

Alessandro Martini

Sfogliando i musei

Architetture e politiche culturali

DIECI ANNI DI SCRITTI PER
«IL GIORNALE DELL'ARTE», 2000-2010

ALESSANDRO MARTINI è dottore di ricerca in Storia e Critica dei Beni architettonici e ambientali del Politecnico di Torino. Presso la Facoltà di Architettura II è dal 2007 docente incaricato in Storia dell'architettura e della Città del Novecento. È autore di studi e saggi sui temi dell'architettura e della storia della città in età contemporanea, in particolare sul fronte dei musei italiani del Novecento, della committenza e della costruzione della città industriale. Giornalista pubblicitaria, è responsabile dei settori Notizie e Musei di «Il Giornale dell'Arte».



UMBERTO ALLEMANDI & C.

VIA MANCINI 8, 10131 TORINO, TEL. +39.011.8199111, FAX +39.011.8193090, allemandi@allemandi.com
DORSODURO 3488/U, 30123 VENEZIA, TEL. +39.041.2201230/231, FAX +39.041.2201239

UMBERTO ALLEMANDI & CO PUBLISHING

70 SOUTH LAMBETH ROAD, LONDON SW8 1RL, TEL. +44(0)207.735.33.31, FAX +44(0)207.735.33.32, tan@mailbox.co.uk
530 BROADWAY, 4TH FLOOR, NEW YORK, NY 10012, TEL. +1.212.343.07.27, FAX +1.212.475.46.15

www.allemandi.com

ISBN 978-88-422-1607-0



€ 20,00 9 788842 216070

Alessandro Martini
Sfogliando i musei. 2000-2010

Allemandi

Umberto Allemandi & C.

Alessandro Martini

SFOGLIANDO I MUSEI
Architetture e politiche culturali

DIECI ANNI DI SCRITTI PER
«IL GIORNALE DELL'ARTE», 2000-2010

UMBERTO ALLEMANDI & C.
TORINO - LONDRA - VENEZIA - NEW YORK

Devo rendermi conto che da dieci anni Alessandro Martini collabora (validamente) con il nostro Giornale dell'Arte, contribuendo al suo successo e alla stima di cui gode. Questo ovviamente mi emoziona, non soltanto perché anche in questo caso e ancora una volta un tempo sempre attivo dimostra di essere trascorso con la velocità di un sospiro.

Mi imbarazza dover ammettere che, da direttore severo e malcontento quale sono sempre stato, rileggendoli, questi articoli sui musei italiani e internazionali non sono niente male. Ne sono lieto, si capisce, e mi fanno venire in mente alcune considerazioni.

La prima, ovvia, è l'evidente talento dell'autore. La seconda è la constatazione di come abbia sempre violato le rigidissime limitazioni che aveva ricevuto in redazione. Malgrado il divieto di oltrepassare il fatidico confine che separa l'*informazione* dall'*opinione* (una barriera di ferro nel nostro giornale, più invalicabile del muro di Berlino) si percepisce benissimo da piccoli, indiscutibili indizi il giudizio dell'Autore. In questo senso Alessandro è riuscito a ingannarci, a infrangere un divieto perentorio. Devo dire che non mi dispiace: in larga misura la penso come lui. Non si può trasmettere solo informazione pura senza trasferirvi il nostro senso critico.

Ad Alessandro e ad altri giovani (e non più giovani) docenti come lui nelle nostre Università (e non solo nostre) ho sempre rimproverato la loro insopportabile retorica, il loro pedante esercizio a tavolino, lontano da una *sana pratica*. Non potendo fare a meno della loro cultura, della quale il giornale si avvantaggiava e di cui non poteva privarsi, rimproveravo, irritato e irridente, la loro devozione alla teoria che non si avvera.

È questa, come dicevo, la seconda ragione di compiacimento. Malgrado l'evidente talento di Alessandro nel percorrere i corridoi degli atenei (e nel nostro caso dei palazzi dell'arte che sono i

musei e in particolare di quel palazzo non tanto di cristallo dove si fa la politica dell'arte e dove la presuntuosa ignoranza e l'improvvisazione prevalgono), malgrado la sua inclinazione a frequentare sapientemente quei luoghi, quelle persone e quei poteri, devo constatare che siamo riusciti a inculcargli una sana diffidenza, la necessità della verifica a ogni costo, l'impudenza dell'indiscrezione, non la negazione del rispetto umano bensì la necessità di «prescindere» dal medesimo. Talvolta una necessità molto scomoda. Perciò un giornale che si occupa di Roma forse è meglio farlo da Torino, lontano dal palazzo.

Il giornale dura un attimo (nel caso del *Giornale dell'Arte* un mese, cioè poco più di un attimo): il professore e l'accademico dovrebbero invece pensare all'eternità relativa e comunque alla vita degli uomini che devono formare. Due preoccupazioni estranee al giornalista. Ebbene, rileggendo questi pezzi di (buon) giornalismo, possiamo renderci conto di quanto il giornalista abbia giovato allo studioso, ma di come, ahinoi, la razza dello studioso, il temperamento del ricercatore abbia in lui persistito, violando talvolta le consegne e le restrizioni che gli avevamo imposto. Per fortuna.

Il risultato è che qualsiasi docente che vorrà scrivere di questi anni e trasferire qualcosa di essi alla storia non potrà prescindere da questi articoli. Per la sistematicità da un lato, per l'ostinazione perseverante, per la ricchezza e l'essenzialità dei dati raccolti e scerverati, per la loro ammirevole credibilità, per la loro competenza, per l'evidente capacità di visione complessiva e contestuale dello scrivente. Malgrado questi requisiti (da studioso o da giornalista?), dal nostro punto di vista, Alessandro Martini ha fatto del buon giornalismo culturale. Qualcosa che vale addirittura di essere conservato e del quale qualcuno dovrà dirgli grazie, non soltanto i nostri lettori che già gli hanno concesso la loro stima. Qualcosa che, addirittura, merita di essere insegnato: il metodo che ha applicato nel suo lavoro.

UMBERTO ALLEMANDI

Anche per chi, negli ultimi dieci anni, non avesse perso un numero di «*Il Giornale dell'Arte*», né uno solo degli articoli di Alessandro Martini, questa raccolta dice qualcosa di nuovo e di assolutamente non scontato: come peraltro aveva dimostrato Bruno Zevi, raccogliendo negli agili volumetti di Laterza le sue indimenticate *Cronache di architettura* scritte per «*l'Espresso*». Pubblicati di seguito, in sequenza cronologica, questi scritti pur originati da circostanze contingenti di cronaca, pur nella loro inevitabile concisione, assumono un diverso valore: innanzitutto, raccontano del divenire del dibattito sui musei, italiani e non solo, legato certo all'evoluzione del contesto normativo, ma anche alle plurime sfumature in cui si articola il rapporto tra le collezioni e gli eventi, tra i programmi espositivi e il pubblico, tra i primari valori culturali e le necessarie strategie economiche. Letti in un contesto temporale che non ha più la fragranza della cronaca, ma la gravità della storia - seppure storia recente - documentano attese finalmente premiate (come quella che riguarda il Museo d'arte moderna di Palermo), ma anche di speranze che successivi eventi ridimensioneranno (come nel caso del Pan di Napoli); in certi casi torinesi in cui più vigile e ricorrente è l'attenzione (e si pensi alla Gam, al Museo Egizio, al Museo d'Arte contemporanea nel Castello di Rivoli e all'intero sistema delle Residenze sabaude) l'insieme degli scritti racconta con puntale meticolosità un decennio di gestione, di eventi, di incertezze e di successi.

Il complesso degli scritti, poi, fa emergere il profilo intellettuale dell'autore, che non sempre è agevole cogliere in un singolo, breve articolo, e i valori che esprime: attento certo alle politiche in grado di sollecitare l'attenzione del grande pubblico, consapevole della necessità - e dei limiti - delle alleanze tra istituzioni museali e mondo degli sponsor, convinto della urgenza di adegua-

re ai tempi i musei troppo legati a concezioni ottocentesche, Martini mostra piena consapevolezza del rischio che il museo possa trasformarsi in mero catalizzatore di eventi spettacolari, e con garbo avverte il lettore. Nella sezione che riguarda i musei stranieri (e solo in quella, purtroppo, dal momento che in Italia sono rarissime le nuove costruzioni a destinazione museale: limite che viene a più riprese sottolineato dall'autore) emerge, accanto al critico museale con cui ha più familiarità il lettore di «Il Giornale dell'Arte», lo storico dell'architettura, con cui ha più familiarità il mondo accademico: quando parla di Chipperfield, di Piano o di Gehry riemerge l'architetto che studia il contemporaneo, e discute delle plurime componenti formali, linguistiche e spaziali.

Se si tiene conto, infine, che, mentre altri generi di critica – quella d'arte, come la critica d'architettura o quella teatrale – hanno solide tradizioni e una nutrita pattuglia di militanti, la critica museale, nonostante l'intrinseco interesse e la crescente attenzione del pubblico, ha pochi adepti e poche sedi qualificate, sembra ancora più importante il significato di questa raccolta degli scritti di Alessandro Martini per «Il Giornale dell'Arte»: nell'ampiezza dei temi trattati e nelle molteplici prospettive non è improprio scorgere importanti questioni di metodo.

FABIO MANGONE

Sommario

- 11 MUSEI ITALIANI
La «novità» dei servizi al pubblico
e l'adeguamento delle strutture
- 119 MUSEI INTERNAZIONALI
Architettura e città tra boom e sboom
- 159 BIBLIOGRAFIA MUSEALE
Dieci anni di studi e riflessioni, 2000-2010

Musei italiani

*La «novità» dei servizi al pubblico
e l'adeguamento delle strutture*

QUESTO VOLUME RACCOGLIE ARTICOLI ORIGINARIAMENTE PUBBLICATI
ALL'INTERNO DI «IL GIORNALE DEI MUSEI», LA SEZIONE
DI «IL GIORNALE DELL'ARTE» DI CUI L'AUTORE È RESPONSABILE
E CURATORE A PARTIRE DAL 2002, E ALL'INTERNO DELLA SEZIONE «NOTIZIE»,
DI CUI È RESPONSABILE DAL 2004.

Contro le mostre «acchiappaturisti»

Daniele Jalla pubblica una storia istituzionale dei musei italiani: dalla critica alla legge Ronchey, alla sperimentazione del «federalismo» museale in quattro Regioni pilota, alla polemica sulla spettacolarizzazione delle mostre

Il profondo rinnovamento della legislazione sui beni culturali, collocata in una più complessiva riforma dell'intera Amministrazione pubblica in Italia e del Ministero dei beni culturali, dalla Legge 59/97 «Bassanini» al Decreto legislativo 112/98, sino al Testo Unico dei Beni culturali, ha aperto importanti prospettive di autonomia scientifica, operativa e gestionale per i musei italiani. Un incontro con Daniele Jalla permette una valutazione sullo stato dell'arte e sulle prossime scadenze: dirigente del Settore Musei della Città di Torino, membro tecnico della Commissione paritetica istituita dal Ministero per il trasferimento agli Enti locali della gestione dei musei statali, membro anche del Gruppo di lavoro sugli standard museali. Autore, in particolare, di un libro (*Il museo contemporaneo*, Utet, Torino 2000, 43 mila lire) che è insieme inedita ricostruzione della storia «istituzionale» dei musei italiani, e strumento per cogliere le numerose novità recentemente introdotte. Un originale «manuale» che reca il significativo sottotitolo: «Introduzione al nuovo sistema museale italiano».

Dott. Jalla, per iniziare, una buona notizia: nei primi otto mesi del 2000, le entrate per i biglietti dei musei statali hanno superato i 100 miliardi di lire, con un incremento rispetto al 1999 del 14,7%.

