurre anche in Italia la figura del museologo, il professionista del museo, che esiste in tutti gli altri paesi europei. Il momento storico che stiamo vivendo è molto critico, ma offre nuovamente straordinarie occasioni al museo civico, quale strumento di interpretazione e comunicazione delle identità cittadine e territoriali, se le opportunità legislative saranno pienamente colte dalle Regioni e dagli Enti Locali. Una nuova stagione può aprirsi, che avrà

tanto più senso ed efficacia, se la storia densa e complessa del museo verrà assunta come elemento cardine della sua ridefinizione e riprogettazione.

LUCE E SPAZIO NEL MUSEO

5.1. Articolazione dello spazio

Lo spazio espositivo

La geometria dello spazio espositivo può essere relativamente semplice o più complessa, non solo a seconda che si tratti di un manufatto di nuova progettazione, ma anche in caso di recupero di un edificio storico. Il progetto ex-novo di musei d'arte presenta un'ampia casistica per diversità di stile architettonico, di soluzioni tecnologiche sia negli impianti che nelle strutture, e soprattutto per logiche museografiche e museo logiche orientate verso collezioni con caratteristiche molto diverse tra loro. Esiste, tuttavia, un livello di lettura di questi spazi che, prescindendo dalle opere dai materiali esposti, permette di individuare scelte tipologiche che inducono modalità di visita del museo concettualmente diverse tra loro.

La semplice articolazione di una sala quadrata, attraverso setti divisorii posizionati secondo logiche spaziali diverse, differenzia la percezione di dipinti appesi da parte dell'osservatore. Gli effetti che si possono ottenere, da semplici a più complessi, richiedono una classificazione articolata tra gli spazi statici e quelli caratterizzati da una certa dinamicità, con effetti prospettici quali lunghe gallerie o sale visivamente intercomunicanti.

Lo spazio espositivo varia da una impostazione lineare a quella più complessa che si può definire "articolata mista". Il primo consente una visita immediata in quanto non c'è scelta di percorso. L'osservatore è posto di fronte al contenuto dell'esposizione nella sua interezza, ne percepisce le sue potenzialità. Negli altri casi, che possiedono articolazioni spaziali più complesse e spesso sviluppate su più piani, il visitatore scopre le sequenze lungo il suo percorso.

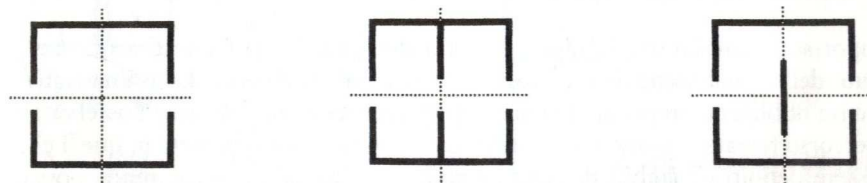
E' importante sottolineare la distinzione tra due grandi tipologie di sequenze spaziali, ognuna delle quali sottende un progetto museografico diverso. La

prima riguarda una sequenza obbligata, progettata per accompagnare inequivocabilmente l'osservatore lungo un percorso tematico, storico o stilistico. La seconda, pur circoscritta in quelli che possono essere definiti gli ambiti di raggruppamento scelti dal curatore, rende possibile una libertà di percorso nella sequenza delle sale rendendo il visitatore artefice del suo itinerario.

Alla prima tipologia appartengono il Museo d'Arte Grafica di Okanoyama in Giappone, l'Arthur M. Sackler Museum di Cambridge, il Museum of Contemporary Art (MOCA) di Los Angeles, distinti rispettivamente da varie tipologie sequenziali: lungo un asse centrale, o attraverso una catena articolata.

Inversamente tra i musei che offrono la "sequenza libera" vi sono l'estensione della Tate Gallery di Londra (detta Clore Gallery), il Portland Museum of Art(USA), e l'Abteiberg Museum di Monchengladbach (Germania) che offrono gradi di articolazione spaziale dalla più semplice alla più complessa. Il progetto di ampliamento della Tate Gallery, ad esempio, si basa su un modulo geometrico spaziale iterato e rielaborato, ottenuto dal confronto con la struttura classica del museo esistente. Ne deriva un rapporto dialettico formale tra passato e presente mediato da un'impostazione distributiva caratterizzata dalla centralità dell'asse principale rispetto alle sale laterali.

Nei progetti ex-nuovo la pianificazione di sequenze libere di spazi, sebbene sia slegata da riferimenti storici diretti, tende a rielaborare, seguendo una maglia progettuale più o meno percepibile, lo spazio modulare. Questo, sottoposto ad aggregazioni e articolazioni multiple, genera particolari effetti dinamici e prospettici che recuperano dalle tipologie del passato.



1. Questa geometria di base presuppone un flusso circolare, si tratta di una configurazione semplice, non implica un patto percettivo particolare

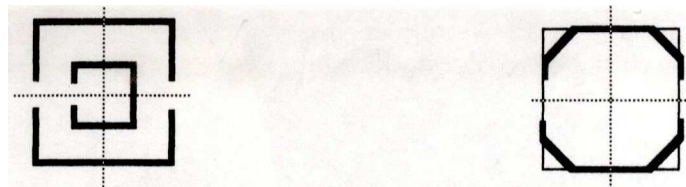
2. Due pannelli creano la prima articolazione dello spazio, il flusso di visitatori viene attratto dalla prima porzione spaziale, in seguito diretto verso la seconda. I pannelli se realizzati di altezza inferiore dal soffitto, non snaturano la tipologia quadrata

3. Un pannello posizionato nel centro della stanza produce un impatto prospettico rispetto alla sala precedente. Ai lati del pannello non vi saranno opere d'arte lasciando libero il passaggio



4. Un doppio pannello a croce ruotato da 45° nel centro dello spazio offre una doppia prospettiva all'ingresso. Una sequenza di spazi triangolari interagenti con la geometria del contenitore viene offerta al visitatore.

5. Questo esempio costituisce una semplificazione del precedente. L'impatto visivo è dato dal semplice taglio in diagonale del spazio



6. Questa articolazione dello spazio implica un flusso circolare e un' enfasi sulla stanza centrale. La particolarità dello spazio aggiuntivo può essere sottolineata da un trattamento differenziato dell'illuminazione

7. Lo spazio ottagonale suggerisce come nel primo caso un flusso circolare. La geometria del quadrato scomparsa proponendo una nuova geometria con sei superfici di esposizione.

Il Museum of Contemporary Art di Los Angeles, pur appartenendo alla prima categoria di musei, si distingue per la sua duplice appartenenza: da una parte all'impostazione distributiva degli spazi, secondo una sequenza obbligatoria, e dall'altra alla libertà formale che gli stessi evocano, attraverso tagli aperture fisiche di pareti. Infatti, se il museo è vincolante nel percorso fisico, è altrettanto vero che da una sala all'altra ci sono effetti di anticipazione visiva: si possono intravedere opere, colori e luci appartenenti a sale non ancora visitate.

L'unità spaziale, sia questa il modulo impiegato nella sequenza obbligatoria o libera, risponde a sua volta a regole e principi che vengono definiti in fase progettuale. In primo luogo il modulo può rappresentare una maglia intermedia di una sequenza, ma potrebbe anche essere la testata o la chiusura di un percorso espositivo. A seconda della sua posizione questo spazio deve acquisire determinate caratteristiche per rafforzare il progetto museografico, attraverso

specifici livelli di illuminazione, particolari finiture di materiali impiegati e, non ultime, appropriate proporzioni volumetriche. Paradossalmente, negli spazi del museo, si può azzardare la definizione di “spazio- preliminare”, in quanto ogni sala introduce quella successiva nel momento in cui appartiene ad un ordine pre-costruito. Una sala contenente un’opera d’arte di pregio richiede un’introduzione spaziale adeguata, sia sotto il profilo volumetrico che illuminotecnico. La sala successiva, supponendo contenga opere di minore importanza, richiede un’introduzione di altro tipo ma pur sempre di livello adeguato. In sintesi, lo stesso spazio introdotto a sua volta anticipa quelli successivi assumendo soluzioni formali che si traducono in elementi quali portali, soglie, effetti illuminotecnici mirati che marcano il passaggio da un ambiente all’altro. L’effetto combinato di successioni di più spazi introduttivi ed espositivi, genera un fenomeno molto importante nella fruizione del museo: il visitatore in un ambiente fisico subisce un condizionamento sotto il profilo fisiologico che ne aumenta o diminuisce la facoltà di percezione visiva.

Se la progressione nei livelli di intensità luminosa delle singole sale o degli spazi intermediari è studiata in funzione della capacità di adattamento del visitatore, ci sono buone probabilità che le opere d’arte, anche lievemente illuminate, possono essere osservate correttamente. Sotto questo profilo, pare evidente che il progetto dello spazio e quello della luce rappresentino due realtà indissociabili che qualificano il processo di osservazione, in particolare nel contesto dinamico di un percorso espositivo.

Il percorso sintetizzato con una schematizzazione di sezioni spaziali, aiuta la comprensione degli effetti dinamici che si possono ottenere modificando la combinazione di luce naturale e luce artificiale. Incrociando i dati tipologici delle singole sale con i valori di intensità luminosa richiesti dalle opere in esposizione, si ottiene un quadro di riferimento valido per verificare e migliorare il problema della percezione sia puntualmente, sia complessivamente nel museo.

Nella progettazione del modulo spaziale espositivo, sia questo per opere bidimensionali o tridimensionali, diventa di fondamentale importanza il rapporto geometrico tra la proporzione dello spazio e quella dell’opera d’arte. Quest’ultima deve collocarsi in un spazio che ne faciliti la lettura e renda possibile un respiro visivo tra un’opera e l’altra. La scelta della finitura delle pareti, del colore e delle *texture*, rappresenta un aspetto determinante nel momento in cui viene studiata la luce e la sua riflessione sulle pareti.

Il principio di riflessione, costituisce con ogni probabilità il nocciolo della funzione strutturale del museo d'arte, dove l'insieme di piani verticali ed orizzontali di ogni spazio genera una risultante da cui dipende il comfort visivo necessario al visitatore.

La Corte nel museo

La corte interna non è propriamente tipica del museo ma assume un ruolo di estrema importanza nei confronti degli ambienti espositivi e degli spazi con funzioni ausiliarie. A questo spazio si affidano due ruoli distinti: il primo quale fulcro del sistema distributivo e il secondo in base alle sue potenzialità espositive, grazie alla sua centralità all'interno dell'edificio e al particolare trattamento di luce a cui viene sottoposto.

Progettualmente si tende a mettere in relazione l'illuminazione delle gallerie con quella scelta per la corte. Per raggiungere quest'obiettivo è necessario uno studio puntuale sull'organizzazione del museo per conoscere: la disposizione delle sale, il loro contenuto per classe di sensibilità, le esigenze di climatizzazione di alcuni ambienti rispetto ad altri e la logica di percorso. Esempi quali la Staatsgalerie di Stoccarda, l'High Museum of Art di Atlanta. Lo Yale Center for British Art and Studies di New Haven e l'Art Institute di Chicago rispettivamente offrono una corte all'aperto, una corte-finestra, una corte-piazza e una corte-chiostro.

La corte interna al museo diventa il luogo in cui convergono percorsi, gallerie, spazi funzionali per servizi diversi, sotto l'influsso di una particolare scelta di illuminazione. Un volume centrale su cui si affaccino finestre e gallerie crea un effetto teatrale e le opere d'arte diventano protagoniste della scena. Questo consente ai visitatori di assumere il ruolo di spettatori rivolti verso una scenografia teatrale appositamente studiata e popolata di opere d'arte con relativi osservatori. Un esempio significativo è rappresentato dalla corte che separa i due corpi architettonici della Villa La Roche di Le Corbusier, e media il rapporto tra pinacoteca privata e lo spazio domestico. Questo spazio rappresenta il cuore dell'intera articolazione volumetrica, in esso la proporzione aurea in pianta si ripropone nei prospetti delle quattro facciate che lo compongono, sagomate in modo da stabilire una mediazione tra la corte e gli spazi adiacenti. Infatti, rappresentano dei filtri visivi che rivelano frammenti dell'architettura adiacente, sia dello spazio domestico sia del lato opposto dello

studio-galleria. Nella corte di Le Corbusier sono identificabili alcuni dei fattori principali del progetto museale: una scelta univoca per la fronte di illuminazione, un'integrazione funzionale degli spazi adiacenti e un gioco di aperture e chiusure per modificare il sistema prospettico nella percezione del visitatore.

Nel progetto per il museo, il problema della quantità e della qualità di luce è altrettanto importante nella corte quanto nelle sale espositive. In effetti una particolare attenzione progettuale va rivolta al rapporto tra le aperture fisiche verso le gallerie e gli specifici livelli di illuminazione che le stesse richiedono. In particolare, deve essere attentamente studiata l'illuminazione di luce naturale nel caso in cui rappresenti un fattore a rischio nei confronti degli ambienti espositivi a cui vengono prescritti valori massimi di sicurezza. Nell'esempio atipico della Villa La Roche, pur trattandosi di un museo, è riscontrabile un'attenzione particolare al trattamento della luce naturale: in base all'orientamento della villa, le aperture con ampie finestre a nastro non immettono mai luce diretta sulle pareti sulle quali erano previste opere pittoriche. Il risultato progettuale definitivo è riscontrabile solo confrontando le foto scattate al tempo in cui la casa era abitata da La Roche stesso e l'odierna illuminazione della Fondazione Le Corbusier lì ospita.

Nei musei si possono individuare due logiche spaziali in base alle quali la corte viene introdotta e posizionata: un'impostazione centrale, l'altra perimetrale. In entrambi i casi la corte assume un ruolo principale nell'organizzazione degli spazi, sotto il profilo distributivo e dal punto di vista di gestione e diffusione dei flussi luminosi.