Questo è un dato importante perché è accompagnato da una tendenza generalizzata alla «deconcentrazione», con un rafforzamento dei musei medi e una diminuzione percentuale dei «top 20». Questo riguarda sia le città tradizionalmente non considerate d'arte, sia, all'interno delle città «turistiche», le realtà museali meno note al grande pubblico. Sono peraltro evidenti anche i problemi finanziari e gestionali di molte realtà «minori»: dai servizi aggiuntivi introdotti dalla Legge Ronchey non ci guadagnano i musei,

ma nemmeno i gestori che hanno ricavi relativamente modesti (e hanno semmai delle ricadute esterne). Il vero risultato è semmai una «cultura dell'accoglienza» che consente finalmente dei servizi per i visitatori che negli altri Paesi sono la norma. L'impatto della Legge Ronchey sui servizi aggiuntivi nei musei è stato in realtà disastroso, perché ha di fatto bloccato la riforma complessiva dei musei, concentrandosi sulla illusoria economicità della cultura. Anche i dati mondiali, peraltro, non ci danno mai ricavi autogenerati dai musei superiori al 26-30%: il Metropolitan, ad esempio, vive di «endowment», non di merchandising, né di biglietti.

Il suo libro fa sovente riferimento ai «trust» americani.

L'esperienza anglosassone si basa su un rapporto completamente diverso tra i cittadini e lo Stato rispetto a quanto accade in Italia: come diceva Tocqueville, quando degli americani hanno bisogno di una scuola, di un ospedale (e, aggiungo io, di un museo), costituiscono un comitato, raccolgono i fondi e lo costruiscono, affidandone poi l'indirizzo a un consiglio di amministrazione che nomina un direttore, incaricato di gestirlo in nome della collettività. Un ulteriore elemento di differenza è la funzione «educativa», che nei musei di stampo anglosassone è rimasta centrale e quindi chiaramente impressa nelle politiche. Questo perché il museo è riconosciuto come «istituto», cosa che in Italia ancora non avviene. Se il museo è una «collezione» (come è stato a lungo considerato dalla normativa italiana), allora le funzioni educative finiscono per essere degli elementi di corredo, non sono ciò che dà senso e significato alla missione del museo. Oggi sembra che in Italia esista la possibilità di attribuire nuovamente centralità alla funzione educativa, peraltro già chiara nel museo ottocentesco. Lo schema è molto semplificabile: dobbiamo recuperare identità da un punto di vista soggettivo come enti, dobbiamo formare una nuova generazione di gestori di questi istituti, con l'obiettivo di rendere accessibile il patrimonio al pubblico.

Strumento privilegiato per il raggiungimento degli obiettivi di «accessibilità» è la definizione di «standard minimi» da parte del Gruppo di lavoro istituito dal Ministero lo scorso luglio, cui lei stesso partecipa.

Come previsto dal D.lgs 112/98 e poi in ambito di Commissione paritetica, l'obiettivo del Gruppo sugli standard era definire i criteri tecnico-scientifici per l'eventuale trasferimento agli Enti locali della gestione dei musei statali (462 in Italia, senza contare le aree archeologiche, contro 34 in Francia, 19 in Gran Bretagna e 22 in Spagna). Degli standard si è poi

fatta la bandiera per l'intera rete dei musei, grazie all'inedita opportunità di individuare criteri validi in via più generale, di conservazione, gestione e di tipo giuridico, ma anche legati ai servizi al pubblico, e quindi all'accessibilità, e applicabili quindi sia ai musei e ai beni culturali che resteranno in gestione allo Stato, sia a quelli già in possesso e nella responsabilità degli enti locali. Sulla base di «autocandidature», Piemonte, Emilia Romagna, Toscana e Umbria saranno protagoniste di una sorta di esperimento pilota di «federalismo museale». Altre stanno per aggiungersi: speriamo così di non acuire la cesura tra Nord e Sud. Comunque, le prime indicazioni dalla sperimentazione nelle quattro regioni suddette, attese nel giro di pochi mesi, dovranno poi essere sottoposte alle Commissioni regionali, che non si possono costituire in assenza dei Soprintendenti regionali, previsti dalla riforma del Ministero.

Quali sono i tempi delle decisioni assunte in sede di Commissione paritetica?

Primo, è importante comprendere che non è necessariamente consigliabile trasferire la gestione agli enti locali, ma che invece le soluzioni sono molteplici. Per il Museo Egizio di Torino, ad esempio, è piuttosto opportuno che diventi una fondazione ex articolo 10 del D.lgs 368/98, a condizione che nel Consiglio di Amministrazione siedano le rappresentanze degli enti locali e, in particolare, le fondazioni bancarie, in modo che la programmazione avvenga in modo concertato. Allo stesso modo si può pensare a una gestione «in economia» o «in comunione» per un museo statale di piccole dimensioni. Quindi le soluzioni sono molte. I tempi sono due anni, come stabilito dalla legge. I ritardi sono anche dovuti al fatto la riforma del sistema di tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali contenuto nel D.lgs 112/98, si è intrecciata con la riforma del Ministero, il cui regolamento è ancora in via di approvazione.

Quale sarà il peso delle prossime elezioni politiche?

Le elezioni proporranno una battaglia non tra destra o sinistra, ma piuttosto tra sussidiari e centralisti. Oggi lo scontro si estende anche tra le Regioni e lo Stato, e tra i Comuni e le Regioni, di fronte a un rischio evidente di un riemergente neo centralismo regionale. Si è comunque messo in moto quel processo che si auspicava quando è uscito il D.lgs 112/98, di «cooperazione» piuttosto che di «rivendicazione», che ha consentito che in Commissione paritetica non si manifestasse un conflitto su chi dovesse assumersi la gestione dei musei statali. Il metodo prevede prima di tutto la verifica

di disponibilità degli Enti locali ad accettare la gestione di progetti integrati; secondo, la verifica della loro capacità di farlo; terzo, delle formule da adottare; quarto, infine, la traduzione di tutto questo in un progetto di gestione almeno quinquennale. L'analisi storica condotta sulla normativa italiana, in particolare a partire dal 1997, suggerisce nuove possibilità di gestione per le diverse realtà museali.

Il contributo effettivamente nuovo e credo essenziale offerto dal libro è la riscoperta di una tradizione giuridica nell'ordinamento ottocentesco, ancora oggi interessante.

L'attuale normativa mi sembra che in effetti permetta una buona dose di «creatività istituzionale» che consente ai musei la possibilità di costruirsi dei «modelli gestionali» flessibili adatti alle proprie esigenze. In molti casi un semplice regolamento è sufficiente a offrire tutte le autonomie necessarie a un piccolo museo, mentre per organismi più complessi saranno necessari strumenti diversi. L'Istituzione, per esempio (che non è un ente, ma un organismo), in alcuni casi ha risposto pienamente alle esigenze di efficacia e di partecipazione economica di enti terzi, quindi di finanziamento esterno. La prospettiva di una prossima diminuzione dei contributi pubblici, ipotizzarle in base alla crisi dei conti dello Stato, non mi pare totalmente negativa, se costringerà a più serie valutazioni sulla sostenibilità dei costi di gestione di molti musei. Esiste, d'altra parte, la prospettiva di avere finanziamenti privati più consistenti, con la deducibilità fiscale concessa alle imprese che investano in alcuni ambiti dei beni culturali. Le prime indicazioni della Finanziaria, per ora priva di regolamento, mostrano già alcuni ostacoli, tra cui il fatto che i destinatari delle donazioni da parte delle società possano essere soltanto istituzioni riconosciute, escludendo di fatto quelle più bisognose. Le procedure e i meccanismi possono rivelarsi così complicati da bloccare qualunque privato disponibile. Non è stata valutata la possibilità di creare dei «fondi» sul modello degli Art Councils inglesi che raccolgano finanziamenti pubblici e privati, razionalizzati in un'unica struttura, locale o nazionale, che dia indirizzi di intervento sulla base di standard: ma questo impedirebbe di utilizzare il contributo per politiche di partito o personali, quindi...

Si è molto discusso del successo di pubblico (ma anche mediatico) di grandi mostre, come mezzo di rilancio anche economico di una città. Qual è la sua opinione?

Considerare le mostre temporanee un toccasana significa invece non tener

conto del rapporto tra i costi e i benefici. Credo poi che le mostre siano vittime di una degenerazione spettacolare, in cui si è completamente perso il codice deontologico: le mostre servono a valorizzare delle collezioni e attingono alla funzione educativa che lo Stato deve promuovere, non sono delle macchine «acchiappaturisti». Lo dico in maniera assolutamente polemica, ma se l'obiettivo è portare gente in una città, probabilmente allora conviene aprire un casinò, non fare una mostra. E con i soldi del casinò pagarsi delle mostre di qualità seppur prive di numeri da record.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 196, FEBBRAIO 2001, P. 14

Il tè tra i sarcofagi

Gran tour ed Eclettismo, esotismo e visionarietà neogotica, collezionismo e Revival, viaggi e mascherate nella vita di Frederick Stibbert raccontata dal suo Museo

Dopo le precedenti mostre dedicate a indagare settori omogenei della propria vastissima collezione permanente (ricca di 56 mila beni archiviati, dalle armature neogotiche, alle sculture cinquecentesche, dai tessuti e abiti, ai pannelli cinesi del Settecento con scene erotiche, ai taccuini di viaggio e alle statuette votive), il Museo Stibbert di Firenze volge ora l'attenzione sul suo fondatore, l'anglo-fiorentino Frederick Stibbert (1838-1906), agli aspetti pubblici e privati del personaggio, collezionista e arbitro del gusto variamente eclettico. La mostra, promossa da Pitti Immagine, è visitabile per un anno. Figura oggi pressoché dimenticata (come sembrano confermare anche le difficoltà finanziarie in cui versa la casa/museo da lui creata), ma in vita uno dei personaggi più influenti nel vivace contesto della Firenze postunitaria, Stibbert era noto e stimato nell'ambiente del collezionismo internazionale. «Ricco di famiglia», come si dice (con nonno Governatore del Bengala) e finanziere oculato, studente svogliato di «Fine arts» a Cambridge, amante dei viaggi (Russia, vicino Oriente, Egitto nel 1869 in occasione dell'apertura di Suez, Usa

nel 1876 per il centenario dell'indipendenza) tra mondane stazioni balneari e termali, mostre e aste, appassionato di disegno (soprattutto paesaggi e animali), segnato da un'illimitata immaginazione al servizio del culto dell'artificio e della bellezza non convenzionale, Frederick Stibbert rappresenta emblematicamente quel gusto antiquariale e quei particolari indirizzi estetizzanti che in particolare caratterizzano i collezionisti e gli intellettuali appartenenti alla numerosa colonia anglosassone affascinata, nel proprio privato Grand tour, dalle *Mattinate fiorentine* narrate da John Ruskin. Ed è così, insieme, curioso e illuminato protagonista di un'avventura letteraria e fantastica che lo accomuna a John Temple Leader (autore nel 1860 a Vincigliata di una straordinaria «anastilosi» di un castello fatto di sovrapposizioni, travestimenti e falsi d'autore) e ad Arnold Böcklin, a Bernard Berenson e a Henry James, ai fratelli Bagatti Valsecchi e insieme a Isabella Stewart Gardner, fino a Gabriele D'Annunzio. Perfettamente inserite in un contesto di architettura e arredamento criticamente desunto dal patrimonio storico fiorentino, grazie a un gusto per l'ambientazione che lo porta a essere lui stesso disegnatore e progettista (del tempio egizio sulle rive del lago, ad esempio, dove d'estate amava prendere il tè tra i preziosi sarcofagi), Stibbert raccoglie ed espone opere d'arte e «curiosità», in cui si incontrano e confondono l'orientalismo scenografico e l'Arts and Crafts, i preraffaelliti e le astratte e coltissime ricostruzioni medievalescenti. Lo stesso gusto per il Revival storicista, tra utopia ed eccentricità, caratterizza la sua produzione di abile fotografo amateur (ad esempio, nell'autoritratto in costume in occasione della ricostruzione di un cantiere trecentesco per l'inaugurazione della nuova facciata di Santa Croce), come testimonia le numerose immagini da lui scattate a ritrarre il gusto di un'epoca affascinata da un sogno di armonia tra arte e vita.

«VERNISSAGE», 13, PP.14-15, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 196, FEBBRAIO 2001

Le stanze di Maria José

La terza Settimana della Cultura è stata l'occasione per la riapertura al pubblico degli Appartamenti Nuziali al secondo piano del Palazzo Reale di Torino e per il completamento del circuito anulare di visita delle sale di rappresentanza al piano nobile

Dopo decenni di chiusura e occasionali riaperture, l'appartamento nuziale abitato dal 1930 al 1940 da Umberto II e dalla regina Maria José è stato lo scorso 29 gennaio la sede del vertice italo-francese alla presenza del presidente Jacques Chirac e dei presidenti del Consiglio Lionel Jospin e Giuliano Amato. La terza Settimana della Cultura (26 febbraio-4 marzo) è stata poi l'occasione per la riapertura al pubblico delle sale, poste al secondo piano del Palazzo, e insieme per il completamento del circuito anulare di visita degli ambienti di rappresentanza del piano nobile, con la riapertura dell'Appartamento dei Quadri Moderni, chiuso dall'incendio della Cappella della Sindone nella notte dell'11 aprile 1997. Riallestito a cura di Daniela Biancolini e di Graziano Vergani, direttori rispettivamente del Palazzo e delle collezioni, con arredi e suppellettili in precedenza chiusa nei depositi, Palazzo Reale è ritornato a essere, per ventiquattr'ore, la Reggia che è stato per più di tre secoli, a partire dall'inizio della sua costruzione nel 1643. Si sono così riportati alla luce argenti, biscuit, porcellane, vasi cinesi e giapponesi, vetri, orologi e l'intero apparato di gala, oltre a mobili, tappezzerie e stucchi restaurati con i contributi della Fondazione Crt (già sostenitrice della riapertura temporanea in occasione dell'Ostensione della Sindone del 2000), della Presidenza del Consiglio e della Fiat, che hanno permesso anche l'adeguamento di tutti gli impianti logistici e di sicurezza. Il progetto, annunciato dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali del Piemonte, di riapertura di gran parte delle sale sia al piano nobile, sia al secondo piano, ha l'obiettivo di trasformare la reggia sabauda in un polo museale di rilievo europeo, con 100 sale visitabili, grazie a visite differenziate nel corso della settimana e ad aperture serali a tema. Il Pa-

lazzo, che prima del rogo del 1997 offriva alla visita circa 30 stanze, oggi è in grado di proporle 46 al piano nobile (in attesa dei lavori di restauro all'Appartamento della Regina) e 18 al secondo piano. Ma le gravi (e croniche) carenze di personale non permettono oggi quell'apertura continuativa degli ambienti che i lavori condotti ormai consentirebbero. Quello attualmente visibile non costituisce un allestimento «definitivo», ma una prima importante riapertura di sale inaccessibili al pubblico: allestimenti, quindi, suscettibile di modifiche e miglioramenti legati sia all'opera di studio dei fondi museali ancora non accessibili, sia a quanto emergerà dalla cospicua opera di ricerca, rilievo e catalogazione sul Palazzo dal Cinquecento ad oggi, finanziata dalla Compagnia di San Paolo e diretta da Pierre Rosenberg, negli ultimi sette anni presidente-direttore del Louvre, e da Michela Di Macco con la collaborazione di un comitato scientifico, composto dal soprintendente Pasquale Bruno Malara, da Paola Astrua, Daniela Biancolini, Vera Comoli, Andreina Griseri, Mario Leone, Sandra Pinto, Isabella Massabò Ricci, Gianni Romano e Guido Vergani.

L'accesso agli appartamenti del secondo piano, residenza del Principe di Piemonte a partire dal 1925, e poi dal 1930 della coppia principesca (seppur, come consuetudine, in stanze private separate), avviene attraverso il normale circuito di visita del piano nobile, meta ogni anno di più di 150mila visitatori: dallo Salone d'Onore, completamente restaurato dopo l'incendio che ha danneggiato i fregi e le partiture architettoniche che simulano lo stucco e il marmo (in realtà realizzate in gran parte in struttura lignea, dato l'erario statale ormai esausto dopo le guerre risorgimentali e l'Unità nazionale), al Salone degli Svizzeri, alle Sale degli Staffieri e dei Paggi, attraverso una successione legata al rigido cerimoniale di corte che conduce fino alla Sala del Trono e poi agli appartamenti privati del Re e della Regina, ulteriormente distinti, a partire dagli anni Trenta del Settecento, in invernali ed estivi. È la celebre Scala delle Forbici a condurre al secondo piano: struttura ardita a tre rampanti realizzata da Filippo Juvarra nel 1720 come accesso aulico agli appartamenti superiori, fin dal Settecento destinati alla coppia principesca erede al tro-

no, e per questo definiti «nuziali», allestiti con particolare sontuosità dagli architetti di corte a partire da Juvarra per arrivare, attraverso Benedetto Alfieri (1748), Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni (1788), fino a Pelagio Palagi (1840). L'ingresso agli appartamenti dei Principi di Piemonte è segnato dal «Ritratto della principessa Maria José di Sassonia-Coburgo»: un olio realizzato nell'agosto del 1929 da Nicchetti, considerato il primo ritratto ufficiale (probabilmente di fidanzamento) della futura regina, all'epoca ventitreenne. Dopo le tre anticamere delle Guardie del Corpo, degli Staffieri e dei Paggi, la Piccola Galleria del Beaumont dà accesso all'Appartamento dei Duchi d'Aosta (oggi solo parzialmente visitabile), ammodernato nel 1788-89 in occasione delle nozze di Vittorio Emanuele I con Maria Teresa d'Asburgo-Este, caratterizzato dallo stile Luigi XVI e dall'opera dell'ebanista e ornataista di corte Giuseppe Maria Bonzanigo (1745-1820). Tra le sale più suggestive, il Gabinetto cinese, uno dei tre presenti a Palazzo Reale (tra cui quello di Juvarra al piano nobile), recentemente consolidato nelle preziose lamine d'oro e nelle antiche lacche originali con paesaggi e scene di vita quotidiana. Nel «Corridoio di passaggio» dall'elaborata volta decorata a grottesche «alla Bérain», posto tra l'appartamento dei Duchi d'Aosta e quello degli ultimi sovrani, è nascosta la piccola, raffinatissima saletta ovale della cassaforte, sorta di Wunderkammer delle collezioni di «curiosità», riposte alla metà del Settecento in arredi intagliati e dorati. La Sala dell'Aurora, così denominata dal dipinto nel soffitto cassettonato intitolato «Il Carro e il Trionfo dell'Aurora», realizzato nel 1720 da Claudio Francesco Beaumont (Torino, 1694-1766), era la camera da letto del Principe di Piemonte Umberto II, mentre la successiva Sala delle Cupolette era il suo studio. Molto curiosa è la camera di passaggio, priva di finestre ma con lastre di alabastro nel lucernaio: ambiente prezioso, con ovali raffiguranti «Putti sorreggenti ghirlande» inseriti in *boiseries* dipinte a grottesche e «Scene mitologiche» di Michele Antonio Milocco (1689-1772). La Sala dei Putti, con le sovrapporre di Francesco De Mura (Napoli, 1696-1782), è stata camera da letto successivamente di Vittorio Emanuele I, II e III, con accesso diretto a un terrazzo

privato che gode di una straordinaria vista sulla Piazzetta Reale e contemporaneamente sui Giardini, fino alla Mole Antonelliana e, sullo sfondo, alla Basilica di Superga. Dopo la Sala degli Specchi, in cui è esposta una coppia di eccezionale biscuit Sevres, parte di una serie di sei ormai dispersa, inizia l'appartamento di facciata, abitato successivamente da quattro Principesse di Piemonte, fino a Maria José. L'aspetto tardo neoclassico degli ambienti di parata è determinato dagli interventi realizzati tra il 1839 e il 1842 per il matrimonio di Vittorio Emanuele II con Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena da Pelagio Palagi (1775-1860), l'architetto, pittore e decoratore bolognese già protagonista al piano nobile della vasta opera di modernizzazione delle sale voluta da re Carlo Alberto. Palagi è autore dei preziosi pavimenti intagliati e dei soffitti a cassettoni, presenti nelle sale Rosa (in cui è visibile una formella lignea dell'originale soffitto settecentesco soprastante) e Blu (sala d'udienza di Maria José per tutti gli anni Trenta), ma anche nella successiva camera da letto, detta di Maria Adelaide. Lo Studiolo di Carlo Alberto, con i pavimenti e l'intero arredo tardo neoclassico di disegno palagiano, dalle sedie ai tavoli, dalle poltrone, alle porte alle cornici, è stato destinato nell'occasione a studio privato del presidente Chirac. Anche il piano nobile ha visto nell'occasione la riapertura di ambienti inaccessibili dal rogo del 1997. L'Appartamento dei Quadri Moderni, realizzato nel 1733 da Juvarra per Carlo Emanuele III sulla preesistente terrazza porticata, occupa la manica settentrionale del complesso del Palazzo, con affaccio sui Giardini Reali riallestiti tra il 1697 e il 1702 su disegno di Andre Le Nôtre: il nome deriva dal fatto che le sue sale hanno ospitato i quadri dei pittori «contemporanei» commissionati da Carlo Alberto per sostituire i dipinti «antichi» trasferiti a Palazzo Madama per costituire la Regia Pinacoteca, oggi Galleria Sabauda. L'accesso all'appartamento avviene attraverso la Galleria delle Battaglie (con volta affrescata nel 1748 da Beumont), riallestita con due preziosi ritratti a tempera su pergamena (Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I) della marchigiana Giovanna Garzoni (1600-1670). Le sale successive, originariamente progettate da Filippo Juvarra perché ospitassero gli «Archivi Particola-

ri» dei sovrani, e in seguito parzialmente decorate da Benedetto Alfieri, accolgono numerosi quadri e sovrapposte di soggetto mitologico del De Mura, vasi cinesi della dinastia Qing e preziosi arredi di Pietro Piffetti: una scrivania a ribalta del 1736, due sgabelli impiallacciati di legno violetto e un tavolino da gioco in noce e palissandro con intarsi in bosso e avorio e applicazioni in bronzo dorato, parte dei circa 30 mobili del celebre ebanista di corte conservati a Palazzo.

Grande suggestione producono il Gabinetto delle miniature (recentemente restaurato da Enrico Bertana), sala rivestita di specchi e dalla raccolta di 77 miniature raffigurante la genealogia completa dei sovrani sabaudi e delle loro consorti, e la successiva Cappella privata della regina Maria Teresa di Toscana, moglie di Carlo Alberto, come la precedente disegnata dall'Alfieri secondo la raffinata eleganza del gusto rocaille piemontese. Nella successiva Sala da pranzo, già inserita nel normale circuito di visita, sono ora esposti sei monumentali pezzi di un più vasto servizio di ceramica Meissen da centro tavola (1770 circa), detti «a palla di neve» per la caratteristica decorazione su cui poggiano colorati uccelli esotici. Questo in attesa che si completino i lavori per il risanamento e la complessiva riapertura del Palazzo, che possa evidenziare le diverse destinazioni dei vari ambienti e le successive sedimentazioni stilistiche: dai sotterranei voltati (che si vuole diventino delle sale didattiche) e dalle cucine reali (ancora dotate degli arredi originali), fino alle stanze dei Principi al terzo piano, arricchite da parati, arredi e decori finora mai esposti. Con l'ulteriore, ambizioso progetto di aprire al pubblico quello che in passato era il «percorso del Re»: un itinerario senza soluzione di continuità dal Salone degli Svizzeri allo Salone alfieriano dell'Armeria Reale, fino all'Archivio di Stato juvarriano, attraverso la Galleria delle Segreterie. Per il momento bisogna però fare i conti con la realtà: dopo i consistenti investimenti e i primi obiettivi raggiunti, la carenza di fondi e di personale di custodia.