La corte centrale di questo spazio rispetto alle sale adiacenti implica un rapporto di subordinazione dal punto di vista dell'illuminazione: gli ambiti espositivi ricevono indirettamente parte della fonte luminosa, spesso zenitale, proveniente dai lucernari della corte. Sarà compito degli schermi fisici attenuate il rischio di abbagliamento a l'immissione eccessiva di luce negli spazi con ambiente controllato.

In questo caso viene perso in considerazione il problema relativo alla progettazione delle sequenze spaziali in funzione della capacità di adattamento del visitatore a diversi livelli di intensità.

La corte perimetrale, meglio definita come grande atrio, rappresenta la finestra sulla città o sul contesto circostante. Spesso questo spazio è collocato in prossimità dell'ingresso principale e, oltre alle svariate funzioni elencate per la

corte centrale, offre un spazio aggiuntivo per agevolare i flussi d'ingresso e d'uscita del museo. Per le sue caratteristiche di trasparenza nei confronti dello spazio esterno al museo, rappresenta un'importante fonte di energia luminosa verso l'interno ma comporta il rischio di effetti indesiderati, quali tagli di luce diretta con inclinazioni sgradite su sculture o su porzioni di superfici in spazi con basso livello di illuminazione.

La corte della Staatsgalerie di Stoccarda rappresenta il luogo in cui due realtà spaziali si integrano nello stesso ambiente. Lo spazio circolare diviene simultaneamente una corte per esibire le sculture e un elemento di connessioni tra museo e ambiente urbano.

I visitatori si muovono all'interno del museo, mentre i passanti si trasferiscono dalla parte alta della città a quella inferiore e viceversa. Questa sottile organizzazione spaziale raggiunge due obiettivi distinti: da una parte risolve la funzione distributiva del percorso museale e quello cittadino, dall'altra parte mette a contatto due flussi, visitatori e pedoni nella stessa esperienza architettonica.

Inversamente nello Yale Center for British Art and Studies, la corte è incorporata nell'edificio occupando quattro moduli della maglia compositiva. Questo spazio risulta come un vuoto a doppia altezza con facciate interne formalmente simili alle superfici dei prospetti esterni.

Questa scelta crea un'interessante ambiguità formale dovuta all'adozione della "pelle" esteriore dell'edificio evocando l'idea di una piazza cittadina all'interno del meccanismo distributivo museale.

Nel caso del High Museum of Art di Atlanta, formulato secondo un quadro di circonferenza, il grande atrio mette in collegamento visivo i vari livelli dell'edificio. Possiede un sistema di rampe che permette di accedere ad ogni piano caratterizzando dal punto di vista plastico-volumetrico l'ingresso del museo.

La sua configurazione implica un ruolo di mediazione tra il settore delle gallerie e l'ambiente esterno del museo. La trasparenza dell'ampia facciata vetrata convessa, crea all'interno del museo un'elevata intensità luminosa, con lame di luce sulle superfici verticali in particolari mesi dell'anno.

Un ultimo esempio di corte interna è quello dell'Art Institute di Chicago, che svolge una funzione centripeta nell'articolazione di una serie di salette espositive. La configurazione spaziale rende possibile un'osmosi perimetrale tra

il nucleo centrale e gli spazi adiacenti favorendo la diffusione della luce naturale zenitale dal lucernario alla corte.

Questo tipo di illuminazione favorisce l'osservazione delle opere di scultura e allo stesso tempo fornisce un riferimento visivo attraverso le aperture degli spazi laterali, caratterizzati da luce artificiale. Se questi spazi non fossero collegati alla corte ampia e luminosa, per effetto della loro geometria e della mancanza di luce naturale, diventerebbero degli ambienti soffocanti e impropri. Tuttavia. È da tener presente che quest'interazione spaziale, intesa come fluidità volumetrica tra settori diversi, è possibile solo nel caso in cui la natura delle opere esposte in entrambi i settori, richieda parametri ambientali pressoché identici.

5.2. Lucernario e ambiente espositivo

Il lucernario è costituito da un'apertura vetrata nella parte superiore di un spazio attraverso la quale viene immessa la luce naturale. Nel museo, il ruolo funzionale non dipende soltanto dalla forma e dalla struttura, ma soprattutto dal modo in cui esso interagisce con la geometria e il colore dello spazio.

In Italia, i primi esempi applicativi di lucernari funzionali risalgono all'immediato dopoguerra.

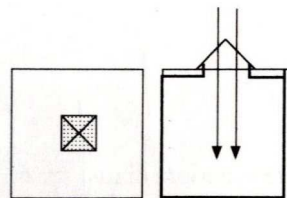
La Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli, antica residenza borbonica destinata a pinacoteca restaurata nel 1956, è rappresentativa di un intervento strutturale realizzato per l'adeguamento alle nuove sale espositive. L'entità delle opere di trasformazione dipese dalla valenza artistica degli ambienti al primo piano e dallo scarso valore architettonico al secondo piano, dove furono eseguiti gli interventi più consistenti. In particolare, la copertura fu radicalmente modificata accogliendo un ampio lucernario strutturato nello spazio tra il colmo e il sottotetto. Diversamente, negli spazi museali *ex-novo* il progettista può esprimere con maggiore libertà l'impiego della luce naturale attraverso strutture svincolate da geometrie preesistenti. Nel 1959, con il completamento del Guggenheim Museum di New York, Frank Lloyd Wright introdusse un nuovo concetto espositivo dei dipinti sfidando gli schemi tradizionali dell'epoca: una docile rampa lungo la quale si distribuivano gli ambienti espositivi. Egli propose una soluzione mista tra luce d'ambiente della grande cupola, quella riflessa proveniente dal lucernario continuo sulle pareti e l'illuminazione artificiale posizionata con una precisa angolazione a

soffitto. Nelle realizzazioni più recenti è prevalsa una tendenza al recupero tipologico di soluzioni ottocentesche. Le motivazioni più recenti dipendono principalmente dalla richiesta di spazi meno anonimi e di proporzioni contenute che meglio si presentano all'osservazione di singole opere d'arte. Inoltre, con un numero più elevato di sale viene garantito un controllo della luce naturale, grazie a regolazione resa possibile in ogni ambiente. I musei, quali la Clore Gallery e il Getty Museum, sono riconducibili, nell'uso della luce naturale, ai modelli della fine del secolo scorso ma dotati di attuali sistemi di regolazione luminosa che li distinguono per efficacia tecnologica. In questo connubio tra passato e presente il diffusore di luce naturale ribadisce il ruolo, generando lo spazio espositivo, di strumento per catturare e selezionare minuziosamente la luce della volta celeste.

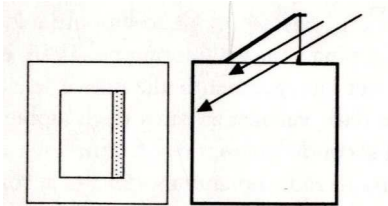
Questo compito è mantenuto anche in quelle realizzazioni *ex-novo*, non vincolate da riferimenti storici, dove, progetti quali la De Menil Collection a Houston di Rezo Piano, emergono per il valore formale e strutturale del sistema di illuminazione naturale. In questo caso, il lucernario diventa *leit motiv* dell'intero edificio. Un'ala modulare in fibrocemento, sagomata accuratamente e collocata sotto una copertura vetrata, denota tridimensionalmente, sia all'interno che all'esterno del museo, la sua funzione rispetto alla luce del sole.

Tipologie di base

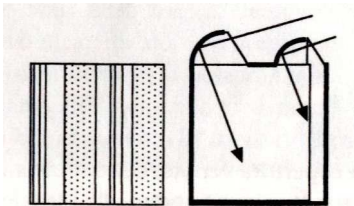
Il lucernario centrale offre luce naturale soprattutto sulla superficie orizzontale del pavimento. Questo sistema – combinazione di lucernario e spazio galleria – non richiede un particolare tipo di orientamento del manufatto poiché il lucernario quadrato assorbe lo stesso quantitativo di energia luminosa da entrambe le esposizioni nord e sud, data la sua configurazione simmetrica. Sono raccomandabili sistemi a frangisole orizzontali o fissi quanto del materiale sensibile viene esposto.



Un lucernario singolo orientato a nord non richiede un sistema di controllo della luce naturale, ma avrà di conseguenza una parete maggiormente illuminata rispetto quella opposta. Per migliorare questo tipo scompenso è possibile sopperire con un apporto luminoso artificiale o studiare una curva particolare del soffitto raccordata al lucernario.



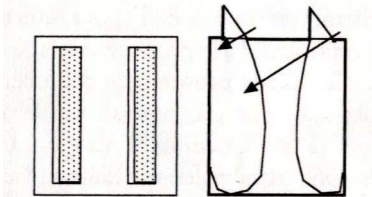
Il lucernario a sheds rappresenta uno sviluppo ulteriore dell'esempio precedente senza però garantire la stessa diffusione a parete (*wall-washing*) sulle diverse superfici verticali della stanza. L'angolo di riflessione deve essere studiato dettagliatamente in modo da offrire un'illuminazione corretta sulla superficie dei muri.



Questi lucernari richiedono un apparato di controllo per filtrare la luce diretta verso le pareti d'esposizione.

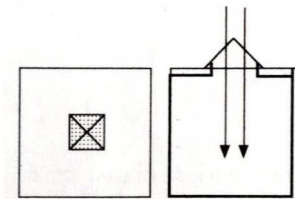
Ludwig & Wallraf-Richartz Museum, Colonia (1986), Peter Busmann e Godfrid Haberer

Orientato a Nord, questo sistema offre una luce diffusa molto piacevole per mezzo degli “sheds” a quarto di circonferenza combinati con l’elemento vetrato inclinato.



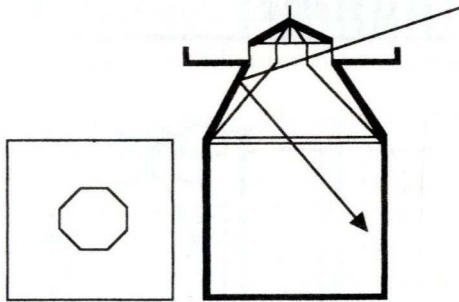
Whitechapel Art Gallery, Londra(1985), Alan Colquhoun e John Miller

Questo sistema rappresenta l’intervento d’integrazione in un edificio preesistente. La parte strutturale del tetto è studiata per illuminare con luce naturale l’ultimo piano dell’abitazione. Il vetro inclinato del tetto è coperto da frangisole mobili per fornire luce diffusa.



Portland Museum of Art, Portland, USA(1989), I.M.Pei & H.Cobb

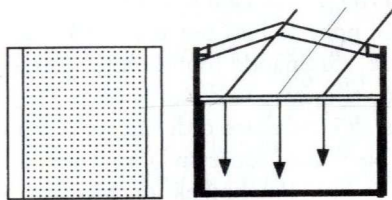
Qui è stato adottato un lucernario a tamburo studiato per fornire la luce diffusa distribuita in modo uniforme sulle diverse superfici verticali della stanza. L’inclinazione superiore delle pareti è frutto di una ricerca sulla geometria dello spazio per provvedere ad una corretta distribuzione della luce, evitando ogni rischio d’ombra. Quest’esempio testimonia una buona integrazione tra lucernario e volume pur non essendo stato progettato con l’intento di illuminare solo con luce naturale le opere.



Kunsthhaus, Zurigo (1987), Hans e Kurt Pfister

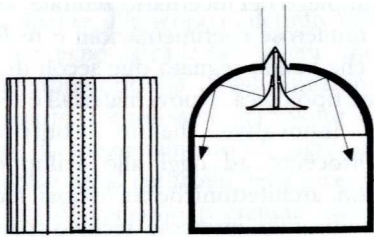
Questa scelta illuminotecnica non è innovativa ma permette l'emulazione delle condizioni di cielo coperto (*Overcast sky*).

I raggi del sole penetrano il vetro rinforzato e vengono filtrati dallo schermo opalino in plexiglas nella parte sottostante al soffitto. Questa soluzione è valida soprattutto per l'esposizione di oggetti tridimensionali.



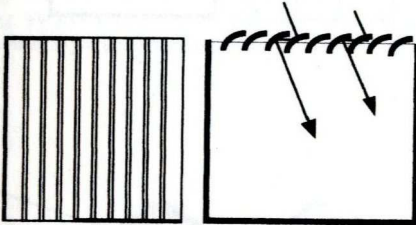
Kimbell Art Museum, Fort Worth, USA (1975), Louis Kahn

Il tetto curvo è interrotto nella parte superiore da un lucernario longitudinale costituito da due parabole simmetriche che riflettono la luce internamente sulle semi-volte della copertura. Il cemento levigato delle volte riflette nella galleria una piacevole luce leggermente argentata.



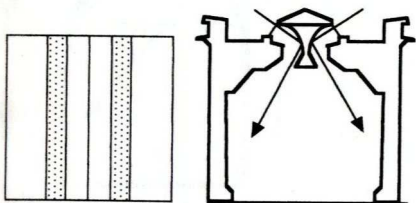
De Menil Collection, Houston (1987), Renzo Piano

Questo sistema, caratterizzato da un lucernario modulare continuo, capovolge la strategia di illuminazione dei musei, utilizzando una soluzione che supera i livelli di intensità prescritti. Per questo motivo le opere d'arte sono esposte per periodi molto brevi con un sistema a rotazione.



Clore Gallery, Londra (1986), James Stirling e Michael Wilford

Questo progetto completato nel 1987, rappresenta l'associazione di lucernario caratterizzato da un sistema di otturatori regolabili con uno spazio di configurazione classica.