«VERNISSAGE», 15, PP. 16-19, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 198, APRILE 2001

La Macchina Reale: museo di eventi più che di oggetti

Uno studio di fattibilità del Cles dà indicazioni sulle future destinazioni delle grandiose Scuderie e Citroniere di Juvarra: allestimenti multimediali e leggeri, coinvolgimento del pubblico. Obiettivo: richiamare più di un milione di visitatori

Un incontro a Roma presso la sede del Ministero per i Beni e le Attività culturali (cui ha partecipato lo stesso Ministro) è stato l'occasione, il 27 febbraio, per presentare i progetti di sviluppo per due delle maggiori Regge d'Italia, già appartenenti alle case regnanti dei Borbone e dei Savoia. Si tratta della Reggia di Caserta, in buono stato di conservazione anche perché oggetto di un utilizzo continuativo nel corso dei secoli (seppur non sempre pertinente) e tuttora aperta al pubblico (più di 1 milione di visitatori all'anno), per cui si conferma la destinazione, tra l'altro, a sede del primo Museo d'arte contemporanea del Mezzogiorno; e della Reggia della Venaria Reale, l'eterna (e grandiosa) incompiuta, ripetutamente distrutta nel corso dei secoli, troppo ambiziosa e onerosa, e quindi abbandonata dalla corte a partire dal periodo napoleonico e svuotata degli storici arredi, vittima poi di usi impropri (in particolare militari), ma tuttora maestosa testimonianza della magnificenza della corte sabauda tra Sei e Settecento, e «porta» dell'intero sistema della «corona di delitie» attorno alla capitale Torino. Dopo l'individuazione di specifiche destinazioni d'uso per le diverse parti che compongono il complesso della Venaria, compreso il vicino Castello della Mandria e l'enorme parco che lo circonda, è sui due ambienti più grandiosi della Reggia (145 x 34 m), le Scuderie e le Citroniere realizzate da Filippo Juvarra tra il 1721 e il 1724, che si era a lungo concentrato il dibattito sulle future destinazioni. Sul loro utilizzo si è recentemente pronunciato Paolo Leon, direttore del Centro di ricerche economiche Cles, autore dello studio di fattibilità commissionato dal Ministero per i Beni e le Attività culturali e finanziato dalla Compagnia di San Paolo.

Lo sfarzo della corte e i processi produttivi

Superate le diverse ipotesi di trasferirvi il Museo Egizio dalla storica sede torinese (che, secondo le valutazioni del Cles, pubblicate a dicembre, avrebbe portato alla reggia non più di 850mila visitatori all'anno), e di insediarvi nuovi istituti museali appositamente creati, come il Museo della Civiltà Europea e del Mediterraneo (idea scartata per «inconsistenza collezionistica»), o quello del Design e delle Arti decorative (a rischio di competizione con Stupinigi), il progetto ora presentato prevede l'allestimento della cosiddetta «Macchina Reale», in stretto collegamento con il «Teatro della Meraviglia» già previsto dal progetto di Gae Aulenti in corso di realizzazione negli ambienti aulici della Reggia: mentre il Teatro è destinato alla rappresentazione dello sfarzo della Corte, nella Macchina si intende illustrarne i meccanismi dell'allestimento e del funzionamento, attraverso l'attività quotidiana che ha storicamente caratterizzato la complessa microstruttura sociale legata alla Reggia. Seguendo un percorso espositivo e spettacolare che avrà come oggetto le diverse attività artistiche, storiche e artigianali, si potrà esplorare e rivivere la vita privata dei regnanti e della corte, ma anche la storia sociale, le numerose attività produttive, il «dietro le quinte». Come dichiara Alberto Vanelli, direttore regionale dei Beni Culturali, «ci saranno i vestiti, ma anche i laboratori di tessitura che li realizzavano; le tavole imbandite, ma anche le cucine; le opere d'arte e gli apparati decorativi, ma anche le botteghe in cui dipinti e sculture, vasi e monili venivano prodotti». L'approccio culturale e scientifico, e nel contempo ludico-didattico, del progetto richiederà un allestimento variabile e dinamico, in cui le varie tipologie di materiale esposto (dagli strumenti di lavoro alle ricostruzioni ambientali) saranno affiancate da tecnologie multimediali, da proiezioni audiovisive, performance di attori, allestimenti teatrali, opere liriche, balletti e concerti (anche nei giardini storici ripristinati). Ritorna poi (periodicamente), vista anche la scarsità di opere originali e di arredi superstiti a Venaria Reale rispetto alle altre residenze sabauda come Palazzo Reale o Stupinigi, l'idea di connotare il complesso juvarriano come «museo di se stesso», anche provocatoriamente slegato da destinazioni d'uso

definitive, perché, come dice Vanelli, «tutto, al di là dell'architettura, è a Venaria temporaneo». Un museo del vuoto, dunque, dello spazio, della luce, che evidenzia la struttura architettonica del «contenitore», e accolga eventi piuttosto che oggetti.

Valutazione finanziaria e gestionale

Sulla base di un'analisi della domanda di visitatori potenzialmente interessati (difficilmente quantificabili, data la «novità» della proposta), e attraverso la sua contestualizzazione all'interno dell'offerta culturale e dei flussi turistici nell'ambito torinese (in forte incremento), la relazione del Cles prevede un afflusso, a regime (raggiungibile in 5 anni dall'inaugurazione), di 1.113.000 visitatori all'anno. L'analisi finanziaria prevede per la Macchina Reale un costo di gestione (sotto la regia di una struttura «corporate» senza fini di lucro) di 25 miliardi e 600 milioni annui, in parte compensati dai ricavi (stimati in 21,6 miliardi), con un passivo nei primi 4 anni di 3,8 miliardi (ripiantabili, secondo Leon, «attraverso il concorso di interventi pubblici e privati», come sponsorizzazioni, donazioni, contributi dell'Unione Europea, soci) e quasi 700 persone complessivamente impiegate a regime.

Lavori collaterali

Diverse sono le opere connesse al progetto della Reggia, per una riqualificazione a scala territoriale: dalle opere infrastrutturali per il miglioramento dell'accessibilità veicolare (100 miliardi dalla Regione, 40 dalla Provincia, fine lavori prevista nel 2003), alla sistemazione dell'essedra di accesso alla residenza (importo presunto di 1 miliardo, entro dicembre 2004). In particolare, grande attenzione sarà dedicata all'intero borgo di Venaria, storicamente in stretta relazione con la Reggia, benché proprio su questo tema siano giunte le critiche del Sindaco che ha lamentato lo scarso coinvolgimento nel progetto dell'amministrazione cittadina. Sulla base dello studio presentato, è ora necessario redigere il concreto progetto di fattibilità, per poi procedere all'affidamento degli incarichi. L'intero complesso della Reggia di Venaria Reale e del Borgo Castello nel Parco della Mandria dovrà essere pienamente operativo entro il 2006.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 198, APRILE 2001, P. 12

Ritorno al futuro: da Bruno a Palagi

L'Armeria Reale di Torino ripropone l'allestimento carloalbertino, con le vetrine neogotiche e le armature a cavallo. Mostra delle armi orientali dai depositi e riapertura definitiva nel 2003

Il 18 maggio è stato presentato il progetto di restauro e riallestimento degli ambienti e degli arredi dell'Armeria Reale, finanziato con 3 miliardi dalla Fondazione Crt (in collaborazione con gli Amici dell'Arte in Piemonte, presieduta dall'avvocato Franco Grande Stevens), la cui conclusione è prevista per giugno 2003. L'Armeria Reale, inaugurata nel 1837 nelle sale di Palazzo Reale in precedenza occupate dalle collezioni di dipinti trasferiti cinque anni prima da Carlo Alberto a Palazzo Madama per costituire la Regia Pinacoteca, è oggi protagonista di un articolato progetto di ristrutturazione: nel 1998 è stato restaurato lo Scalone realizzato da Benedetto Alfieri nel 1740, e l'anno successivo ha riaperto il Medagliere (sala dedicata agli oggetti rari e preziosi raccolti da Carlo Alberto) con il restauro integrale degli arredi lignei realizzati da Gabriele Capello detto il Moncalvo su disegno del bolognese Pelagio Palagi (1836-46). Oggi viene annunciato un «leggero» restauro (soltanto una verifica degli interventi degli anni Settanta) delle strutture e delle decorazioni della grande Galleria del Beaumont, progettata da Juvarra nel 1733, decorata nel 1763 da Alfieri e affrescata nell'ampia volta, tra il 1736 e il 1743, dal pittore di corte Claudio Francesco Beaumont, da cui il nome. L'obiettivo perseguito dalla Soprintendenza e dal direttore Paolo Venturoli è quello della ricostruzione «fedele» dell'allestimento ottocentesco voluto da Angelo Anghelucci (documentato nei tre volumi dell'album fotografico di Luigi Avogadro di Quaregna del 1898), permettendo così una lettura storica più articolata dell'originario progetto museografico e delle collezioni. Tutte le «moderne» vetrine neogotiche (realizzate su disegno di Palagi, secondi i più aggiornati modelli europei coevi), restaurate entro luglio 2002, verranno riproposte in sostituzione dell'attuale allestimento, pur «di qualità» (come riconosce Venturoli), realizzato dall'architetto Andrea Bruno nei

1977. Così anche «gli eccezionali cavalli, sculture in legno realizzate nell'Ottocento e rivestite di pelle equina, riavranno le loro basi monumentali». In attesa del sito Internet di prossima inaugurazione, è stata presentata la *Guida Breve* a cura di Paolo Venturoli (Allemandi, Torino 2001, 224 pp., ill. col., L. 35mila), edita con il contributo della Fondazione Crt in collaborazione con l'Associazione Torino Città Capitale Europea e il Rotary Club. Per consentire l'inizio dei lavori, l'Armeria resterà chiusa fino al 21 giugno, data in cui riaprirà la Rotonda palagiana con una rassegna di armi orientali (fino a dicembre), prima di una serie di mostre semestrali mirate a esporre le opere della collezione (ricca di 4.929 opere, esclusi gli arredi e il Fondo di Grafica) conservate nei depositi. In attesa della riapertura definitiva nel 2003: soltanto allora potrà realizzarsi l'integrazione, da lungo tempo in progetto, tra il percorso di visita di Palazzo Reale (sotto la tutela della Soprintendenza per i Beni architettonici del Piemonte) e quello dell'Armeria Reale (affidata ai Beni storici e artistici), separati da un'unica, preziosa porta intarsiata da Cappello su disegno di Palagi.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 200, GIUGNO 2001, P. 66

Com'è difficile essere tripartisan

La sostituzione di interventi degli anni Settanta e Ottanta dell'architetto Bruno nell'Armeria Reale e nel Museo Nazionale del Risorgimento si inserisce nel dibattito, riaperto dall'intervento di Sgarbi sull'Ara Pacis: come conciliare «ritorno alle origini», tutela del «moderno storicizzato» ed esigenze di allestimenti contemporanei?

Il recente intervento del sottosegretario Vittorio Sgarbi in merito al progetto di Richard Meier a Roma sull'Ara Pacis, che ha previsto la demolizione dell'architettura di Vittorio Ballio Morpurgo dei primi anni Trenta, propone il dibattito sui temi della museografia già sviluppato in ambito internazionale. Sempre più numerosi sono, infatti, anche in Italia i casi in cui si manifesta lo scontro dialettico, e non raramente conflittuale, tra le esigenze di tutela di allestimenti «moderni», anche molto recenti ma considerati ormai «storicizzati»; e, quando possibile, il recupero, da più parti perorato, degli allestimenti «originali», spesso di grande pregio artistico oltre che storico e museografico. Talvolta, ancora, l'esigenza di rinnovamento pone in conflitto l'opera di maestri riconosciuti del «moderno» in Italia (in particolare negli anni Cinquanta), con scelte del tutto «contemporanee»: è il caso, di grande attualità e al centro di accese polemiche che vedono ancora una volta implicato Sgarbi, dell'allestimento dei Bbpr per la «Pietà Rondanini» al Castello Sforzesco di Milano (1954), per cui si propone una nuova soluzione di Álvaro Siza; o delle sale di Palazzo Rosso a Genova disegnate nel 1952-62 da Albini, oggetto di un recente concorso di riallestimento. È poi tutto da immaginare a Torino il futuro della Galleria Sabauda progettata nel 1952-59 da Sanpaolesi, quando la pinacoteca sarà trasferita nella Manica Nuova di Palazzo Reale. A Torino, inoltre, proprio in questi mesi sono in via di sostituzione all'Armeria Reale e al Museo del Risorgimento gli allestimenti realizzati a partire dagli anni Settanta dall'architetto Andrea Bruno.

La «nuova» Armeria

Per quanto riguarda la storica collezione sabauda, organizzata da Carlo Alberto nel 1837, da una parte si pone la scelta di ricreare l'allestimento ottocentesco «in stile» di Pelagio Palagi, con le sue ricercate soluzioni «d'ambientazione»: il tutto, secondo il progetto di Paolo Venturoli, già direttore del museo (da questo mese dirigente presso la Direzione Generale a Roma e sostituito nella carica da Claudio Bertolotto) e responsabile del cantiere di restauro. Dall'altra, le strutture realizzate dall'architetto Andrea Bruno nel 1977 nell'ambito del riesame critico delle collezioni con la distinzione tra parti originali e integrazioni, e definite dallo stesso Venturoli «di qualità».

Il Parlamento Subalpino e la sala ipogea

Sarà invece annunciato in primavera il totale riallestimento del Museo del Risorgimento ospitato a Palazzo Carignano, l'unico dei 23 omologhi italiani a potersi fregiare dal 1901 del titolo di «nazionale». Proprio questa connotazione, secondo Umberto Levra, responsabile scientifico del riallestimento, impone «l'apertura del museo agli altri protagonisti in ambito nazionale, ai cosiddetti “antagonisti”», insieme alla riformulazione dei criteri storiografici generali del museo, ancora segnati dall'impostazione «ecumenica» e di «riconciliazione nazionale» definita in fase costitutiva, tardo-ottocentesca e poi negli anni Trenta. La ristrutturazione e il riallestimento in senso «spettacolare», con il contributo di registi, musicologi, architetti e scenografi, costeranno intorno ai 15 miliardi, già finanziati in parte dal Ministero per i Beni culturali (3 miliardi di lire, L. 29/2001), in parte dall'accordo di programma Stato-Regione (10 miliardi dalla Compagnia di San Paolo, 3,5 dal Lotto, più di 1,5 dalla Regione). Una bozza di progetto di Fiat Engineering per una scalinata a due rampe d'accesso alla finestra da cui si vede l'Aula del Parlamento Subalpino costringerebbe alla sostituzione della scala-podio di bronzo e vetro realizzata da Andrea Bruno nel 1991. Lo stesso Palazzo Carignano è infine teatro di un'altra vicenda che mette a confronto l'architetto Bruno e la locale Soprintendenza ai Beni artistici: si tratta della sala ipogea realizzata tra il 1984 e il 1992 sotto il cortile d'onore e mai aperta al pubblico.

Il soprintendente Carla Enrica Spantigati riconosce «il doveroso utilizzo della sala, subordinato però alle necessità logistiche di complessiva rifunzionalizzazione dell'edificio. Oggi si sta procedendo alla bonifica e al recupero delle sale cantinate da destinarsi a biblioteca e archivio della Soprintendenza, spazi che costituiscono fisicamente le immediate adiacenze alla sala ipogea. Conclusi questi interventi nel giro di pochi mesi, saremo in grado di inaugurare la sala come spazio per l'intera città». Tutto questo, nonostante i perduranti problemi di carenza di spazio per le diverse istituzioni ospitate, imposta dalla permanenza di dipartimenti della Facoltà di Geologia e del Museo universitario, imballato in attesa di allestimento nel vicino Museo Regionale di Scienze Naturali, progetto in via di realizzazione anch'esso su disegno di Bruno.

Questioni di museografia

Come replica Andrea Bruno, l'architetto torinese cui si devono numerosi allestimenti museali, a partire dal Museo d'Arte contemporanea al Castello di Rivoli nel 1984 (a suo tempo oggetto di forti polemiche, oggi come dimenticate a fronte del grande successo di critica) e fino al recente Conservatoire des Arts et Métiers a Parigi? Bruno suggerisce riflessioni in merito alla conservazione e alla stessa politica dei beni culturali: «È lecito oggi, nel caso ad esempio dell'Armeria Reale, ricreare un falso allestimento, una finta scenografia? Chi autorizza questa falsificazione, considerato che i materiali, anche per le normative vigenti, non potranno essere quelli dell'epoca?» E poi: «Le vetrine degli anni Settanta, le manderemo al macero, senza ripensamenti, o, peggio, le metteremo in archivio in attesa delle scelte museografiche del prossimo soprintendente?» Conclude Bruno: «Se domani si ritenesse “non più funzionale” l'allestimento di Scarpa per Castelvecchio a Verona, o di Albini per il Tesoro del Duomo a Genova, che cosa si proporrebbe allora?».

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 202, SETTEMBRE 2001, P. 19

Nuovi musei: il mondo costruisce, l'Italia ristrutturata

Le Corderie dell'Arsenale accolgono una ventina di progetti per le nuove «case dell'arte»: e francesi. Gli italiani stanno da parte

Abitazione, Musei, Interscambio, Formazione, Torri, Lavoro, Negozi, Spettacolo, Chiesa e Stato, Piani regolatori urbanistici: tra le 10 «tipologie funzionali» su cui è intessuta la grande esposizione della Biennale di Architettura a Venezia che invade i sontuosi spazi delle Corderie dell'Arsenale, massimo appeal mediatico e di pubblico è riservato alla sezione dei progetti dei nuovi spazi espositivi internazionali, tipologia di cui lo stesso direttore Deyan Sudijc evidenzia lo straordinario «impatto popolare». Ma se è vero che il Museo continua ad attrarre pubblico e committenze, e a catalizzare per questo i massimi sforzi progettuali in giro per il mondo, tutte le occasioni di confronto internazionale sembrano non poter far altro che confermare il ruolo di assoluta marginalità assunto dall'Italia negli ultimi decenni nel campo delle effettive realizzazioni. Nessun edificio inserito tra i 21 della sezione «Musei» (sono 9 quelli statunitensi, 31 tedeschi e i francesi, 2 addirittura i greci): soltanto nella sezione riservata ai «progetti per l'Italia, di architetti nazionali e stranieri», il dibattito attualmente in corso nel nostro Paese trova occasione di pubblica visibilità. Sono quattro i progetti illustrati da questa Biennale tra quelli in via di realizzazione in Italia, ma ben poco «italiani» per quanto riguarda i progettisti: Arata Isozaki per il nuovo ingresso degli Uffizi; David Chipperfield per l'ex area Ansaldo a Milano; gli svizzeri Diener & Diener per la nuova ala della Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma; Odile Decq e Benoît Cornette per la rifunzionalizzazione del Museo d'Arte contemporanea di Roma (Macro) presso l'ex Birreria Peroni. Sembrano oggi esserci ben poche eccezioni a livello nazionale, peraltro non documentate da questa Biennale dedicata ai progetti futuri («Next»): il nascente Mart di Mario Botta a Rovereto, il Centro per le Arti Contemporanee di Zaha Hadid a Roma, e

soprattutto Torino. Città che con l'inaugurazione quasi contemporanea di due spazi completamente nuovi come la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo su progetto di Claudio Silvestrin e la Pinacoteca Agnelli di Renzo Piano conferma, dopo la nuova Galleria d'Arte moderna di Bassi e Boschetti del 1959 e il Museo nazionale dell'Automobile di Amedeo Albertini del 1961, il proprio ruolo di città storicamente «guida» a livello nazionale nel settore, ridottissimo in Italia, dei musei realizzati ex novo nel corso del Novecento.

«VERNISSAGE», 32, PP. 8-9, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 215, NOVEMBRE 2002

La fucina dei coniugi Merz

Un ex edificio industriale anni Trenta ospiterà entro il 2004 la Fondazione Mario e Marisa Merz: collezione, esposizioni, didattica. Centro studi e archivi

Contemporaneamente all'inaugurazione della fontana-igloo sul Passante ferroviario, e all'accensione dei neon rossi della successione di Fibonacci, che dal 2000 illuminano l'ardita volta della Mole Antonelliana nell'ambito di «Luci d'Artista», Mario Merz è ancora protagonista della scena artistica torinese: hanno preso il via i lavori di realizzazione della sede della Fondazione dedicata a lui e alla moglie Marisa, fondata nel 1999 e presieduta dalla figlia Beatrice (alla guida anche dell'editrice d'arte Hopefulmonster). Nel cuore del quartiere San Paolo, luogo simbolico della cultura operaia torinese, in un'area già occupata dagli stabilimenti della Lancia e ora in piena riconversione post-industriale, il fabbricato anni Trenta dell'ex centrale termica sarà, secondo Beatrice Merz, insieme «“memoria” di un'intensa identità industriale da un lato, e “struttura” portante di un innovativo intervento artistico/architettonico dall'altro». Entro il 2004, grazie a finanziamenti propri, della Città di Torino (proprietaria

dell'area, in concessione per 99 anni) e della Regione, e in attesa di quelli dell'Unione Europea, la Fondazione ospiterà il fondo di opere di Mario e Marisa Merz e sarà insieme un «osservatorio sulla ricerca e la produzione delle più interessanti avanguardie, attraverso la divulgazione e l'organizzazione di mostre, pubblicazioni, workshop, incontri e iniziative interdisciplinari». Il tutto, conclude Beatrice Merz, in «spazi dotati di grandissima flessibilità». Il progetto di restauro conservativo dell'edificio è affidato all'architetto Paola Goffi, membro del consiglio di amministrazione della Fondazione insieme alla stessa Beatrice Merz e a Stefano Ponchia; Mario e Marisa Merz saranno invece autori di successivi interventi artistici e di design su parti funzionali e strutturali della sede, dai pavimenti al «giardino» verso via Limone. Qui, nelle due grandi vasche che un tempo accoglievano le colossali turbine, sarà collocata, su circa 400 mq, una selezione della collezione permanente; la gran parte dell'edificio coperto, vasta «galleria» a tutt'altezza di 1.400 mq, ospiterà mostre temporanee e, a rotazione, opere dalla collezione; nei due piani sovrapposti, affacciati sul grande ambiente espositivo, troveranno spazio gli uffici e i servizi al pubblico (caffetteria, bookshop, museum shop, laboratori per la didattica); i 2.000 mq del piano interrato sono, infine, destinati a depositi e sale tecniche. Un comitato scientifico in via di definizione, di cui farà parte il direttore della Tate Modera di Londra, Vicente Todoli, sarà insieme «garante della qualità e stimolo», auspica Beatrice Merz, alla programmazione del centro che, attraverso la collaborazione anche finanziaria di soggetti privati, lavorerà in collaborazione con enti e istituzioni presenti sul territorio, dalla Gam alla vicina Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Attraverso il Centro studi, la Fondazione si proporrà anche come luogo di ordinamento, gestione e studio degli archivi di artisti contemporanei: un complesso intervento è in via di conclusione proprio su quelli di Mario e Marisa Merz, di cui sono state finora catalogate su supporto informatico circa 1.500 opere.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 217, GENNAIO 2003, P. 16

Musei città territorio

Dalla ricognizione storica alla progettazione

Settimo volume della collana di Museologia e Museografia «Le voci del Museo» diretta da Cristina De Benedictis e da Antonio Paolucci, il testo di Pellegrino Bonaretti (docente di Composizione architettonica e urbana alla Facoltà di Architettura di Milano-Bovisa) non è un manuale di progettazione (di cui pure non si ha traccia nel panorama editoriale più recente), ma piuttosto un compendio storico-critico, un manuale «ideale», una guida a quanto della storia dell'architettura museale si può tuttora conservare e utilmente ricordare. La lunga e complessa vicenda del museo inteso come contenitore ma ancora prima come segno di status e come monumento civile, nel suo non lineare percorso verso la pubblica fruibilità, è oggetto di una dettagliata analisi nel contesto italiano e internazionale. Senza alcuna ambizione di «panoramica enciclopedica, volta ad esaurirne sistematicamente la vicenda storica», il volume è, nel contempo, uno strumento utile alla «definizione progettuale» del nuovo museo, inteso come invenzione architettonica ma insieme figurazione soggetta a infiniti vincoli, prescrizioni, adeguamenti e altrettanto innumerevoli suggestioni, stimoli, influssi e tangenze nei diversi campi, dall'economia al marketing, dalla filosofia alla «politica». Un lavoro denso ma agile, utile a ripercorrere la lunga stagione dei musei al servizio della storia, dell'uomo, della città. Perché proprio nel confronto con il suo contesto urbano (inscindibile, soprattutto nel nostro paese, è il rapporto museo-città-territorio), fisico e culturale insieme, l'edificio museale trova, secondo l'autore, la sua più piena espressività, la sua stessa giustificazione e ragione d'essere.