Evoluzione tecnica

Nel 1789 il passaggio dall'illuminazione laterale a zenitale, nel Salon Carré del Louvre di Parigi, pone le basi per uso della luce in grado di ottimizzare la fruizione dello spazio. Inoltre, eliminando fonti luminose lungo le pareti, si evitano disturbi visivi dovuti a effetti di controluce o di riflessioni sgradevoli. Negli anni successivi importanti musei quali l'Alte Pinakothek di Monaco e la National Gallery di Londra si distinguono per l'impiego del lucernario zenitale, seguiti da numerose sperimentazioni e realizzazioni che hanno segnato due secoli di evoluzione tipologica. Nuovi materiali e tecnologie innovative hanno contribuito dall'Ottocento ad oggi allo sviluppo di soluzioni architettoniche tra le quali alcune di significativo interesse tecnico-spaziale. Cockerell nel 1850 propone per la National Gallery un controsoffitto appeso al di sotto del lucernario, caratterizzato da zone laterali vetrate per la diffusione della luce. Questo sistema permette di dividere l'apporto di radiazioni luminose naturali in due flussi rivolti verso le pareti sottostanti, seguendo un angolo acuto e lasciando la parete centrale della sala in semioscurità. In questo modo si evitano le riflessioni sulle opere provenienti da lucernari o quelle dovute al chiarore dei visitatori i quali rimangono invece nell'ombra. Hurt Seager, uno tra gli specialisti della National Gallery attivi nella redazione di rapporti tecnici, delinea il doppio ruolo del colore dello sfondo consente di variare il rapporto tra la lucentezza del dipinto e radianza delle pareti, dall'altra rende possibile il controllo dell'intensità di luce diffusa.

A qualche anno più tardi risale il lucernario del padiglione Duveen della Tate Gallery di Londra, progettato nel 1927, cattura la luce diretta del sole illuminando un solo lato della galleria. I raggi della luce filtrati da un sistema di piani riflettenti sono convogliati con una certa direzionalità verso la parete interna opposta. Il vantaggio qualitativo che deriva da questa soluzione va tuttavia a scapito dello sfruttamento complessivo della superficie espositiva.

5.3. Luce e opera d'arte

Il problema centrale in un museo riguarda il modo in cui la sorgente luminosa viene impiegata per favorire l'osservazione dell'opera d'arte. In un dato spazio, la luce crea un'atmosfera caratteristica rispondendo alla funzione primaria nell'illuminare oggetti bidimensionali o tridimensionali.

progettazione di spazi interni spesso tiene conto di quest'aspetto ma raramente con tanta attenzione quanto nei musei e nelle gallerie d'arte. Lo scopo principale è quello di creare delle condizioni ottimali per una migliore osservazione delle opere d'arte, nel rispetto dei requisiti principali per la loro conservazione. E' opinione diffusa tra gli specialisti del settore ritenere che una buona percezione delle opere d'arte può essere ottenuta quando la luce naturale assume un ruolo ausiliario nei confronti dell'energia luminosa artificiale, completando in questo modo lo spettro di distribuzione dell'energia luminosa di quest'ultima. L'ampia letteratura sulla conservazione propone regole per limitare l'esposizione degli oggetti alle radiazioni ultraviolette e alle radiazioni infrarosse, vincolando le sorgenti di natura diversa all'interno di limiti prescritti al progettista. Tuttavia, egli è in grado di controllare la miscela tra le due fonti e definisce le modalità di un loro utilizzo misto per ottimizzare la resa plastica e cromatica degli oggetti. La difficoltà sorge quando la progettazione dell'impianto di illuminazione tende a privilegiare alcuni fattori rispetto ad altri: se si esalta l'aspetto stilistico dell'allestimento si rischia di tralasciare l'adeguata protezione e conservazione delle opere. Inoltre, esiste il rischio di scegliere una strategia di illuminazione che possa alterare una corretta interpretazione delle qualità estetiche delle opere. Un compromesso si può ottenere attraverso un programmato equilibrio tra una corretta illuminazione e le potenzialità estetiche dell'opera, evitando così che un effetto scenografico eccessivo possa offuscare la giusta percezione delle forme e dei colori. A tale fine vanno evitate superfici abbaglianti, riflessioni noiose, ombre sbagliate e scorretta resa dei colori dovuta a sorgenti luminose inadatte.

Essenzialmente ogni materiale di origine organica è suscettibile a cambiamenti rispetto all'assorbimento della luce e della sua energia relativa: così è per la carta, il cuoio, la pelliccia, le piume, la plastica e il legno. Particolare riguardo si deve adottare per i colori, soprattutto quelli vegetali, per gli inchiostri, soggetti a sbiadire e a deteriorarsi velocemente a causa dell'alto assorbimento delle tinte scure. La fotografia e l'acquarello sono considerati più vulnerabili dei dipinti ad olio e non bisogna trascurare che anche il materiale e lo spessore del supporto influiscono sul degrado dell'opera d'arte. Generalmente i tessuti prodotti con fibre naturali sono più resistenti – ad eccezione della seta – mentre le fibre sintetiche – eccetto il nylon – , sono più fragili e sensibili alle sollecitazioni meccaniche. Negli anni Ottanta si raccomandavano livelli di illuminazione in rapporto alle funzioni di esposizione e conservazione per gallerie e depositi:

150 Lux, 80 $\mu\text{W}/\text{lm}$, 1200 $\mu\text{W}/\text{m}^2$ per I materiali seguenti: dipinti a tempera, dipinti ad olio, cuoio non colorato, legno laccato, ossa e avorio.

4. 50 Lux, 30 $\mu\text{W}/\text{lm}$, 1500 $\mu\text{W}/\text{m}^2$ per fotografie e disegni manoscritti stampe miniature, carta da parati, cuoio tinto e materiale di analisi biologica.

E' stato mediamente determinato un livello minimo di lunghezza d'onda più corte di 0,4 micron per evitare un rapido degrado. Nell'ampia panoramica dei diversi tipi di lampade disponibili sul mercato, tra le tipologie utilizzate più comunemente, sono presenti le lampade incandescenti, alogene e fluorescenti. Ciascuna comporta vantaggi e svantaggi nella gestione del museo.

Strategie d'illuminazione nello spazio

Due componenti principali riguardano l'illuminazione di spazi espositivi:

- a) l'illuminazione d'accento (*task lighting*) all'interno dello spazio museale, rivolta alle opere d'arte agli oggetti esposti;
- b) la luce d'ambiente (*ambient light*) generalmente utilizzata nella maggior parte delle gallerie ma non direttamente collegata con l'esperienza visiva dell'opera d'arte.

I requisiti per la conservazione delle opere d'arte riducono il livello dell'intensità da 200 lux, per materiali moderatamente sensibili, a 50 lux, per materiali altamente sensibili. Per questi ultimi la sfida tecnologica nei musei contemporanei ripropone il comportamento tra le esigenze della conservazione a lungo termini e la collocazione ottimale dell'opera d'arte di questi livelli per illuminazione di oggetti e opere d'arte esposti in un ambiente con microclima controllato.

Oggetti tridimensionali

L'aspetto più importante che caratterizza gli oggetti tridimensionali è la loro massa la quale, secondo la loro illuminazione, assume particolari effetti plastici e di conseguenza mette in risalto la trama di superficie.

Infatti, sulla base delle scelte progettuali di spazio e di *layout* espositivo solo alcune, tra le tante impostazioni illuminotecniche, possono risultare appropriate nella combinazione tra l'uso di luce d'accento, con fari e faretti direzionali puntati sull'oggetto, e l'impiego di luce diffusa dovuta a riflessioni multiple prodotte sulle pareti.

Qualora venisse proposta la luce d'accento e ne risultassero delle ombre sulle superfici degli oggetti, è importante che queste non siano tali da modificare dettagli significativi o da snaturare la percezione dell'opera nel suo insieme.

Sostanzialmente il principio d'illuminazione di oggetti tridimensionali dipende dalla qualità della fonte luminosa e non si discosta molto dal principio impiegato per gli oggetti piani se non fosse per l'aggiunta della terza dimensione.

In fase preliminare, le indicazioni per gli uni e gli altri non differiscono particolarmente tenendo conto dell'effetto complessivo che si desidera ottenere in un dato ambiente. Uno studio più approfondito consente di verificare come un apparecchio illuminante possa distinguersi da un altro, negli effetti che produce sulle superfici in rilievo, grazie alla semplice sostituzione di lente o di regolazione dell'apparato ottico. Nel caso di grandi oggetti posti in ampi spazi espositivi, la sorgente luminosa dovrà essere diretta verticalmente dall'alto verso il basso in modo da evitare disturbi visivi al visitatore. Inversamente l'illuminazione dal basso verso l'alto è possibile a condizione che la superficie dell'opera in prossimità della sorgente non sia eccessivamente illuminata producendo l'effetto spiacevole di ombre proiettate verso l'alto.

Infine, se un oggetto è posto in una nicchia e la sua percezione avviene solamente in una direzione, l'illuminazione può essere studiata liberamente in modo da creare un effetto scenografico. Tuttavia, se la fonte luminosa colpisce l'oggetto in maniera diretta frontalmente con lo stesso angolo attraverso il quale viene osservato dal visitatore, i dettagli plastici rischiano di essere sminuiti o addirittura di scomparire del tutto.

Opere piane su superfici verticali

Il secondo gruppo di oggetti include dipinti, fotografie, manifesti, documenti per i quali possono essere scelte diverse soluzioni di illuminazione:

- a) *spazio illuminato in modo omogeneo con luce diffusa.* In passato la maggior parte dei musei americani veniva progettata secondo questa ottica, ma recentemente la tendenza si è rivolta verso l'enfatizzazione dell'opera d'arte attraverso l'uso di sistemi di illuminazione ausiliari diretti verso l'oggetto;
- b) *illuminazione solo su pareti verticali.* Sul mercato esistono vari apparecchi illuminanti per luce diffusa su parete dotati di un'ampia gamma di tipologie di lampade. Tra questi quelli che utilizzano lampade fluorescenti producono una luce sfumata omogenea con una buona uniformità sulle superfici verticali. A differenza di questi, gli apparecchi con le lampade incandescenti hanno particolari regolazioni che permettono di controllare l'ampiezza del fascio luminoso e mantenerlo unicamente sulla parete creando una fascia orizzontale concentrata, prodotta all'altezza desiderata. In questi casi la posizione dei corpi illuminati o il loro angolo relativo all'opera illuminata rischiano di produrre ombre di cornici o fastidiosi riflessi;
- c) *illuminazione d'accento unicamente sugli oggetti.* L'illuminazione diretta verticale o proveniente da altre direzioni su oggetti singoli permette una loro maggiore caratterizzazione e distinzione. Tuttavia essa pone il problema sopra menzionato degli effetti sgraditi quali ombre e abbagliamenti che possono snaturare la percezione dell'opera. Per evitare questi disturbi è sufficiente tener conto della distanza dell'oggetto dal corpo illuminante e variarla aumentandola o diminuendola, evitando l'angolo critico (dove si manifestano le riflessioni).

Nel caso di dipinti, che hanno subito un'alterazione cromatica, una particolare attenzione deve essere posta per evitare le riflessioni speculari sulle superfici lucide con tonalità scure, e allo stesso tempo bisogna mettere in risalto l'effetto plastico della pennellata.

Nella ricerca di un equilibrio tra il livello di illuminazione scelto per le opere esposte e quello necessario per un corretto adattamento della vista, viene preso in considerazione l'aspetto fisiologico attraverso il compito visivo.

Oggetti in vetrina

L'ultima categoria riguarda gli oggetti esposti in vetrine o in teche, frequentemente illuminati dall'alto, in fuori asse frontale, essendo queste due tecniche efficienti e immediate. Queste soluzioni implicano entrambe un posizionamento del corpo illuminante tale da renderlo invisibile alla vista dell'osservatore. L'utilizzo delle sorgenti fluorescenti è particolarmente raccomandato nelle teche, data la loro bassa produzione di calore dovuta all'elevata efficienza, unita alla possibilità di filtrare facilmente i raggi ultravioletti nel caso si desideri eliminarli completamente. L'intera teca viene illuminata in modo uniforme e gli oggetti che ospita assumono importanza a seconda della loro posizione e del contrasto dovuto al colore dello sfondo.

La posizione e l'illuminazione di una teca vanno attentamente studiati e armonizzati per risolvere l'insieme di problemi che possono ostacolare l'osservazione del suo contenuto. Infatti, nella progettazione di questo tipo di espositore è sempre utile stabilire, usando schemi particolareggiati, la dinamica delle riflessioni in rapporto alla posizione del visitatore e l'ampiezza del suo campo visivo.

Per quanto riguarda l'illuminazione, l'uso di mimi – proiettori diretti sulla teca, può enfatizzare l'aspetto cromatico di oggetti particolarmente colorati. Tuttavia, si formerà un'ombra all'interno del contenitore trasparente dovuta alla proiezione dello spigolo superiore lungo la traiettoria del fascio luminoso, a meno che la sorgente luminosa non venga posta zenitalmente, rischiando così solo una riflessione luminosa del vetro sul soffitto.

Una preoccupazione frequente riguarda le proiezioni sul vetro, soprattutto nel caso in cui una teca di colore scuro fronteggia un spazio altamente illuminato.

I rimedi più efficaci in questo caso sono: l'utilizzo di vetri curvi, che però comporta altissimi costi ed esigenze volumetriche maggiori; oppure la sistemazione della teca di fronte a pareti di colore scuro. Un'altra soluzione, meno soddisfacente ma più economica, è l'inclinazione del piano verticale del vetro verso il basso, riflettendo così solo porzioni di pavimento che dovrebbero essere di tinta scura e opaca. L'inconveniente nell'uso di grandi vetrine è che il soffitto

spesso vi si riflette, un effetto fastidioso che si può ridurre liberando la parte di soffitto interessata da qualsiasi sorgente luminosa e tingeggiandola di scuro.