La Città del Museo. Il progetto del museo fra tradizione del tipo e idea della città, di Pellegrino Bonaretti, 206 pp., ill. b/n, Edifir, Firenze 2002, euro 18,08

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 217, GENNAIO 2003, P. 37

L'Egizio diventa Fondazione

Il suo statuto modello per gli altri musei Urbani promette entro Natale la Fondazione Museo Egizio, esperienza apripista a livello nazionale con la partecipazione di Ministero, Enti locali e privati. 60 milioni di euro per ampliamento e riallestimento

A poco meno di un anno dalla sua prima presentazione pubblica, la bozza definitiva dello Statuto della nuova «Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino» è stata finalmente approvata il 17 novembre. Sulle iniziali diffidenze e difficoltà di percorso è prevalso il «gioco di squadra», che ha visto tutti concordi, dal ministro Giuliano Urbani, che ostenta ottimismo («La Fondazione potrebbe essere una realtà intorno a Natale», ha dichiarato), al presidente della Regione Piemonte Enzo Ghigo, dal sindaco Sergio Chiamparino all'assessore alla Cultura della Provincia Valter Giuliano, ai rappresentanti della Compagnia di San Paolo e della Fondazione Crt. Era presente anche Giuseppe Proietti, direttore generale per l'Archeologia del Ministero per i Beni e le Attività culturali. Sancita la nuova intesa politica tra Governo ed enti locali, si attende in tempi brevi (appena ratificato lo Statuto dai soci fondatori, in particolare dai Consigli dei tre Enti locali) la convenzione destinata a regolare i rapporti giuridici ed economici tra i soci fondatori: tra l'altro, il conferimento da parte del Ministero di museo e relative collezioni, le risorse da parte degli altri soci e, in sede di atto costitutivo, la «determinazione degli impegni finanziari relativi ai primi cinque anni di attività». L'intera operazione è stata condotta con grande cautela: si tratta, infatti della prima fondazione a livello nazionale nel settore dei beni culturali a sperimentare modalità miste di gestione, aperte contemporaneamente a Ministero, Enti locali e privati in applicazione del decreto 491/2001. Le soluzioni adottate sono quindi attese quale modello per prossime, analoghe iniziative. Obiettivo dell'operazione è la nascita di un organismo agile, in grado di proporre per il museo (considerato secondo al mondo per ricchezza delle collezioni dopo quello del Cairo) una gestione efficace, rafforzando nel contempo la sua

identità di luogo di ricerca di livello internazionale: si ipotizza, insieme a nuove collaborazioni con università e istituti di eccellenza, anche la creazione, in seno al museo, di un Centro di Alti Studi in egittologia. Gli organi della nuova Fondazione sono previsti dallo Statuto appena approvato, e durano in carica quattro anni (con possibilità di una sola riconferma). Al Collegio dei Fondatori (Ministero, i tre Enti locali, le due Fondazioni ex bancarie) è delegata la nomina del Presidente, del Consiglio di Amministrazione e del Collegio dei revisori dei conti della Fondazione Museo delle Antichità Egizie, oltre che eventuali modifiche dello Statuto, l'ammissione di nuovi soci (pubblici e privati) e l'adozione del documento programmatico pluriennale su strategie, priorità e obiettivi. Il Presidente, nominato su indicazione del Ministro per i Beni culturali, presiede il Consiglio di Amministrazione, a sua volta nominato dall'Assemblea dei Fondatori e costituito di nove membri che si riuniscono almeno due volte all'anno. Risiede qui la maggiore novità rispetto alla precedente bozza: vengono dimezzati i membri designati dal Ministero (da 4 a 2, tra cui il Presidente), uno ciascuno viene nominato dai vertici dei tre Enti locali, 3 congiuntamente dai fondatori privati, mentre è membro di diritto il Soprintendente regionale per i Beni e le Attività culturali del Piemonte. Il CdA ha competenza sul bilancio annuale preventivo e d'esercizio, sui regolamenti interni e, soprattutto, su nomina e revoca di Direttore e Comitato scientifico. Il Direttore della Fondazione, nominato su proposta del Presidente, deve essere dotato di «specifiche e comprovata esperienza nella gestione di musei o di importanti istituzioni culturali»: un «manager culturale», quindi, con compiti amministrativi e gestionali, mentre è affidata al Presidente del Comitato scientifico (nominato su proposta dal Direttore generale per i Beni archeologici del Ministero) la competenza nello specifico campo dell'egittologia. Il Comitato scientifico, nominato dal CdA, è composto da sei membri oltre al Presidente, scelti tra «personalità di riconosciuto prestigio nel campo della cultura e dell'arte» e dotati di «comprovata esperienza e specifica competenza». Al Comitato è affidato il controllo sulla coerenza delle attività svolte con le finalità statutarie, e, in casi estre-

mi, la segnalazione al Ministro delle inadempienze. Insieme alla bozza di Statuto, è stato approvato anche il piano di fattibilità per l'ampliamento e il riallestimento del museo, che dovrà essere completato entro il 2011, anno delle celebrazioni per il 150esimo anniversario dell'Unità d'Italia, la nuova scadenza per qualsiasi progetto e investimento in città dopo l'appuntamento olimpico del 2006. Il progetto di raddoppio della superficie utile è confermato dalle linee guida predisposte dagli architetti Roberto Pagliero, Salvatore Simonetti e Stefano Trucco: nuovi spazi saranno ricavati all'interno del secentesco Collegio dei Nobili in seguito al trasferimento della Galleria Sabauda nella Manica Nuova di Palazzo Reale, oltre che nei sotterranei e in ambienti della contigua Chiesa di San Filippo. Solo così sarà possibile creare quei servizi al pubblico e agli studiosi ormai indispensabili, ed evidenziati dalle indagini confluite nelle «Linee guida per il bando internazionale del nuovo museo». La Compagnia di San Paolo ha finanziato gli studi sul riallestimento della collezione, a cura degli egittologi Silvio Curto, Dietrich Wildung e Francesco Tiradritti, e quelli sulla comunicazione realizzati in collaborazione con Vittorio Bo. L'Ires Piemonte, su finanziamento di Fondazione Crt e Regione Piemonte, ha invece prodotto gli studi sui modelli organizzativi e gestionali, e sul marketing museale. In particolare, Vittorio Falletti e Marcello La Rosa hanno realizzato la ricerca «Close(d) to meet you», che ha individuato quattro possibili modelli di gestione e comunicazione museale durante la chiusura al pubblico in concomitanza con il cantiere, sulla base di analoghe esperienze internazionali. Per mantenere alta l'attenzione sul museo si ipotizza una grande mostra, forse in occasione delle Olimpiadi del 2006. Il costo dell'intero progetto «Nuovo Museo Egizio» è stimato tra i 57 e i 60 milioni di euro, e il budget annuale si valuta in 7-8 milioni. Dopo l'approvazione della convenzione, in primavera dovrà essere bandito il concorso internazionale per la progettazione: il 2006 è la data limite indicata per l'inizio dei lavori.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 227, DICEMBRE 2003, P. 1

Quanto crescono i Nuovi Uffizi

Più spazio (da 6 a 13 mila mq), più opere (da 1.200 a 2.000), più visitatori (da 4.500 a 7.000 al giorno)

Il 24 febbraio è stato illustrato, alla presenza del ministro Urbani, il progetto esecutivo dei «Nuovi Uffizi» la cui stesura era iniziata nell'agosto 2003. Come per i precedenti progetti (preliminare e definitivo, redatti sulla base del lavoro svolto nel 1997 dalle Soprintendenze), ne sono responsabili la Direzione Generale dei Beni architettonici e del paesaggio del Ministero, guidata da Roberto Cecchi, e le competenti Soprintendenze territoriali. Apporti specifici sono giunti da Adolfo Natalini responsabile dell'allestimento architettonico di tutte le nuove sale e spazi aperti al pubblico; da Piero Castiglioni per l'illuminotecnica; Riccardo Francovich per i temi archeologici. Il tutto, finalizzato a un esecutivo (redatto in sei mesi) di cui Roberto Cecchi, coordinatore generale dell'intero progetto, sottolinea «l'inedito livello di dettaglio, con una definizione dell'allestimento sala per sala, e la redazione di ben 700 diverse tavole grafiche». Raddoppio delle superfici (da 6.000 a circa 13 mila mq), esposizione al pubblico di 2.000 opere contro le 1.200 attuali (escluse la statuaria, i quadri del Corridoio vasariano e le miniature), 7.000 visitatori al giorno, contro i 4.500 attuali: queste le cifre del progetto che, con una prima inaugurazione nel 2006, procederà per lotti funzionali. Per i soli lavori, sono previsti finanziamenti di 60 milioni di euro (con il 75% destinato a operazioni di restauro, consolidamento, scavo e manutenzione, mentre il 24% sarà riservato agli impianti tecnologici), concessi dal Ministero; sponsor del progetto esecutivo è Edizioni Property-Gruppo Benetton. Nuove sale espositive saranno ricavate al piano nobile del complesso vasariano, al piano terreno e, per le mostre temporanee, nel mezzanino. Al fine di consentire una visita integrale dei diversi piani, sono previsti due nuovi collegamenti verticali (scale e ascensori) nelle testate nord delle due ali, su progetto di Natalini; i servizi al pubblico sono collocati nell'ala est (biglietteria e bookshop al piano terreno, guardaroba e

bagni all'interrato), insieme a locali di servizi e uffici; caffetteria e ristorante, accessibili anche dall'esterno, nell'area delle Reali Poste (ala ovest). Particolare sforzo sarà concentrato sulla ridefinizione dei percorsi interni: oltre a un itinerario di visita lineare e continuo (cui saranno affiancati percorsi di approfondimento), si prevede di concentrare ingresso e uscita nel medesimo settore, pur separati a seconda dei flussi di visitatori. L'uscita dei Nuovi Uffici è confermata in piazza Castellani, benché i ritrovamenti archeologici nell'area non consentano al momento di assicurare la realizzazione della discussa loggia di Arata Isozaki. «Una valutazione definitiva, dichiara Roberto Cecchi, giungerà alla fine di giugno, sulla base dei saggi archeologici attualmente in corso». Sono anche in via di espletamento le procedure per le gare d'appalto.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 231, APRILE 2004, P. 36

Un polo erculeo

A Ferrara si studia la fattibilità del Polo Museale d'Arte Moderna e Contemporanea, imperniato su Palazzo dei Diamanti

Dopo la presentazione, in occasione della mostra «Gli Este a Ferrara», dei restauri condotti sul Castello Estense grazie al progetto di Gae Aulenti, la città emiliana procede nell'opera di ristrutturazione del proprio patrimonio museale. Nella sede del MusArc, Museo Nazionale di Architettura, è stato presentato in una mostra, conclusasi il 2 maggio, il progetto per il Polo Museale d'Arte Moderna e Contemporanea: sede dell'istituzione sarà una sequenza di palazzi e parchi storici collocati nel pieno della celebre «Addizione Erculea», la porzione di città commissionata nel 1492 da Ercole I d'Este e progettata dall'architetto e urbanista Biagio Rossetti. Un intervento urbanistico che, oltre a raddoppiare la superficie della città ducale, ha rappresentato una tappa tra le più significative nella realizzazione della «città rina-

scimentale» secondo criteri moderni e innovativi, e quindi considerata perfettamente coerente con il progetto del polo espositivo dedicato all'arte a partire dal XIX secolo. Della nuova istituzione faranno parte il Palazzo dei Diamanti (sede di esposizioni temporanee oltre che della Pinacoteca Nazionale), Palazzo Prosperi-Sacratì, Palazzo Massari, l'attigua Palazzina dei Cavalieri di Malta e, in prospettiva, il Palazzo Cesare d'Este. Incaricato dal Comune di redigere lo studio di fattibilità è stato l'architetto Massimo Carmassi, che ha concepito le pertinenze verdi del sistema di edifici storici coinvolti nel progetto, appositamente restaurate, quali connessioni tra le diverse tappe del percorso espositivo. Le mostre temporanee saranno concentrate al piano terreno del Palazzo dei Diamanti collegato agli edifici attigui, attualmente occupati dal Museo del Risorgimento e della Resistenza e dal Museo «Michelangelo Antonioni». Nel Palazzo Prosperi-Sacratì si prevede il riallestimento del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea «Filippo De Pisis», con le numerose opere attualmente non visibili per carenza di spazio. Palazzo Massari, insieme alla Palazzina dei Cavalieri di Malta, continuerebbe ad accogliere, al piano nobile, il Museo dell'Ottocento e il Museo «Giovanni Boldini» con la collezione grafica, cui verrebbero accorpati il Museo dell'Illustrazione, il Museo Antonioni e quello del Risorgimento, oltre agli uffici e ai depositi del nuovo polo museale.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 232, MAGGIO 2004, P. 58

Città d'arte: fontane e giardini di Merz e di Penone

Una fontana-igloo di Merz e un giardino di Penone sono le prime sculture per la copertura del Passante ferroviario di Torino

Le prime due opere delle 11 che dovranno arredare le vaste prospettive della Spina centrale, futuro baricentro urbano (lì, vicino al Palazzo di Giustizia e al raddoppio del Politecnico, avranno sede la nuova Biblioteca Civica e il Teatro di Mario Bellini, e il polo espositivo delle ex Officine Grandi Riparazioni-Ogr), sono state inaugurate il 6 novembre alla presenza dei curatori del progetto Cristina Mundici e Rudi Fuchs (direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam), e della gran parte degli artisti coinvolti da Mario Merz e Giuseppe Penone a Giovanni Anselmo, Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Luigi Mainolfi, Giulio Paolini, Walter Pilcher, Michelangelo Pistoletto, Ulrich Rückriem e Gilberto Zorio. Non si è trattato soltanto di un primo sontuoso abbellimento del lungo boulevard di copertura dell'antico trincerone dei binari (il «passante ferroviario», progettato fin dal 1983 da Ferrovie dello Stato e Comune); non solo una preziosa acquisizione di beni artistici permanenti al patrimonio comunale; e neanche un semplice omaggio di Torino a due suoi artisti concittadini ormai celebrati in Italia e all'estero. L'inaugurazione della grande «fontana-igloo» di Mario Merz e del «giardino pubblico» di Giuseppe Penone è anche e soprattutto una sfida, poco praticata in Italia, all'idea di «scultura urbana», di arredo in scala «monumentale». In una città, oltretutto, che di sculture, encomiastiche e celebrative, ha costellato i propri viali, giardini e piazze fino a tutto l'Ottocento. Un progetto di «arredo urbano», nell'occasione riproposto attraverso un iter del tutto innovativo e trasparente: «Il nostro percorso, chiarisce Rudi Fuchs, è stato di individuare preliminarmente spazi e tipologie, anche sulla base del confronto con la tradizione storica (di particolare importanza proprio a Torino), per poi proporli e discuterli in sede di Amministrazione cittadina», committente nel 1996 dell'inte-

ro progetto. Per Cristina Mundici, «un'impresa di arte pubblica sviluppato in maniera "organica"», la cui maggiore qualità in definitiva è, secondo Fuchs, «la "permanenza" delle opere: fatto ancora più eccezionale in questi anni di consumismo anche nel campo dell'arte. Senza retorica, conclude, per la sua serietà questo progetto può essere un esempio per molte altre realtà internazionali». Il giardino di Giuseppe Penone è strutturato lungo un percorso a forma di albero, un passaggio all'interno di una sorta di tronco cavo, formato da pareti vegetali soggette a continua crescita: «è, quindi, anche una questione di tempo, per così dire, biologico», ha dichiarato Penone. Realizzata in struttura d'acciaio rivestita di lastre di porfido, con scritte al neon e circondata da un vasto specchio d'acqua e alti zampilli, la fontana-igloo di Mario Merz costituisce un segno forte, un elemento di sosta che interrompe la lunga prospettiva del nuovo viale alberato: «Quando c'è il sole, questa pietra di montagna brilla. Ma quello che voglio comunicare si vede, non ha senso parlarne», ha dichiarato lapidario Merz. Le prossime opere, secondo l'assessore comunale alla Cultura Fiorenzo Alfieri, verranno realizzate entro il 2005 (l'intero progetto è illustrato nel nuovo Cd-rom appositamente realizzato dall'Urban Center Officina Città Torino, coordinato da Martella Perletti): Per Kirkeby, in largo Orbassano, ha progettato una struttura che sarà anche guida all'attraversamento pedonale della nuova piazza; l'opera di Jannis Kounellis, riferita alla cultura della rivoluzione industriale, troverà una collocazione ideale nei pressi delle ex Ogr; mentre Michelangelo Pistoletto, a distanza di 8 anni dal primo progetto, elaborerà un nuovo monumento all'interno di una grande rotonda. Alfieri ha anche annunciato «nuove opere monumentali per segnare gli spazi pubblici», da realizzare attraverso procedure diverse, dal concorso pubblico al coinvolgimento delle fondazioni bancarie, dall'intervento dei privati con opere a scomputo degli oneri di urbanizzazione, fino all'applicazione della «legge del 2%» sulle opere pubbliche: attraverso concorso il Comune ha appena commissionato un'opera a Riccardo Cordero per piazza Galimberti, e una a Marc Didou per l'area pedonale intorno all'università di Palazzo Nuovo. Ma nel pieno dei lavori in vi-

sta delle Olimpiadi invernali del 2006, già si pone la questione di come selezionare le nuove opere (si parla di 5 o 6) per il secondo tratto del Passante, fino alla nuova stazione di Porta Susa: Pier Giovanni Castagnoli, direttore della Galleria civica d'Arte moderna (Gam), ha proposto la costituzione di un comitato di direttori dei grandi musei europei. Nella medesima zona della città, infine, le grandiose navate delle tardo ottocentesche ex Ogr saranno riconvertite, sempre entro il «fatidico» 2006, a spazi espositivi (grandi mostre, Officina Città Torino e collezioni contemporanee della vicina Gam) in base al risultato del concorso internazionale bandito dal Comune, che investirà nel progetto 24 milioni di euro.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 216, DICEMBRE 2002, P. 10

La Gam acquista, ma non ha spazio per il contemporaneo

Pier Giovanni Castagnoli ha riallestito il '900, ma attende il «dopo Olimpiadi» per utilizzare 7mila mq di archeologia industriale. Intanto Gam e Castello di Rivoli acquistano grazie al «Progetto per l'arte moderna e contemporanea» della Fondazione Crt

Nell'ottobre 2003 l'intero secondo piano della Galleria civica d'Arte Moderna e contemporanea (Gam) era stato smantellato per accogliere la grande mostra dedicata all'«Africa». Conclusa la rassegna, con successo di critica e ben 135mila visitatori, la Galleria si è riappropriata di mille mq, destinati alle collezioni del Novecento: le sale sono state riallestite con opere dai depositi e, soprattutto, con le nuove acquisizioni della Fondazione Crt-Progetto per l'Arte Moderna e Contemporanea nato per incrementare le collezioni per manenti della Gam e del Castello di Rivoli. Artefice del nuovo allestimento è Pier Giovanni Castagnoli, direttore della Galleria dal 1998, con il vicedirettore Riccardo Passoni. «Si tratta, dichiara Castagnoli, di una revisione de-

gli allestimenti, seppur recenti, curati da Rosanna Maggio Serra nel 1993, e da me nel 1998 e nella scorsa primavera, quando abbiamo inserito le opere degli anni Cinquanta acquisite dalla Fondazione Crt». Proprio al secondo dopoguerra, fino ai pieni anni Sessanta, è ora dedicata più della metà del nuovo percorso. Ridotta la presenza di pittori torinesi e piemontesi dei primi anni del '900 (senza dimenticare il carattere di «Galleria Civica» della Gam, strettamente legata al suo territorio, ma lungo tutta la sua storia aperta alla sperimentazione e ai più diversi contributi, soprattutto grazie alla direzione di Vittorio Viale), ed eliminata la scansione attraverso nuclei collezionistici («pressoché illeggibili per il vasto pubblico», ammette Castagnoli), sono ora evidenziati ambiti di ricerca, tendenze e suggestioni poetiche comuni lungo un percorso cronologico. Grande spazio è così dedicato alle Avanguardie storiche (Ernst, Klee, Picabia, e la «Ragazza Rossa» di Modigliani), a Felice Casorati e, in una sala attigua, ai «Sei di Torino»; una a primo e secondo Futurismo, e un intero settore ai «maestri» italiani tra anni Venti e Trenta. Qui si trovano le due grandi statue di Arturo Martini, segno della nuova volontà di distribuire lungo l'intero percorso museale le opere di scultura, di cui la Gam è singolarmente ricca: «Proprio sulla scultura, anticipa Castagnoli, si concentreranno le prossime acquisizioni promosse dalla Fondazione Crt». Tra gli altri, con ogni probabilità, Consagra e Leoncillo. Dopo le opere di Melotti e l'influenza di Picasso sul contesto italiano degli anni '50, ecco le nuove opere acquistate nel 2004: tre tele di Lucio Fontana. Seguono la sala con il Chillida in «sintonia grafica» con Capogrossi e Accardi, i lavori, finora sacrificati, di Vedova e Marini, di Pinot Gallizio e Cobra. Evidente è l'inedita ariosità del percorso: «Non pare neanche pienamente un mio allestimento, così rasserenate...», si stupisce quasi, Castagnoli. Ancora nuove acquisizioni nelle sale successive, tra Piazza del Popolo a Roma e Azimut a Milano: «Superficie arancione» (1971) di Enrico Castellani, e due opere di Dadamaino; sono tre i dipinti di Mario Schifano entrati in collezione, oltre a un Franco Angeli del 1963 («Napoleone») e a due di Giuseppe Uncini. Poi Arte Povera, fino alla sala degli anni Sessanta, con Gior-

gio Griffa, Gastini, Ontani. Il percorso si conclude nel 1977 con Salvo. Un'ultima sala è destinata alla rotazione mensile di opere dai depositi, di nuovi acquisti e donazioni. La collezione «contemporanea» è in gran parte costretta nei magazzini: appare sempre più impellente la più volte annunciata acquisizione delle Officine Grandi Riparazioni, suggestivi spazi tardo-ottocenteschi di archeologia industriale in cui 7mila mq potrebbero essere destinati alla Gam e alle collezioni a partire dal 1945, e 5mila alle mostre temporanee. Alle Ogr, per le quali, anticipa Giovanna Cattaneo, presidente della Fondazione Torino Musei, «sarà nominato uno specifico conservatore», saranno esposte «opere di grandi dimensioni che nell'attuale museo non possono trovare collocazione». Si pensi, ad esempio, a «Il fiume appare» (1986) di Mario Merz: un serpentone di archi metallici, lungo ben 27 metri. Approvato il progetto definitivo da parte del Comune, il nuovo museo vedrà la luce nel 2007. Alfieri: Ogr approvate e finanziate Sulla possibilità di ampliamento della Gam nel ex Officine Grandi Riparazioni abbiamo sentito l'assessore alla Cultura del Comune di Torino, Fiorenzo Alfieri. Assessore Alfieri, è certo che la Gam troverà nuovi ambienti per le collezioni contemporanee nelle Ogr? Il Comune ha approvato il progetto definitivo, con 52milioni di euro a bilancio 2004; gli interventi inizieranno nel 2005. Su progetto dell'Associazione Temporanea di Professionisti guidata da Armando Baietto e formata, tra gli altri, da So.Tec, Giugiaro Design e Gianfranco Gritella, la manica destinata alla Gam, sarà presentata al pubblico durante le Olimpiadi nel febbraio 2006, quando ospiterà lo spettacolo teatrale di Luca Ronconi per le «Olimpiadi della Cultura»: poi, seguirà un anno e mezzo di lavori per concludere il cantiere. Lo snodo tra le due maniche è destinato a bookshop e servizi di accoglienza al pubblico, mentre nella manica sud dei colossali spazi realizzati alla fine dell'Ottocento, oggi lungo l'area di riqualificazione del Passante Ferroviario, saranno accolti l'Urban Center-Officina CittàTorino, e uno spazio di 5mila mq per esposizioni temporanee. Che cosa ha comprato la Gam Foto e didascalie a pag. 36 Che cosa ha comprato Rivoli Anche il Castello di Rivoli, diretto da Ida Gianelli, presenta le opere recen-

temente entrate a far parte della collezione permanente. L'occasione è la mostra «Nuove Acquisizioni», che presenta, fino al prossimo autunno, 25 tra opere e grandi installazioni acquisite negli ultimi tre anni in deposito permanente grazie all'intervento della Fondazione Crt-Progetto Arte Moderna e Contemporanea. Prima opera che si incontra lungo il percorso espositivo è, nell'atrio juvarriano, «Paolo Uccello 1450-1989» (1989) di Luciano Fabro, da tempo al museo grazie al deposito dell'artista, ma solo recentemente acquisita definitivamente. La rassegna prosegue al primo piano con «Senza titolo» (1967-1969), di Gino De Dominicis, esposta con opere di Sandro Chia, Nicola De Maria, Mimmo Paladino e Giovanni Anselmo e, al secondo piano, con le nuove acquisizioni di Stefano Arienti, Massimo Bartolini, Paola Pivi insieme a quelle di Boetti, Calzolari, Clemente, Cucchi, Merz e Paolini. Nella grande sala settecentesca del Castello, interamente dedicata all'opera di Ettore Spalletti, vengono presentate quattro opere che costituiscono un'unica installazione pensata dall'artista per questa occasione. Infine, oltre ai grandi nomi dell'Arte Povera (tra cui il nuovo Mario Merz di «Senza titolo. Una Somma Reale è una Somma di Gente» del 1972) e della Transavanguardia, le opere di artisti delle ultime generazioni come Mario Airò, Monica Bonvicini e Grazia Toderi: tutte acquistate a partire dal 2002.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 233, GIUGNO 2004, P. 36