5.4. *Compito visivo*

In passato i dipinti eseguiti con un'intensità pari a 1500 o 1800 Lux in uno studio illuminato a giorno, e appesi in ambienti interni con finestre sesso inferiori a quelle odierne, non ebbero mai un'illuminazione superiore a quella consigliata nei musei contemporanei. La resa di colore deve tuttavia essere riferita alle condizioni originali di luce in quanto i dipinti storici venivano realizzati e visti in essa. Sempre più frequentemente è possibile notare l'uso di lampade fluorescenti, dove non sono richiesti effetti speciali con fascio luminoso concentrato. Il tipo di lampade utilizzato per questo scopo varia a seconda dei casi, la maggior parte dei quali vengono risolti con un abbinamento in cui una lampada a luce bianca (4200°K) può essere accostata ad una avente luce caldo-bianca "deluxe" (3000°K) o con una sorgente a luce diurna (6000°K).

L'occhio è generalmente attratto dalla fascia più luminosa del campo visivo, per questa ragione è consigliabile rendere la fascia dove sono appesi i dipinti più chiara possibile rispetto all'area totale di esposizione. Quest'effetto può essere ottenuto attraverso l'uso di meccanismi come diaframma o alette montati su apparecchi illuminanti per ridurre i fasci luminosi all'interno del perimetro del quadro stesso, tenendo presente il rischio di contrasto luminoso tra sfondo e opera d'arte.

Dal punto di vista della collocazione fisica la pratica comune di appendere i dipinti con una leggera inclinazione in avanti non è molto efficace, infatti nel caso di un pavimento di tonalità chiara si formano riflessi non desiderati.

Attualmente scegliere una forte angolazione del fascio luminoso per creare effetti contrastanti intenzionali sulla superficie delle opere, soprattutto nel caso di opere con finiture superficiali, trama, tessitura di particolare interesse stilistico, rispecchia una prassi diffusa che non sempre risponde alle esigenze della funzione visiva. L'ottimizzazione dell'acuità visiva richiede da una parte una buona conoscenza delle caratteristiche fornite dalle sorgenti luminose, ma presuppone anche una precisa e delicata mescolanza delle stesse in funzione delle opere da esporre.

La combinazione tra luce diurna e luce artificiale rivela un aspetto progettuale fondamentale da cui dipende la qualità dello spettro di distribuzione energetica ottenuto complessivamente. La possibilità di dare una corretta interpretazione agli

effetti illuminotecnici prodotti da sorgenti artificiali, nel caso in cui questi integrino l'apporto di luce naturale, risulta di fondamentale interesse per migliorare la percezione delle opere esposte. In questo senso alcuni grafici rivelano le discrepanze esistenti nella distribuzione energetica dello spettro di sorgenti diverse. Infatti, risulta evidente il grande divario tra gli effetti dovuti al cielo coperto e quelli relativi alla luce artificiale prodotta da lampade incandescenti comuni.

Il problema del passaggio da uno spazio ad un altro con diversi livelli di intensità luminosa, può essere risolto attraverso una pianificazione adeguata del percorso all'interno del museo. Tuttavia, alcuni spazi sovra illuminati possono richiedere una riduzione di luce nel caso in cui la strategia distributiva non sia sufficiente a mediarne la differenza. Il rapporto degli illuminamenti adiacenti non dovrebbe superare il 10 a 1 e probabilmente essere inferiore. Questo rapporto non è semplicemente dato da due valori rilevati da una fotocellula, ma bensì l'effetto fisiologico dell'impatto visivo sul visitatore nella fase di transito da uno spazio all'altro.

Pertanto la luce negli allestimenti museali tende a concentrarsi sugli oggetti esposti senza produrre ad ogni costo un effetto teatrale. Infatti, nella maggior parte dei casi le superfici di sfondo hanno la capacità di aumentare la luminosità dello spazio per effetto di ripetute riflessioni, differenza di fasci luminosi diretti unicamente verso gli oggetti con pareti molto scure tendono a provocare nell'osservatore scompensi nel campo visivo.

E' quindi necessario dare all'occhio umano il tempo necessario per adattarsi all'effetto di spazi illuminati in modo diverso. L'esperienza mostra che tale tempo è tanto maggiore quanto più forte è la riduzione della luminanza media degli ambienti. E' possibile stabilire in fase progettuale l'evoluzione della sequenza di spazi aventi radianza con valori diversi tra loro, simulando il visitatore in concatenamento di successivi impatti fisiologici, calibrati in maniera da condurre il visitatore lungo un percorso dove la sua acuità visiva sia ottimale.

Un secondo tipo di adattamento avviene durante l'osservazione di un dipinto: quindi in questo caso il campo visivo dell'occhio è catturato dall'area più luminosa della superfici d'esposizione. Infatti, l'occhio tende ad adattarsi alla radianza media dell'ambiente e percepisce la differenza tra tale radianza media e quella dell'area d'esposizione maggiormente illuminata solo se la loro differenza raggiunge un valore minimo.

Le pareti bianche di sfondo, altamente riflettenti, rendono difficile all'occhio la messa a fuoco di porzioni meno brillanti di quadri scuri. Questo inconveniente può

essere eliminato con la riduzione del contrasto cromatico tra parete e dipinto, che tra l'altro facilita e sveltisce il processo di adattamento. La differenza è significativa durante la visita museale in ore notturne quando alcuni dipinti possono apparire più luminosi dato lo sfondo più scuro.

5.5 Conclusioni

I problemi inerenti al processo di osservazione e di conservazione delle opere d'arte nei musei, dovrebbero essere risolti in fase progettuale tenendo conto delle loro implicazioni sia sulla materia dell'arte che sulla percezione visiva. Nella realtà i requisiti principali vengono affrontati in fase già avanzata da tecnici specializzati che operano settorialmente. La difficoltà operativa comune risiede nell'esibire, esporre e proteggere allo stesso tempo, implicando diversi requisiti in antitesi tra loro. Il risultato finale si ripercuote su scelte tecnologiche innovative non sempre in sintonia con la pregnanza formale degli ambienti o delle opere da esporre.

All'interno di una fase progettuale preliminare dove vengono definiti i requisiti e le strategie di illuminazione, la luce naturale tende ad assumere un ruolo di supporto con una funzione integrante rispetto all'effetto prodotto dall'illuminazione artificiale.

Infatti, lo spettro di distribuzione energetica della luce naturale interagisce con quello della sorgente artificiale secondo l'abilità del progettista di fondere e armonizzare i valori dello spettro delle due sorgenti luminose, in funzione delle opere da esporre. Un'attenzione particolare deve essere rivolta nel caso in cui troppe sorgenti, con diverse temperature di colore delle opere.

Inoltre, l'ottimizzazione della miscela tra luce naturale e luce artificiale pone una contraddizione a scapito della conservazione, in quanto bassi livelli di illuminamento richiederebbero sorgenti luminose con bassa temperatura di colore difficilmente conciliabili con le esigenze di tutela delle opere d'arte.

Infine è interessante citare un caso progettuale singolare dove la resa cromatica delle opere d'arte è stata posta come priorità nella strategia di illuminazione. Infatti nel museo De Menil, Renzo Piano introduce una nuova strategia di illuminazione. La sua attenzione si concentra sulla qualità e il livello di intensità della luce naturale, rovesciando così i termini dell'esporre. Infatti l'elevata acuità visiva nel museo, dovuta a livelli di illuminamento altissimi, diventa un fattore prioritario che regola il tempo d'esposizione ammissibile in maniera inversamente proporzionale

al livello di intensità luminosa. In questo modo la durata delle mostre è ridotta a qualche mese, seguendo una regola sistematica di rotazione del materiale esposto. Una conseguenza diretta di quest'organizzazione riguarda la difficoltà nel gestire mostre permanenti, data la sensibilità delle opere all'eccessiva esposizione. Conseguentemente è stato necessario ampliare e strutturare in modo adeguato i depositi e gli spazi dedicati alla conservazione e allo studio delle opere, conformando in maniera appropriata il sistema distributivo complessivo.

6. MUSEI DEL FUTURO: TRA INNOVAZIONE E TRADIZIONE

Confermare i valori durevoli

Il più irreparabile e il più grande dei rischi per i musei sarebbe però quello di perdere agli occhi del pubblico il loro status simbolico di contenitore di valori eterni, non scambiabili, necessari alla sopravvivenza dell'umanità. I musei non possono permettersi le altalene di fiducia e sfiducia che sconvolgono le borse mondiali. Non è tanto da temere la perdita degli sponsor o dei visitatori (gli alti e bassi di frequenza si succedono nei musei dal XIX secolo), ma la fuga dei mecenati, dei donatori, dei collezionisti e dei cervelli.

Peggio ancora, delle opere e degli oggetti che conservano. Geoffrey Lewis, presidente del Comitato per la deontologia dei professionisti dei Musei dell'ICOM, ha più volte solennemente affermato che le collezioni dei musei devono essere considerate un patrimonio comune e perenne, per principio inalienabile. Ma nella società del consumo e del mercato ogni crisi finanziaria porta di conseguenza la vendita dei patrimoni. Per ora soltanto nelle imprese profit.

Le previsioni per il futuro non sono però pessimistiche. Il pubblico dei musei ha continuato ad ampliarsi: visitatori, cittadini, scuole, turisti, soci e amici, mecenati e sponsor. Questo pubblico così vasto assicura un sostegno più stabile di quello su cui si basano le aziende che producono beni di consumo. Nessuna impresa ha avuto una lunga durata nel tempo: per i musei è il contrario.

Il nostro compito dei museologi resta quello di educare: non solo pubblico che visita i musei ma anche quello che non ci viene, soprattutto educare i sostenitori. Forse bisognerà importare nelle università europee una tipologia di insegnamento

inventata in California: la scuola per imparare a finanziare la cultura. I ricchi si sa, non sanno come spendere i soldi.

Nella nostra cultura , dopo gli anni cinquanta del XX secolo, il consumismo è basato sulla distruzione degli oggetti obsoleti (o che tali vogliono far credere) e l'identità degli individui , e forse anche dei popoli, dei Paesi, è affidata agli oggetti che ciascuno (o il gruppo) possiede e che deve continuamente sostituire con altri creduti migliori. Da qui l'ipotesi, nemmeno troppo remota, che anche le persone, l'umanità e il mondo che ci circonda siano da buttare, o comunque da consumare, da sostituire. Nessuna cosa, e di conseguenza nessuna idea o sentimento, può essere duratura: tutto ciò che ci circonda è diventato« usa e getta » .

Nell'inverno 2002 a Shanghai, nella capitale commerciale del nuovo gigante mondiale, un'immensa folla di visitatori da tutte le province della Cina si è sottoposta a una strenua prova anche fisica per poter vedere di persona (probabilmente per l'unica volta nella propria vita) alcuni grandi, rarissimi e delicatissimi tesori d'arte cinese dei musei nazionali. Per entrare nella stretta e sorvegliata porta del Museo do Shanghai, che poteva ammettere solo 5.000 persone al giorno, la media dell'attesa era di tre ore e mezza fuori del museo e altrettante dentro per poter posare i propri occhi sul rotolo di cinque metri, della dinastia Song, dipinto da Zhang Zeduan agli inizi del XII secolo e raffigurante la festa di primavera.

I musei, con il loro carico di arte e storia, sembrano ancora uno dei pochi punti di riferimento e di ancoraggio per l'identità individuale e collettiva. Sono convinta che l'essere umano abbia bisogno di questi pochi punti di riferimento rimasti, tutti abbiamo ancora bisogno dei musei, dell'arte e della storia, più ancora che della legge morale e della religione.

6.1. I musei del futuro

Dopo la seconda guerra mondiale il modello illuminista e occidentale di museo si è esteso su tutto il pianeta, musei di ogni tipo hanno proliferato su tutti i continenti. E pensare che le avanguardie del primo Novecento ne avevano decretato la morte e che negli anni sessanta si parlava dei musei come lager da abolire. Invece i musei sono più vivi e più numerosi che mai. Non vi è stato popolo o nazione o Paese in ogni angolo della terra che non abbia voluto il suo museo. Perfino gli artisti che negli anni delle rivoluzioni e delle contestazioni odiavano i musei oggi sognano soltanto di collocarvi le proprie opere, per eversive ed effimere che siano. I musei,

da strumento di conoscenza per pochi (studiosi e artisti, collezionisti e mercanti), sono diventati strumento di educazione di massa.

I musei della fine del XX secolo non sono poi così diversi, nell'idea costituente e nella loro *mission* ovvero ragion d'essere, da quelli dell'illuminismo. Un museo è ancora il luogo del primato degli oggetti: su di essi tutta la struttura (con i suoi curatori ed educatori) lavora. Ancora oggi un museo esiste per aprire gli occhi del pubblico, per insegnare a vedere. La vera svolta è avvenuta in Italia negli anni settanta del Novecento (in America subito dopo la guerra, con le prime grandi mostre popolari) quando il grande pubblico e le scuole hanno cominciato a frequentare in massa i musei e le mostre. Ma questa è solo l'estrema evoluzione del concetto illuminista di museo come luogo dell'educazione all'arte e alla scienza.

Come nel XIX secolo, i musei sono ancora simboli forati dello Stato nazionale, della grandezza delle città, della ricchezza di un Paese. Dove si vedono allora le nuove tendenze per il loro futuro? Nelle grandi architetture dei musei capolavoro? Se così fosse, quali architetture museali sono davvero rappresentative del XX secolo e lo incarnano veramente?

La risposta potrebbe far riferimento a tutti i moltissimi nuovi musei costruiti in Germania, Francia, Spagna e Stati Uniti negli anni ottanta e novanta, gli anni del grande boom dei nuovi musei. Ma anche qui, a ben guardare, per la grande maggioranza di essi si tratta di musei che riprendono in forme nuovissime modelli appartenenti al secolo scorso. I nuovi musei, firmati da grandi architetti, appaiono opere d'arte museografica ben inserite nella tradizione dei musei capolavoro dei musei *Gesamtkunstwerk* creati all'inizio del XIX secolo da Leo von Klenze e Karl Friedrich Schinkel a Monaco e a Berlino. Anche queste nuove strutture sono infatti musei – opera - chiusa, dove tutto è pensato fin nei minimi dettagli e dove le opere esposte si integrano con gli edifici (guai a cambiarle). Visitarli, e venerarli, è diventato ormai un obbligo per gruppo estatici di architetti e intellettuali.

Il pellegrinaggio era iniziato negli anni ottanta da Francoforte e dalla sua *Museumsufer* (la riva dei musei lungo il fiume Meno). L'ultima e forse la più grande di queste opere d'arte globali è il museo Guggenheim di Bilbao di Frank Gehry. La novità starebbe allora nel cosiddetto museo virtuale, il museo cioè che non esiste fisicamente e che uno, ciascuno, tutti possono costruire su supporti elettronici come un «gioco di ruolo». Ma il museo virtuale non sembra una vera alternativa al museo reale. Appare piuttosto uno strumento informativo come tanti altri: una versione più economica delle classiche riviste («I quaderni del museo»), dei dépliant («I dieci capolavori da non perdere»), delle guide brevi a stampa.

Comunque nient'altro che un'esercitazione conoscitiva e, nei casi migliori, educativa. Le trasformazioni della forma museo a cavallo dei nostri due millenni sono ben altre, e sempre dipendenti dalle società che le formano e le usano.

I museo del terzo millennio

La forma museo che abbiamo conosciuto e amato nei suoi due secoli di vita è forse irreparabilmente consumata. I musei palazzo che gli imperi borghesi avevano costruito nel centro delle città capitali non sono più fattibili. Forse sono la Francia persiste in questo modelli, progettando per la volontà del presidente Chirac un nuovo grande museo (il vincitore del concorso di architettura è Jean Nouvel) sul quai Branly destinato a raccogliere tutto il possibile sulle culture primitive («les Arts Prèmièrs»), tutte le collezioni etnografiche accumulate a Parigi all'epoca degli imperi coloniali.

Ma in altri Paesi i musei, ormai indipendenti dai governi centrali, tentano vie diverse. Si possono indicare almeno tre tendenze dominanti per musei del prossimo futuro.

a) Il museo errante

Un fenomeno delle nuove politiche urbane è il museo «pellegrinante», ovvero il museo errante, il museo in cerca di nuove sedi (soprattutto per l'arte contemporanea), il museo fuori dei centri storici, possibilmente nelle periferie, anche degradate. Gli esempi illustri di questa tendenza non mancano: dal Temporary Contemporary di Los Angeles al Museum of Modern Art di New York, che ha acquistato la sede fuori Manhattan, nel Queens, nella Public School I, diventata famosa con il nome di PSI; alla Tate Gallery di Londra, che ha aperto nel 2000 la nuova Tate Modern nella dismessa centrale per l'energia(Bankside Power Station) nel quartiere degradato di Southwark; fino a Milano che ha progettato i due suoi nuovi musei (la Città delle Culture e il Museo del Presente) nelle fabbriche dismesse di due aree non proprio centrali, Porta Genova e Bovisa; a Roma dove si costruisce il Centro delle Arti Contemporanee nella ex caserma del Flaminio. Recentemente si è andati ancora oltre: il Contemporary Museum di Baltimora è riuscito a fare a meno della sede, ma anche della collezione permanente, definendosi un «museo nomade a tempo pieno»; arrivando a organizzare mostre in posti altamente improbabili, come ex convento polacco, un

salone di vendita di vecchie auto Buick, un garage di autobus abbandonato e mancante di luce elettrica, una ex sala da ballo senza riscaldamento e un hangar per aerei.

Il Museo di Centre Pompidou (seguendo i modelli giapponesi) ha esposto giovani artisti contemporanei in un piano dei grandi magazzini Le Samaritain a Parigi, mentre il Los Angeles Contemporary Museum si è trovato altre due sedi alternative.

Forse la forma museo, nata nel Settecento con i musei capolavoro di Roma e poi di Berlino, proseguita con le opere magistrali di Scarpa e Albini, è finita con i sublimi edifici di Hollein e di Gehry e oggi sembra diventata una paura forma mentale, corrispondendo così anche alla creazione di musei virtuali on- line.

b) Il museo - spettacolo

Nei musei vecchi e nuovi il numero dei visitatori (seppure con oscillazioni anche verso il basso) è destinato a salire. L'american Association of Museums ha dichiarato che nel 1999 i visitatori dei musei americani sono stati 225 milioni(dieci anni prima erano 91 milioni). E le pubbliche amministrazioni spendono per essi cifre da capogiro. Per queste, e per altre ragioni, il modello di gestione dei musei è in crisi ovunque. Il museo – spettacolo, e il museo – mercato , sta infatti combattendo con il modello di gestione, finora intoccabile, dei vecchi musei storici: il museo per l'educazione e la conservazione, per la memoria e per la storia, il modello illuminista e ottocentesco creato dagli studiosi, dagli specialisti, dagli mecenati, dai collezionisti.

La stessa struttura politico amministrativa di quella «Guggenheim Corporation» ci fa riflettere su questo futuro. Il museo diventa un stabilimento commerciale?

La catena di musei Guggenheim nel mondo (Berlino, Venezia, Bilbao, New York e presto il Giappone) assomiglia a quella dei MacDonal's, inutile negarlo: lo stesso pubblico (i giovani, i bambini), la stessa caratterizzazione statunitense (più che mai newyorkese) è forte ed evidente, soprattutto nella scelta delle collezioni.

Collezioni in mutazione, che appaiono e scompaiono dai musei della catena dove sembrano essere state concesse in franchising. I capolavori ultimi di architettura museale, con la loro spettacolarità, fanno parte di questa tendenza (tra essi i Guggenheim di Bilbao).

Il museo spettacolo si trova a dove scegliere tra informazione e intrattenimento, realtà e fantasia. E poiché la cultura contemporanea tende a confondere il confine

tra l'una e l'altra, nel museo con le nuove tecniche espositive i visitatori troveranno sempre più spesso una mescolanza di presentazione e rappresentazione, di ciò che è reale e di ciò che è simulato, del frammentario e del riprodotto.

Strettamente legati al museo – spettacolo sono i musei high tech e i musei a tema(ciò un misto tra parchi dei divertimenti e musei), che derivano anche dai prototipi francesi degli Eco – Musées , e che nascono dall'esigenza di rendere economicamente produttivi i musei. Gli allestimenti sono un'antologia di novità tecnologiche per illuminazione, audiovisivi, robot – automi, scenari teatrali animati, performance e installazioni multimediali, il tutto controbalto da computer gestiti con software specializzati per ogni museo.

c) Il museo locale

E' il piccolo museo che racconta e preserva la storia dei luoghi. Nell'epoca della cultura planetaria, globalizzata, quando non è più necessario raccogliere nei pochi centri del sapere delle città capitali grandi biblioteche e grandi musei enciclopedici (perché questo compito è svolto dalle reti di informazione telematica, dalle infostrade che portano a case tutte le conoscenze del pianeta) diventa invece indispensabile riconoscere (approfondire) la diversità e la specificità culturale dei singoli Paesi e anche delle minime storie culturali: presentare cioè nei luoghi, nei contesti, nei paesaggi dove sono nati beni culturali che a essi da sempre appartengono, i piccoli musei che permettono di rivivere ogni speciale e particolare *genius loci*.

In Perù il museo di Lambayeque (Museo de las Tumbas Reales) ospita in un edificio dell'architetto Celso Prado, poco lontano dagli scavi, inaugurato nel 2002 e a forma di piramide Moche, il meraviglioso, immenso tesoro scoperto a comunicare dal 1987 a Sipan. Si tratta di una tendenza alla ricontestualizzazione che doveva fatalmente farsi luce dopo due secoli di studi storico – artistici, accompagnati dall'immenso lavoro dell'editoria d'arte per ricomporre i contesti smembrati nel Settecento, nell'Ottocento e nel Novecento. Questa tendenza alla ricostruzione dei contesti ha trionfato dapprima nelle mostre, per finire con la constatazione che oggi ogni comunità, anche la più piccola, chiede il ritorno dei propri tesori. Per i corredi tombali e gli oggetti simbolici e di culto delle diverse popolazioni e dei gruppi etnici degli Indiani d'America sono ormai vigenti e osservate dai musei etnografici americani le norme sulla «Repatriation», che obbligano alla restituzione.

Se il XXI secolo dovesse vedere il ritorno ad Atene delle sculture del Partenone, trasferire a Londra nel 1812 dal plenipotenziario inglese Lord Elgin, e dovessero quindi lasciare dopo due secoli il British Museum per riprendere in un piccolo museo sull'Acropoli, questo evento segnerebbe una nuova era nella storia dei musei e corrisponderebbe alla tendenza storico – politica che da un decennio si va manifestando in Europa, con alterne e anche cruente vicende: la fine dello Stato – nazione e il riconoscimento dei diritti delle minoranze etniche e culturali all'interno di grandi unioni continentali di Stati.

Inutile dire che è questo terzo modello a rappresentare il museo che prediligo. Perché significa, come chiedeva Pier Paolo Pasolini, lottare per la conservazione di tutte le forme alterne e subalterne di cultura. E' il modello italiano di museo – diffuso e museo del *genius loci*.

«Think globally, act locally»: altro che scegliere tra musei nazionali e musei locali! L'economia globale incentiva straordinariamente la specializzazione delle competenze e dei ruoli. Dobbiamo fare nostro quello che Marshal McLuhan ha chiamato «l'approccio globale dell'artista», spiegando che: «L'artista è quella persona che in qualunque campo, scientifico o umanistico, afferra le implicazioni delle proprie azioni e delle nuove conoscenze della propria epoca. L'artista è una persona fornita di consapevolezza integrale». In virtù di questa consapevolezza globale, e senza inutili nostalgie per come eravamo, bisognerà chiedersi cosa occorre che il museo faccia per la società nella quale vive e convive.

Anche gli artisti di oggi tendono ad allargare il proprio intervento oltre l'opera, nello spazio umano, urbano, architettonico che la circonda; Ilya Kabakov lo ha detto con molta chiarezza. L'installazione totale tiene conto del *genius loci* specifico e ingloba il visitatore stesso per dare allo spazio una nuova organizzazione degli stati d'animo, delle memorie collettive degli luoghi in cui l'artista la pone. Il confine tra artista e architetto diventa sempre meno preciso e conoscibile. Inoltre questo modo di calcolare lo spazio circostante come interno all'opera d'arte scompagina il contesto espositivo normale di un museo e/o di una mostra.

Ogni luogo che nella storia sia stato abitato dall'uomo, dalle generazioni passate, ha la propria aura, che avvolge agli abitanti di oggi e che sarà là anche per quelli futuri, a patto che nessuno la distrugga: per creare un'aura occorre infatti molto tempo, per distruggerla ne basta molto poco.

Monito servito per tutti gli architetti, e per gli allestimenti di mostre e musei. Tutto questo, tutti e tre questi modelli di museo per il XXI secolo cambiano(hanno già cambiato) le professionalità dei museologi e dei museografi. Forse non ancora quella degli storici dell'arte, ma per loro lentezza reattiva.

I musei e l'umanità bionica

I musei appartengono ancora a quello che Derrik de Kerckhove definiva, nel suo saggio del 1991, il «*brainframe* alfabetico e prospettico» dell'uomo del Rinascimento. Certamente sì, ma negli ultimi anni i musei hanno esteso la propria mente e il proprio corpo al di fuori di se stessi, partecipando in pieno all'avvento dell'uomo bionico; cioè di quell'umanità che, attraverso estensioni tecnologiche (elettriche, digitali, video) del proprio corpo, sta trasformando la propria struttura pensante(il *brainframe*) in una coscienza talmente più vasta da rischiare di perdere la propria individualità.

Alcune innovazioni tecnologiche hanno operato nel corso della storia dell'uomo sapiens – sapiens trasformazioni profonde del nostro modo di pensare e di percepire, e perfino della struttura del nostro cervello. Le principali trasformazioni dei nostri *brainframes* sarebbero dovute dalla rappresentazione ne prospettiva e , oggi (cioè negli ultimi quarant'anni), alla diffusione della televisione, dei computer, delle reti telematiche mondiali.

Come i libri anche i musei, procurando a ciascuno di noi una speciale esperienza privata, hanno concorso in modo imponente negli ultimi tre secoli alla formazione dell'io individuale e del senso di identità personale (e collettiva), ma anche alla costruzione del proprio io quale agente libero e autonomo da condizionamenti. Tutto ciò prima che la televisione e i nuovi media telematici sfidassero l'antica struttura alfabetica e prospettica del nostro cervello, minacciando di sostituirla con un nuovo *brainframe* che potrebbe così far crollare l'autonomia individuale acquisita nei millenni con il leggere e lo scrivere.

Tutti ricordiamo l'umanità atona, mutante, bionica, replicante rappresentata da Ridley Scott nel film «Blade Runner»(era il lontano 1981), che non conserva più tracce del passato. Oggi, in quella che McLuhan ha intitolato l'era elettrica (o meglio elettronica), i musei diventeranno inutili antica – glie ? Le cose non sono così semplici e monodirezionali.

Poiché più volte nel corso del Novecento è stata annunciata la fine dei musei (con i futuristi e le avanguardie, con le distruzioni delle guerre e infine con la cultura di massa e la videodipendenza), e questo non è avvenuto, sarà meglio prepararsi alla sopravvivenza.

Uno sviluppo molto probabile potrebbe essere quello, aperto dalle biotecnologie, di attaccare tracciati elettronici direttamente alle reti biologiche neuronali del nostro cervello. Con queste nuove estensioni corporee saremmo dotati di nuove psico – tecnologie e nuove strutture di percezione e di apprendimento (non accade già questo con i telefonini cellulari, con le e-mail e con le chat in rete?)

Svilupperemo nuovi modi di sentire e di pensare, saremo chiamati a estendere la nostra coscienza fuori dalla nostra mente. Ma la grande sfida (per chi saprà raccogliarla) sarà quella di sviluppare una maggiore e sterminata coscienza di noi stessi e del mondo che ci circonda.

Come farlo senza perdere la propria libertà di giudizio e di coscienza? Senza lasciare che il tubo catodico e lo schermo al plasma (televisione e Internet) annullino (nella nostra beata passività) la maggior parte delle nostre difese psicologiche ed erodano i bastioni delle nostre identità personali? La risposta è sempre la stessa: il museo è un luogo per pensare, per sognare e per vivere, come in una macchina del tempo, un'esperienza unica, originale, di rapporto con gli oggetti veri, reali. I musei negli ultimi decenni sono aumentati nel mondo a un ritmo incredibile, anche in Paesi che non ne conoscevano l'esistenza, come quelli dell'Estremo Oriente. Per un numero sempre maggiore di persone dunque vale sempre di più la definizione di museo data quasi cinquant'anni orsono dall'UNESCO ICOM:

Un museo è una istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che ha come obiettivo l'acquisizione, la conservazione, la ricerca, la comunicazione e l'esposizione per scopi di studio, di educazione e di diletto, delle testimonianze materiali dell'umanità e dell'ambiente.

Nel mondo dei musei il segnale d'allarme che dobbiamo cogliere riguarda(paradossalmente) la sempre maggiore richiesta di visite guidate che il pubblico generico rivolge ai nostri servizi didattici: dunque una richiesta di fruizione passiva, troppo simile a quella che si prova davanti alla televisione. I musei devono invece, in tutti i modi, incoraggiare una fruizione attiva, personale, individuale.

Non significa che non si debbano più fare visite guidate, ma che si sappiano fare in modo che diventino per ciascuno un'esperienza unica e memorabile. Insieme alla guida (che dovrà essere sempre più coinvolta e competente) il museo dovrà offrire materiale di sostegno che vada oltre quello tradizionale scritto e letto. Proporre quindi una preparazione del visitatore alle faticose spiegazioni con l'uso di diversi media comunicativi che provochino e chiedano l'interazione tra il visitatore e le opere: con audio guide digitali che permettano la scelta di opere e percorsi; con programmi multimediali che arricchiscono infinitamente il dialogo reale tra le opere e i fruitori; ma soprattutto offrendo nel museo una sorta di consulenza personalizzata, uno *studium* di socratica e umanistica memoria.

In ogni caso il visitatore deve trovare il saggio, il guru, il santo (fosse pure il curatore) da poter interrogare (anche via e-mail): persone che sappiano guidarlo non alla cieca e passivamente ma interattivamente, anche verso postazioni informatiche molto più ricche delle attuali. Di questi tempi basta che un museo presenti qua e là un computer per essere incensato come aggiornato e mirabile.

Non basta dunque usare un solo modo di trasmissione ai visitatori dei musei delle informazioni e delle emozioni, altrimenti sarebbe come se, crisi in casa, comunicassimo con gli altri solo per e-mail o per telefono. Che cosa accadrebbe a un'umanità che non usasse più i cinque sensi ma solo le protesi tecnologiche di cui oggi disponiamo? Quale sarebbe, dopo qualche tempo, la risposta psichica delle reti neurali umane cui arrivassero solo informazioni provenienti dai propri terminali telematici e non da quelli corporei o viceversa?

Anche i musei e gli oggetti della memoria possono venire utili per tirarci dalla passività, ma solo a patto che ognuno di noi sappia fare della propria curiosità uno strumento intellettuale inesorabile. Senza dover subire le nuove psico – tecnologie, anzi agendo da protagonisti, attraverso di esse, con l'ambiente globale. Il museo deve ammaliare tutti i sensi, anche quelli nuovi, i sensi psico – tecnologici.

6.2. Il futuro del museo

Un futuro cioè che interessa contemporaneamente il museo attuale e l'eventuale invenzione di forme museali nuove.

Le definizioni più ricorrenti che vengono date a tali ipotetici tipi di museo, svincolati dalla loro fisionomia tradizionale, sono molte e scarsamente precisate, esse vanno infatti da "museo e città" o a "città come museo" e così via.

Appare evidente come la ricchezza di tali definizioni stia a testimoniare soprattutto l'urgenza di trovare un raccordo tra l'essenza dell'istituto museale e il contesto territoriale nel quale si colloca e del quale raccoglie e documenta una significativa parte della storia e della cultura nelle sue stratificazioni.

Un raccordo capace di rendere palese a tutti l'indipendenza, sempre esistita, tra produzione culturale e realtà quotidiane dai tempi più remoti fino al presente. Rendere palese tale indipendenza significa riscoprire, per il passato, tutto ciò che pur essendo sostanzialmente "museo" in quanto documento tangibile e rileggibile dei tempi antichi sta fuori di esso, ed operare in maniera da ritessere la trama che all'origine connetteva ciò che è approdato al museo con ciò che ne è rimasto fuori; e per il futuro operare in maniera che tale trama non subisca lacerazioni né fratture che riproducano processi di musealizzazione parziali e settoriali come per il passato. Queste schematiche considerazioni si ritiene possano essere assunte a base di un primo approccio a quel futuro del museo di cui si sta parlando, in quanto sottendono, come si è già detto, ad una azione conservativa integrata dei beni culturali che, indipendentemente dalla loro collocazione, in museo o fuori di esso, possa consentire la ricostruzione del quadro unitario e continuo del cammino della civiltà.

Appare evidente come tale prospettiva possa, con opportune articolazioni, dare una risposta abbastanza soddisfacente agli interrogativi sul futuro del museo evitando che la creazione di nuovi istituti variamente titolati ne provochi una ulteriore proliferazione senza realizzare alcuna utile integrazione tra di essi, né tra essi e il territorio di pertinenza.

Cercare infatti di raccontare e documentare, attraverso un apposito museo, quanto attiene ad un determinato territorio, dalla sua natura geomorfologica alla sua storia, alla sua cultura, ai suoi insediamenti, alle sue tradizioni, alla sua economia, ecc., senza tener conto, e quindi senza cercare di integrare tale racconto con quanto di documentario si trova già conservato nel museo esistente o che esiste ancora conservato o comunque sopravvissuto e riconoscibile fuori di esso, significherebbe perpetuare l'attuale metodo della disarticolazione e settorialità delle informazioni, rimanendo così lontani da quella possibilità di letture unitarie e continue della storia civile e culturale di cui l'intero sistema museale di un paese dovrebbe essere strumento primario.

Visto pertanto il problema in questa prospettiva cadono automaticamente tutte le sottili distinzioni tra possibili titoli dei vari futuri musei ipotizzati quali forme museali nuove esterne a quelle tradizionali esistenti, ed esso può essere

sistematizzato in un unico fondamentale principio da affermare e cioè che *nel futuro l'esistenza del museo sarà tanto più giustificata utile e utilizzata quanto più si riuscirà ad integrarlo con ciò che di museale esiste al di fuori di esso, in ogni campo della produzione culturale.*

Nella situazione attuale infatti, caratterizzata dalla settorializzazione disciplinare della conservazione dei beni culturali in specifici campi separati di interesse specialistico, per tutti coloro che specialisti non sono ogni museo, all'interno della vastissima tipologia esistente, si configura come un capitolo chiuso concluso e fine a se stesso come pure capitolo chiuso concluso a fine se stesso so configura il momento architettonico, il brano di città storico, il sito archeologico, ed ogni altra testimonianza conservata e definita bene culturale.

Le direttrici pertanto verso cui orientare i metodi della conservazione del patrimonio dei beni culturali, affinché tale conservazione ed il museo con essa svolgano per il futuro un ruolo sempre più attivo nel campo della conoscenza, data per certa la costante crescita della domanda di cultura, sono sostanzialmente tre: la prima riferita ai metodi di gestione del museo esistente; la seconda ai criteri su cui impostare la creazione di nuovi istituti museali; la terza alla ricerca di efficaci strategie per realizzare quella indispensabile apertura del museo verso l'ambiente urbano e territoriale in cui si colloca al fine di raccordare ed integrare i suoi contenuti con ciò che di museale, come anzidetto, esiste fuori di esso.

A) La prima di tali direttrici, riferita ai metodi di gestione del museo esistente, pur se dovrà ovviamente confermare la sostanziale conservazione dei suoi contenuti, specie se di formazione storica, dovrà gradualmente adeguare la sua struttura alle esigenze di una società in una continua crescita ed espansione culturale, operando quegli interventi, così riassumibili:

- 1) redistribuzione eventuale di parte dei materiali delle raccolte mediante scambi con gli altri musei al fine da perseguire una maggiore possibile aderenza con il territorio di pertinenza e con la sua storia;
- 2) utilizzazione di parte dei materiali delle riserve, non vincolanti da ragioni scientifiche, per la formazione di musei periferici nei territori di pertinenza;
- 3) istituzione pressoché generalizzata del sistema delle mostre temporanee su tema come normale funzionamento del museo, incentivando prestiti e reciproci scambi con altri musei.
- 4) Sistemazione delle collocazioni permanenti in funzione di itinerari di visita differenziati, parziali, abbreviati, didattici, da scegliere

liberamente dai visitatori dopo adeguata informazione su di essi in relazione ai loro interessi ed al desiderio di maggiore approfondimento delle loro conoscenze.

B) La seconda direttrice, riferita ai nuovi istituti museali, dovrebbe impostarsi sui seguenti criteri fondamentali:

- 1) evitare, o almeno ridurre al minimo, gli inconvenienti derivanti dai casi di trasferimento in museo di quelle opere che, perdendo o mutando con tale trasferimento qualsiasi rapporto con il contesto e la ragione originaria d'essere, risultino mutilate ed incomprensibili, come ad esempio elementi architettonici smembrati dal loro insieme, affreschi parietali o mosaici pavimentali distaccati e parzializzati, opere facenti parte integrante di quadri ambientali urbani, ecc.;
- 2) tenere presente l'esigenza del rapporto diretto e palese con il territorio di cui si dovrà tendere a conservare le testimonianze di storia e di cultura e quindi, anche nel caso inevitabile di trasferimento in museo di elementi asportati dalla loro primaria collocazione, far sì che questi restino nell'ambito del territorio di origine;
- 3) Evitare che nella scelta della sede si addivenga al riutilizzo di organismi architettonici preesistenti se non nei rari casi di accertata vocazione di questi a tale funzione, ed in seguito ad una rigorosa verifica della reciproca compatibilità tra contenitore e contenuto, e tendere comunque sempre a privilegiare massimamente la soluzione della nuova progettazione.

C) La terza direttrice è indubbiamente quella più complessa e impegnativa perché riferita non già a qualcosa che esiste e che va corretto ma alla invenzione ed attrazione di nuovi metodi di conservazione dei beni culturali che, pur mantenendo le settorialità nei campi della ricerca e degli studi specialistici, nel rivolgersi alla grande maggioranza dei cittadini le annulli il più possibile, offrendo loro quadri conoscitivi più integrati se pur topograficamente e cronologicamente circoscritti

Per raggiungere tale obiettivo, condizionato alla necessità che il museo sempre più nel futuro si apra e si colleghi all'ambiente urbano e territoriale, anch'esso «contenitore» di documenti e testimonianze di natura sostanzialmente museale, occorre abbattere tutta quella serie di preconcetti e di pigrizia mentali che hanno sempre giustificato, anche quando tale giustificazione non esisteva,

il processo di musealizzazione per trasferimento, in base al principio che soltanto il ricovero in museo costituisce l'unico mezzo per conservare le testimonianze del passato.

Tale principio era forse comprensibile ed ammissibile fino a quando l'istanza conservativa di interesse culturale era innanzitutto finalizzata quasi esclusivamente a garantire la sopravvivenza fisica dei materiali che si conservavano, ed era altresì sostanzialmente circoscritta alle sole opere mobili o comunque asportabili dalla loro originaria collocazione; mentre per tutto quanto era inamovibile la conservazione era spesso principalmente finalizzata alla possibile permanenza di un uso o ripristino pratico, per cui ciò che non poteva più assolvere ad una utile funzione o veniva trascurato e quindi perduto, o profondamente snaturato da adattamenti a nuovi usi, o trasformato in conseguenza di profondi rivolgimenti socio – culturali.

Quella stratificazione storica che vede tutta una ricca serie di sovrapposizioni e trasformazioni sia di impianti urbani sia di singoli oggetti architettonici nonché la convivenza di siti e monumenti archeologici all'interno delle città attuali è il futuro di questo tipo di conservazione che nella sostanza potremmo definire involontaria o almeno non programmata.

Nei tempi attuali, e forse sempre più per il futuro, la conservazione di ciò che nel passato costituisce testimonianza utile al progresso culturale, dovrà *tendere ad evitare l'indebito smembramento di ciò che nasce unitario e di ciò che la storia ha reso unitario e soprattutto evitare la separazione della preesistenza riconosciuta bene culturale nel suo insieme dal contesto ambientale in cui la storia l'ha collocata*.

L'attuabilità di tali principi, di validità inconfutabile, va realizzata attraverso ancora il potenziamento delle discipline museologica e museografica: la museologia si vedrà infatti impegnata a promuovere un lavoro di équipe orientato ad integrare e coordinare i vari specialismi nello studio storico critico preliminare al restauro della preesistenza affinché, ad esempio, non si addivenga più al distacco dell'affresco parietale perché minacciato dall'umidità del muro ma si intervenga invece per l'eliminazione di quell'umidità o non si rimuova la decorazione scultorea del monumento architettonico perché oggetto di azioni vandaliche ma la si protegga adeguatamente; o non si trasferiscano per principio in museo i reperti venuti alla luce a seguito di scavi archeologici ma si affermi la necessità di conservarli il più possibile in sito in una eventuale struttura protettiva.

Queste operazioni indubbiamente negative vengono compiute perché manca la stretta collaborazione, interrelazione e interdisciplinarietà tra i vari settori degli specialisti, spesso pervicacemente chiusi nel loro più rigoroso autonomismo.

La museografia dal canto suo si vedrà impegnata da un lato ad individuare e rimuovere le cause dei vari possibili rischi che possono correre le opere conservate in sito e che costituiscono alibi ineccepibili ai fautori dei loro trasferimenti; e dall'altro ad evitare le soluzioni espositive affinché l'opera, restando conservata nel contesto originario – suo humus proprio – o in quello in cui la storia l'ha fatta approdare, assuma adeguata esaltazione di quelle che abbiano definito le “sue personalità museali” .

La museologia e la museografia insieme dovranno in sostanza operare affinché vengano rimosse certe posizioni di rifiuto di realtà oggettive che riguardano il museo ed il processo di musealizzazione . Occorre ciò che insieme combattono per distruggere il terrore che tali termini generalmente incutono nella pubblica opinione influenzata spesso proprio da chi propugna la conservazione e, magari, detenendo opere d'arte d'eccezionale valore ma di soggetto sacro e di culto devozionale nega ad essere quella “personalità museale” altrettanto sacra anche per i non credenti.

La pratica della musealizzazione, quale prospettiva concreta per il futuro del museo richiede però una profonda meditazione ed un estremo rigore nella identificazione di ciò che qualificandosi bene culturale richiederà quella serie di interventi di restauro e museografici capaci di garantire non soltanto la sopravvivenza ma di promuovere nel visitatore lo sviluppo del suo giudizio critico. Questa identificazione è forse il nodo più importante da sciogliere se si vuole che ciò che si destina ad una conservazione di carattere museale, rivolta cioè al più vasto pubblico , sia veramente efficace e comprensibile. Occorre cioè distinguere quanto tra ciò che si conserva debba essere messo a disposizione della ricerca scientifica di interesse specialistico e quanto, senza scadere in eccessi di elementarietà demagogica, ai cittadini di ogni estrazione sociale e grado di preparazione culturale. Tale distinzione consentirà di trasferire in museo, nei settori destinati al pubblico generico, ciò che sinteticamente ma incisivamente possa risultare comprensibile ed apprezzabile da chiunque e creare stimolo all'approfondimento delle conoscenze.

Affermato e messo in atto il principio della musealizzazione in loco di tutto ciò che risulti veramente significativo delle testimonianze del passato, dal più remoto al più recente, sarà conseguentemente facilitata quella apertura del museo

verso l'ambiente urbano e territoriale in cui esso si colloca in quanto il reperto, l'opera, il documento, ecc. che esso contiene potranno essere facilmente riferiti a luoghi e preesistenze ancora riconoscibili o rievocabili.

Ovviamente il raggiungimento di tali obiettivi sarà scarsamente realizzabile per quanto attiene alla situazione museale esistente nella quale potranno essere apportate soltanto modeste e graduali correzioni ai metodi conservativi del passato, ma potrà invece essere realizzato per il futuro in cui la formazione delle nuove raccolte museali, a differenza che per il passato, diventerà oggetto nella maggior parte dei casi di una azione volontaria e preordinata secondo criteri non puramente collezionistici ma secondo un programma rigorosamente scientifico; e lo stesso atteggiamento si ritiene sarà tenuto nella conservazione di quanto non è trasferibile in museo, evitando operazioni episodiche e discontinue.

In base a tali criteri infatti è da immaginare la creazione non già di musei secondo il significato corrente che si dà a tale termine, ma di *sistemi museali comprendenti cioè musei e preesistenze musealizzate fuori di essi*, orientati a documentare quanto più possibile ogni forma di produzione culturale nell'ambito di determinati contesti territoriali, culturalmente e storicamente omogenei, senza alcuna distinzione tra cultura tecnica e cultura umanistica né tanto meno tra ciò che è nel museo propriamente detto e ciò che ne è fuori pur essendo museale.

Ovviamente, tali sistemi museali andranno programmati sulla base dei risultati di complesse indagini storico – critiche da condurre con estremo rigore scientifico che conduca all'individuazione ed alla selezione di quelle preesistenze non soltanto massimamente significative, ma che presentino soprattutto la reale vocazione ad un "integrale" processo di musealizzazione.

Mentre infatti il generico processo di musealizzazione che, come insistentemente si è affermato, si innesca in tutti i casi in cui si verifica l'esigenza culturale della conservazione di una preesistenza, può e forse deve spesso associarsi ad operazioni di riuso pratico con eventuali opportune integrazioni, parzializzazioni, sostituzioni, ecc., come accade sovente nei casi di edifici e centri storici, di spazi urbani o di complessi industriali disattivati, nel caso in cui invece la preesistenza debba porsi come elemento di quel futuro sistema museale di cui si sta parlando, occorre che essa presenti particolari caratteri di valore integralmente museologico: un complesso di scavi archeologici dovrà, ad esempio, riuscire a fornire un quadro più ampio e completo possibile, se pur circoscritto ad un determinato periodo, della storia e della cultura del popolo di cui documenta l'insediamento in quel territorio, conservando ed esponendo in

loco quanto può essere utile completare ed integrare tale documentazione; un brano di città storico dovrà presentare non soltanto delle testimonianze singole e discontinue di oggetti edilizi o architettonici, ma dovrà conservare integra almeno una parte significativa della struttura urbana in un determinato periodo storico, dalla casa alla strada alla piazza al tempio al palazzo alle mura ecc., ed il suo eventuale uso o riuso pratico dovrà essere finalizzato alla conservazione di tale integrità; un edificio storico un castello una chiesa un convento ecc., dovranno anch'esso conservare tutti i segni che la storia ha stratificato su di loro e non essere sottoposti ad operazioni di smembramento né a parziali asportazioni e fornire in tal modo un quadro completo della loro storia, e quindi della loro funzione nel tempo, nella vita dell'insediamento urbano in cui si collocano.

Un complesso di archeologia industriale dovrà innanzitutto rappresentare veramente una testimonianza di eccezionale interesse storico sociale tipologico tecnico o di altra natura e porsi quindi pertanto quale documento inalienabile di cultura materiale in maniera non episodica né per se stesso ma nell'integrità del contesto territoriale in cui si insedia e conservare inoltre i caratteri essenziali originari tanto da configurarsi quale museo di se stesso nonché sede idonea per la presentazione di ogni documentazione relativa alle sue attrezzature ed al suo funzionamento originario.

Il criterio selettivo posto alla base della conservazione di testimonianze significative da utilizzare come nuclei di aggregazione dei futuri sistemi museali consentirebbe oltretutto, e finalmente, di contenere quantitativamente le preesistenze di cui garantire una conservazione integrale e di concentrare su di esse ogni intervento di natura museologica e museografica.

Questo criterio eviterà che tale integrità conservativa venga estesa, come spesso accade, indifferentemente e indiscriminatamente a tutto il costruito del passato, innescando così processi di pseudo – restauro ambientale con interventi integrativi e sostitutivi importanti a soluzioni così dette “ambientali” che sconfinano sempre in veri e propri falsi storici assolutamente contrastanti con la validità culturale del concetto stesso di conservazione.

Sinteticamente il futuro del museo può essere ipotizzato in una sua nuova esistenza che in vari modi realizzi un rapporto di interdipendenza con le preesistenze museali localizzate o comunque rievocabili fuori di esso e le realtà quotidiane di quel contesto sociale e ambientale del quale, lungo il corso della storia, ha raccolto e protetto gran parte dei prodotti culturali propri o variamente in esso confluiti per conservarli e consegnarli integri alle generazioni future.

Da un discorso sia pure ipotetico sul futuro del museo in generale non può restare fuori l'argomento del futuro di quel museo destinato alla produzione artistica di domani, anche se su tale argomento risulti in parte rischioso fare previsioni.

Se infatti ci si riferisce ad operare d'arte espresse nelle consuete tipologie di opere fisicamente bidimensionali e tridimensionali, per intenderci quadro, scultura, il loro spazio espositivo non presenterà problemi diversi da quelli di qualsiasi altra produzione artistica del passato per le stesse tipologie. Anche per tali opere infatti dovranno essere garantiti, affinché siano comprese o semplicemente godute, spazi e distanze visuali adeguati alla loro più comoda visione e apprezzamento; intensità, direzione e qualità della luce idonee alla massima esaltazione dei loro valori; opportune dislocazioni che evitano la sovrapposizione di immagini o comunque di reciproco disturbo; punti di vista multipli per le sculture; fondi di proiezione di dimensione materia e colore utili a metterne in risalto la qualità; ed ogni altro accorgimento espositivo che l'opera stessa può suggerire. Se invece il riferimento è volto alla immaginazione di uno spazio nel quale l'opera d'arte contemporanea, specie nelle forme che esaltano dalla tipologia consueta e soprattutto in considerazione della sua imprevedibilità tipologica, possa trovare un contesto nel quale inserirsi senza sacrifici né compromessi ma nel quale anzi sia essa stessa, o un loro insieme, a determinarne le qualità (e non soltanto quelle fisiche), allora occorre premettere a qualsiasi ipotesi o teoria alcune considerazioni fondamentali.

L'artificialità del museo tradizionale, ereditato dalla società contemporanea, nasce dal fatto che gran parte dei suoi contenuti (salvo casi di conservazione "com'era dov'era" di collezioni private o pubbliche formatesi su commissioni e quindi composte di opere nate in un certo senso per il museo ed ivi conservate) è costituito di opere la cui ragione d'essere e la cui collocazione originaria *non erano museali* e ciò anche in casi di collezioni unitarie private o pubbliche ma formatesi mediante l'acquisizione di opere di provenienza ed origini varie.

Questa prassi del ricovero nel museo di opere estratte o comunque separate dai contesti originari ai quali erano destinate o nei quali erano state trasferite in funzione qualificante di complessi architettonici o ambientali è stata sempre giustificata, se non provocata, dalla perdita, volontaria o meno, di tali contesti o dalla presunta necessità di dare adeguata protezione a tali opere.

L'ipotesi per il futuro di un comportamento che riduca se non elimini per le opere d'arte di nuova produzione tale artificialità, e che quindi tolga al museo

quel suo carattere di ricovero a posteriori per configurarlo, al contrario, quale luogo destinato ad ospitare ed esporre le opere d'arte fin dal momento stesso in cui l'artista le crea, può essere validamente sostenuta dalla considerazione che le opere d'arte nella società contemporanea nascono, per la maggior parte, con un destino che è già quello della *musealità* ed appare quindi legittimo il proposito di produrle per un contesto ambientale destinato a conservarle in quanto, almeno per le raccolte pubbliche, tale contesto coincide già con il museo.

Quali tipi di spazi allora debbono attribuirsi ad un museo destinato ad accogliere opere d'arte contemporanea senza conoscerne, o almeno non completamente, le caratteristiche e le conseguenti esigenze museografiche, specie se si considera l'imprevedibilità tipologica, dimensionale, materica e di fruizione di tale produzione?

Per gli spazi espositivi di raccolte museali del passato, sia creati all'interno di una preesistenza architettonica sia liberamente inventati con una nuova progettazione, si parte sempre dal dato oggettivo della conoscenza della natura e delle caratteristiche essenziali dei materiali delle raccolte, dato oggettivo che costituisce la base di partenza ed il filo conduttore delle scelte progettuali. Per un museo d'arte contemporanea in continua evoluzione tali scelte potrebbero risultare del tutto inadeguate sia sul piano architettonico sia su quello museografico in quanto, scartando l'idea del museo ricovero a posteriori di opere già prodotte, si correrebbe il rischio di realizzare arbitrariamente una scatola destinata ad essere riempita di contenuti in gran parte sconosciuti ed imprevedibili, una scatola la cui qualità architettonica, da quella più elevata a quella più modesta, non potrebbe comunque che risultare condizionata della libera formazione di spazi museografici idonei alla collocazione ed esposizione di tali opere. E molti eccezioni esempi stanno a testimoniare tale carattere vincolante (Museo Guggenheim, New York, Museo d'Arte Occidentale, Tokio, Galleria d'Arte Moderna di Johnson a Houston, ecc.)

Considerato pertanto che qualsiasi scelta progettuale debba ritenersi arbitraria perché comunque risulterebbe vincolante nella libera creazione di idonei spazi espositivi per una produzione artistica di cui non sono prevedibili, o almeno non tutte, le condizioni ottimali per la sua lettura, può considerarsi legittimo ipotizzare la ricerca di tali spazi nell'ambito di particolari tessuti urbani opportunamente scelti che dispongano di una ricchezza e varietà di situazioni ambientali esistenti o creabili mediante interventi integrativi moderni per offrire

quella considerevole gamma di spazi espositivi differenziati e differenziabili che la produzione artistica contemporanea e futura richiedono.

L'idea guida di tale ipotesi, che è assolutamente lontana ed in antitesi con la prassi del riuso di edifici monumentali a sedi di museo, nasce innanzitutto da tale fondamentale valutazione e ad essa si associa la consapevolezza dell'esistenza di tanti brani di città storiche o interi piccoli centri urbani per i quali viene ipotizzato il riuso residenziale anche quando esso è reso assolutamente impossibile per una serie di ragioni:

5. per un processo irreversibile di spopolamento e di abbandono messo in atto dagli abitanti;
6. per l'impossibilità di assicurare un accettabile grado di civile abilità a causa dei vincoli della conservazione;
7. per il rischio che le indispensabili integrazioni sia di residenze sia di servizi, in rispetto ad una presunta ed ambigua "ambientazione", conducano alla mimesi se non addirittura al falso storico.

La validità dell'ipotesi dell'utilizzo di tali spazi per l'arte contemporanea si verificherà soltanto però con una oculata scelta di brani urbani di qualità formali e spaziali estremamente varie e stimolanti: spazi esterni riccamente articolati; molteplicità di tipologie edilizie; lacune del tessuto, ecc., quali occasioni per interventi integrativi; valore storico – artistico tale da non costituire esso stesso, e per se stesso, oggetto museale e quindi intoccabile; collocazione urbana o territoriale riconducibile a quei sistemi museali di cui si è stato parlato, e così via.

Operata la scelta e verificata la presenza delle qualità di cui sopra, si può operare su di esse con interventi flessibili e massimamente reversibili per caratterizzare adeguatamente gli spazi espositivi agendo sugli spazi preesistenti, interni ed esterni, modellandone i livelli orizzontali, diaframmando o coprendo parzialmente strade, piazze o cortili, integrando le lacune della trama edilizia con inserzioni liberamente inventate, illuminando i vari ambienti chiusi e aperti in funzione esclusiva delle varie possibili esigenze espositive, rivestire pareti o piani orizzontali per ottenere temporaneamente particolari fondi di proiezione delle opere, operare sostanzialmente in piena libertà finalizzando *consapevolmente* ogni intervento alla particolare nuova funzione museale che, per essere di chiaramente estranea all'uso originario della preesistenza, dovrà, pur senza distruggere quanto di essa costituisce documento storico, rifuggire da qualsiasi tentazione di falso ambientamento e mostrare chiaramente, con

l'inequivocabile linguaggio moderno, il coinvolgimento dei valori architettonici ed ambientali preesistenti con quelli delle integrazioni nel fornire i contesti espositivi più idonei e qualificati alla lettura e comprensione delle opere. Per quanto concerne infatti il *contesto espositivo delle opere* è da considerare che esso si verrà così a creare insieme alla creazione stessa delle opere o comunque contemporaneamente ad esse sia negli spazi interni che in quelli esterni, sia in quelli creati in seguito a giustificati interventi integrativi o sostitutivi, partendo dalla trama urbana preesistente quale tessuto generatore ed unico vincolo di impianto generale.

Tale *contesto espositivo* nascendo così con finalità cioè museali è da presumere che nel futuro non subisca distruzione e quindi non richieda il ricovero delle opere in altra sede ma necessiti soltanto di operazioni di adattamento al mutare eventuale delle esigenze della produzione soltanto artistica, utilizzando proprio quel carattere di flessibilità che deve essere caratteristica fondamentale della sede di ogni istituto museale.

Concludendo si può affermare che l'ipotesi prospettata, di cui tra l'altro si sono avute e si hanno spesso anticipazioni episodiche e temporanee con le mostre allestite per le strade, in quanto ipotesi può essere perfezionata, modificata o scartata; ciò non toglie comunque che, anche se non qualificata utilizzazione, e quindi conservazione, di centri o brani di città storici sottraendoli in tal modo all'abbandono ed autodistruzione, o alla acquisizione privata spesso di tipo speculativo, interventi questi molto più snaturati dei loro caratteri storici e architettonici che non quelli ipotizzati che per essere inquadrati in una programma culturale di interesse pubblico, offrono indubbiamente una maggiore garanzia di qualità

7. IL PROGETTO DI UN NUOVO MUSEO A CESENA

7.1. L'area di progetto

Il progetto per un museo archeologico - pinacoteca per la città di Cesena trova una possibile collocazione su un'area a stretto contatto con la città e in particolare con l'asse viario della via Emilia e da una lato con il fiume Savio e il suo parco. Il sito è una sottile fascia di terreno lungo la sponda est del fiume a

diretto contatto con l'accesso alla città dal Ponte del Risorgimento (Ponte Nuovo), dal Ponte Europa Unita e dalla Secante.

La conformazione del sito di progetto, stretta e allungata, mi ha portato ad avere da subito un'idea di impianto "a pettine", che si sviluppasse perciò per addizione di pari con un fronte aperto verso il fiume ed un fronte molto chiuso dalla parte opposta dove gli edifici esistenti non sono di particolare interesse storico – artistico. Il museo cerca di essere l'anello di congiunzione tra il Parco del Savio a sud e le zone di ampliamento a nord, con la città di Cesena.

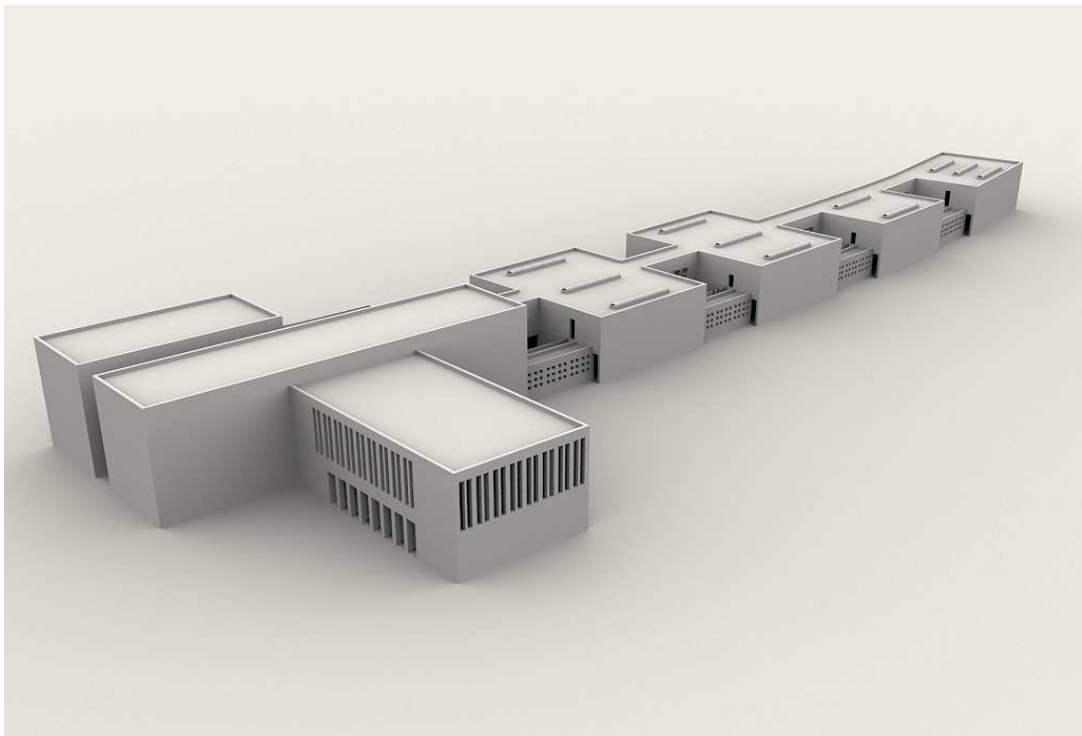
L'impianto è delineato grazie agli allineamenti stradali del sito tranne che il modulo d'ingresso, ruotato in modo da avere lo stesso fronte degli edifici posti lungo la via Emilia.

La viabilità del sito subisce delle modifiche; in particolare via Zuccherificio diventerebbe strada a senso unico e si interromperebbe prima di raggiungere l'incrocio sulla via Emilia, per defluire con la realizzazione di una nuova strada su via Pisacane. In questo modo la zona d'ingresso del museo avrebbe un po' più di respiro e andrebbe ad individuare una piccola piazza d'invito.



7.2. *L'architettura del museo*

L'idea del progetto nasce dai portici urbani che sono una architettura tipica per le città in Emilia Romagna. Il portico come elemento che unisce due punti importanti della città. In questo caso il portico inizia con una sorta di porta urbana e finisce in una piazza coperta che si trova davanti la sala per la esposizione temporanea(l'edificio Rossi). Un percorso pedonale accompagnato da un filare di pini marittimi affianca il museo sino al edificio Rossi. Durante il percorso ogni tanto si aprono delle piccole piazzette che fanno parte dal museo ma sono anche accessibili per il pubblico, piazzette dove si può riposare e godere il paesaggio del parco del fiume. Invece l'ingresso del museo si trova accanto l'ingresso nei portici.



Il volume principale d'ingresso dall'esterno viene facilmente individuato grazie alle suo prospetto monumentale. L'ingresso nel museo si caratterizza con delle colonne che hanno un ruolo di filtro tra l'esterno e l'ambiente del museo. Una volta

passati le grandi colonne si entra nella hall principale del museo, dove si trova la biglietteria, guardaroba e il book-shop.

Alla parte destra si trova una grande scala che porta al piano primo e alla sala conferenze, invece sulla parte sinistra si trova il vero ingresso nel museo che è segnato sempre con delle colonne che filtrano la parte più pubblica d'ingresso e la parte intima del museo. Una volta passati le colonne si entra nel museo vero e proprio dove ognuno ha la possibilità di decidere il percorso che vuole fare dentro. La pinacoteca e il museo archeologico sono con due ingressi separati ma sempre collegati tra loro. Si può andare a destra e visitare prima il museo archeologico e dopo salire sul piano primo e visitare la pinacoteca o andare a sinistra dove si trova la grande scala e andare nella pinacoteca per poi scendere nel museo archeologico.

Sul piano terra si trova il museo archeologico invece sul piano primo la pinacoteca e la biblioteca, al terzo piano troviamo gli uffici. Il percorso nel museo si sviluppa lungo una galleria dove troviamo piccole stanzette espositive. Percorrendo il piano terra nel ultimo volume del museo archeologico si trova il grande mosaico romano, una sala a tutta altezza che riceve la luce naturale dall'alto e percorribile su due livelli. Prendendo la scala si va nella pinacoteca.

Il percorso nel secondo piano si sviluppa sempre lungo una galleria ma dalla parte opposta di quella del piano terra. La galleria del piano primo a momenti si apre nelle grandi sale espositive e poi si restringe sempre in un passaggio più stretto che porta ad un'altra sala espositiva. La volontà di progettare questi due tipi di collegamenti dà la possibilità di fare una visita selettiva o una visita completa.

Nel primo degli tre volumi staccati di quello del ingresso si trova la caffetteria che ha una piccola piazzetta che si trova nel parco della fiume e gli altri due sono dedicati per i laboratori che hanno ingressi separati. La sala per le esposizioni temporanee si trova, così come gli spazi per i depositi, all'interno dell'attuale edificio in mattoni della ditta di ceramiche "Rossi" che avrebbe un ingresso indipendente dal museo.

Nello studio dei prospetti si è cercato di mantenere un fronte unitario lungo la strada segnato con un grande basamento rivestito in pietra che arriva fino al primo piano e una maggiore apertura verso il fiume, considerando l'orientamento favorevole a ovest.

Bibliografia

- R. CASALINI, M. MERCURIALI, *La figlia di un fiume e di un colle. Geografia del territorio cesenate*, Società Editrice « Il Ponte Vecchio », Cesena, 1995, pp.19-28, 67-72
- COMUNE DI CESENA(a cura di), *La centuriazione cesenate*, Comune di Cesena, Cesena, 19 dicembre 1984, 26 gennaio 1985, pp.11-13;
- P. MORESSA, *Guida storico – artistica di Cesena e del suo comprensorio. Il monte, il ponte, il fronte*, Foschi;
- O. PIRACCINI, *Ricerche cesenati, Il patrimonio culturale della città di Cesena: Origini e vicende della pinacoteca civica*, Fratelli Lega, Faenza, 1977, pp.155 – 167;
- LA FENICE ARCHEOLOGIA E RESTAURO s.r.l. BOLOGNA(a cura di), *Museo Archeologico di Cesena*, pp.15 – 17;
- G. MAGGIOLI, *Cesena*, Maggioli Editore, pp. 7 – 13;
- R. ROSSI (a cura di), *Cesena. Lo scorpione e l'elefante. Guida della città*, Edimond srl, Città di Castello (PG), pp.17 – 24;
- A.PASETTI, *Luce e spazio nel museo d'arte. Architettura e illuminazione*, EDIFIR, Firenze, 1999, pp.11-41 e pp.67-75;
- F.MINISSI, *Il museo negli anni '80*, EDIZIONI KAPPA, 1983, pp. 137-151;
- A.De POLI, M.PICCINELLI, N.POGGI, *Dalla casa-atelier al museo. Lavalorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*. Edizioni Lybra Immagine, Milano 2006, pp.159-170;
- A.MOTTOLA MOLFINO, *L'etica dei musei. Un viaggio tra passato e futuro dei musei alle soglie del terzo millennio*, Umberto Allemandi & C., Torino 2004, pp.159-175
- P.MONTINI ZIMOLO, *L'architettura del museo. Con scritti e progetti di Aldo Rossi*, Città Studi Edizioni srl, Milano 1995, pp.17-53;
- G.CONTI, D.CORBARA, *Per una lettura operante della città di Cesena*, Uniedit, Firenze 1980;
- P.DEGLI ANGELI(a cura di), *Via Emilia. Strada-città*, tuttostampa, Cesena 1991;
- O.BRIGHI, B.CASSETTI, Comune di Cesena. *Il piano strutturale*, Archivio, Roma 1999;
- Cassa di Risparmio di Cesena, *Storia di Cesena IV ottocento e novecento, volume 3 (1922-1970)*, Bruno Ghini, Rimini 1999;
- D.DONGHI, *Manuale dell'architetto*, UTET, Torino, 1905-1935, vol. II, parte I;
- P. CARBONARA, *Edifici per l'istruzione*, Antonio Vallardi, Milano 1949;
- G.TRECCANI, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arte. Volume XXXIV*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1950;
- P.FEDE, *Grande dizionario enciclopedico UTET. Quarta edizione. (XX TIE-Z)*, UTET, Torino, 1991;