Da Limoges lo «scrineo» di Guala Bicchieri

Acquistato per 1,5 milioni dalla Fondazione Torino Musei e Regione Piemonte e destinato a Palazzo Madama, il cofano duecentesco ornato di 15 medaglioni in rame dorato e smalti di Limoges è esposto fino al 15 novembre a Palazzo Reale

A seguito di lunghe trattative, e di un'opera di convincimento condotta dalla direzione del museo, è stato finalmente concluso l'acquisto dello «scrineo», secondo la dizione medievale, appartenuto al cardinale vercellese Jacopo Guala Bicchieri (Vercelli, 1160 ca - Roma, 1227), legato papale di Innocenzo III in Francia e Inghilterra, alle corti di Filippo Augusto, Luigi VII e Giovanni Senzattera. Come già annunciato, l'acquisto è stato compiuto di concerto dalla Fondazione Torino Musei e dalla Regione Piemonte, che hanno messo a disposizione ciascuno 750 mila euro. L'opera è costituita di una cassa in legno di noce, realizzata nel 1824 da Carlo Emanuele Arborio Mella come fedele riproduzione dell'originale, ritrovato murato nel presbiterio dell'Abbazia di Sant'Andrea (promossa dallo stesso cardinale, che vi chiama maestranze antelamiche ma anche nord-europee, facendo così di Vercelli una sorta di avamposto gotico nell'Italia settentrionale) e all'interno della quale erano conservate le ossa del Cardinale. Le pareti sono rivestite, secondo l'originaria disposizione, da 15 medaglioni di rame dorato, di cui 7 sulla fronte lavorati a sbalzo e traforati con figure di draghetti, leoni e volatili, con bordo a smalto con motivi di rames in rame dorato risparmiato; 4 rispettivamente sul fianco destro, in rame dorato e smalto con girali vegetali, e 4 sul fianco sinistro, con scene profane in rame dorato risparmiato. E, inoltre, cantonali e staffe, anch'esse in rame dorato e smalti, e una serratura circolare di 14 cm di diametro in rame dorato lavorato a sbalzo, traforato e dorato con due figure (busto di uomini e zampe di uccello) che combattono con clave e scudi. Il tutto, realizzato dalle maestranze di Limoges nel loro momento aulico, tra 1220 e 1225, è in ottimo stato di conser-

vazione. Si tratta «della più grande collezione di oreficeria limosina, per la qualità e la rarità dell'oggetto in sé e dei singoli decori», dichiara Enrica Pagella, direttore del Museo di Arte Antica a Palazzo Madama. Il cofano, già in mostra nel 1995-96 prima al Louvre di Parigi, poi al Metropolitan di New York (e in quell'occasione, dopo l'offerta d'acquisto da parte del Louvre per 3 miliardi di vecchie lire, è giunto il vincolo da parte della Soprintendenza di Milano), è protagonista di una prima mostra dossier dal 14 settembre al 14 novembre nel Salone degli Svizzeri di Palazzo Reale a Torino, dove sarà allestito insieme ad altri due medaglioni smaltati (con ogni probabilità provenienti dallo stesso oggetto) e altri sette medaglioni provenienti dal coro di San Sebastiano a Biella (appartenente all'Ordine dei Canonici Lateranensi come Sant'Andrea e quindi, si presume, ugualmente nell'ambito della collezione Guala Bicchieri). Un apposito apparato video darà testimonianza dell'eccezionalità dell'oggetto, sia dal punto di vista artistico sia da quello storico documentario, della figura di Guala Bicchieri e della sua collezione di oreficeria e codici: sarà, tra l'altro, mostrato il sigillo del Cardinale, apposto sulla Magna Charta nel momento in cui, tra 1216 e 1218, Guala Bicchieri resse il trono inglese dopo la morte di Giovanni Senzattera. Alla mostra torinese seguirà un'opportuna esposizione a Vercelli, città natale di Guala Bicchieri, in attesa della riapertura di Palazzo Madama, prevista dopo le Olimpiadi del 2006: qui il cofano verrà allestito in un apposito ambiente concepito quale «sala del tesoro», nella torre medievale sud dell'antico castello degli Acaja. Intanto, il museo dà alle stampe il volume *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Acquisti e doni 1971-2001*, a cura di Enrica Pagella e con testi di Giorgio Careddu, Simonetta Castrovano, Fabrizio Corrado, Maria Paola Soffiantino e Caterina Thellung: una vasta panoramica delle consistenti e mirate acquisizioni compiute negli ultimi decenni e, nonostante tutto, anche e soprattutto del periodo della chiusura al pubblico. Tra questi, disegni di dipinti di Gandolfino da Roreto e di Giovanni Martino Spanzotti, e disegni di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 235, SETTEMBRE 2004, P. 69

«Vent'anni nel tempio dell'archeologia»

Va in pensione Anna Maria Donadoni Roveri, per vent'anni soprintendente direttore del Museo Egizio, e non risparmia critiche alla Fondazione prossima all'entrata in vigore, sulla quale, dichiara, «non sono mai stata neanche consultata»

Sembra prossima alla piena operatività la nuova Fondazione «Museo delle Antichità Egizie di Torino», l'istituzione incaricata della gestione del Museo Egizio e indicata come modello di tutte le successive possibili fondazioni pubblico-private per la gestione del patrimonio culturale italiano. Dopo l'approvazione dello Statuto, deliberato da Regione, Provincia e, infine, dal Consiglio Comunale di Torino lo scorso 4 maggio, giunge ora, da parte della Giunta comunale, la destinazione di un fondo di dotazione patrimoniale di 750 mila euro. Si tratta di un passo decisivo verso il varo effettivo della Fondazione. Insieme allo Stato, agli Enti locali e alle Fondazioni di origine bancaria, Crt e Compagnia di San Paolo, sarà incaricata della ristrutturazione della sede museale e della gestione ordinaria. Intanto, il 16 agosto, dopo vent'anni esatti alla guida del museo, è andata in pensione Anna Maria Donadoni Roveri, «antagonista critica» nei confronti della nuova formula gestionale e strenua oppositrice all'ipotesi del trasferimento del Museo (istituito nel 1824 nel seicentesco edificio dell'Accademia delle Scienze, sua attuale sede) a Venaria Reale oppure in nuovo apposito edificio: soluzioni successivamente valutate dai ministri Veltroni e Melandri fino allo stesso Urbani.

Dottoressa Donadoni, come ricorda il suo arrivo a Torino? Sono arrivata alla direzione del Museo Egizio il 16 agosto 1984 in una situazione fortunata. Era in corso il progetto di ampliamento nell'Ala Schiaparelli, già iniziato dal mio predecessore Silvio Curto, con cui avevo lavorato per 15 anni. Arrivata io, giunse anche la sponsorizzazione dell'Istituto San Paolo che, proprio per meglio erogare i finanziamenti, diede vita alla Fondazione San Paolo. Si trattava di una delle maggiori iniziative di

questo tipo attivate fino ad allora in Italia. La mia direzione nel museo, quindi, nasce sotto l'egida di una fortunata collaborazione pubblico-privato. L'intervento privato sul museo è durato fino a oggi. La collaborazione con il San Paolo è stata qualcosa di straordinario. Noi eravamo i committenti dal punto di vista scientifico, mentre il San Paolo ci seguiva con gli esperti necessari e con tutto il suo staff tecnico, in un perfetto rispetto dei ruoli. Quello che si sta facendo oggi con la Fondazione, invece, è qualcosa, per me, di aberrante perché una fondazione che avesse veramente voluto venire incontro al museo avrebbe dovuto essere «di appoggio», come era stata in quel caso. Una fondazione che, invece, si «sostituisce» completamente alla direzione scientifica non ha senso: non esiste al mondo un museo in cui i trustees prendano il posto del direttore!

Com'è arrivata alla guida del Museo?

Dopo essermi laureata a Roma e perfezionata in Archeologia orientale, inizio la mia collaborazione con l'Egizio nel 1965, sotto la direzione di Curto. Poi torno a Roma, dove per 5 anni sono impegnata all'Istituto Centrale del Restauro, diretto da Giovanni Urbani, con l'incarico di direttore del Servizio Beni archeologici. Un'esperienza di grande importanza anche per il mio successivo lavoro al Museo Egizio. Come si è sviluppato il museo nel corso degli anni? Dopo gli anni con Curto, in cui i mezzi erano scarsissimi (prima del 1974, la nostra amministrazione era parte del Ministero della Pubblica Istruzione), quelli a me affidati iniziano da parte ma senza obiettivi troppo ambiziosi: i progetti poi crescono un po' per volta. Almeno fino ai finanziamenti di cui dicevamo, che consentono per la prima volta la redazione di un piano «organico» per il museo (basato su un percorso cronologico nel quale si inseriscono le sezioni topografiche e tematiche), poi realizzato soltanto in parte. Ho ancora in mente il progetto dei piani sotto la corte centrale, studiati nel dettaglio e mai edificati...

Eppure nel corso degli anni ottanta e poi novanta, ha inizio la «moda» dell'Egitto...

Con tutto ciò che questo comporta in termini non precisamente «culturali», bensì di aspettative da parte di un pubblico numericamente sempre crescente. Ma il Museo Egizio realizza, insieme a nuovi allestimenti, attività di ricerca, pubblicazioni scientifiche e divulgative, inizia l'informatizzazione del suo catalogo, offre programmi di didattica e formazione per le scuole e una biblioteca di una straordinaria ricchezza (con la fortuna di nascere con il Museo all'inizio dell'Ottocento), non paragonabile con alcu-

n'altra in Italia. Senza dimenticare l'attività di scavo (oggi, in particolare a Gebelein), ormai compiuta non più per raccogliere materiale, ma piuttosto informazioni e nuove conoscenze: con un ribaltamento decisivo, quindi, rispetto all'Egittologia ottocentesca di cui l'Egizio è figlio.

Ma non è mai stato realizzato il progetto di un Centro di Alti Studi di Egittologia.

Certo, è una vera anomalia anche la sola assenza in città di una cattedra universitaria di Egittologia. Peraltro, un Centro non si crea dall'oggi al domani. Ma il museo è di per se stesso un «centro studi»: è la culla dell'Egittologia, qui sono venuti a studiare Champollion e i maggiori esperti mondiali, da Cerny ai Posener, da Gardiner a Kokosy a Labib Habachi.

Che relazione avete avviato a livello internazionale?

Le relazioni instaurate dal museo, e da me personalmente, sono numerosissime: da Berlino con Dietrich Wildung a Parigi con Christiane Ziegler, a Vivian Davies del British Museum di Londra a Dorothea Arnold del Metropolitan di New York. Sono rapporti anche di amicizia: siamo tutti più o meno della stessa generazione! Abbiamo attivato scambi di studi, ma anche di materiale: oggi abbiamo oggetti sparsi in sei o sette mostre in tutta Europa. Con il Museo del Cairo, i risvolti sono ancora più interessanti, perché il direttore è una donna, Wafaa Saddiq. Il progetto, dalle mostre, prosegue fino allo scambio di personale e di professionalità, ai restauri, allo studio di nuclei collezionistici in relazione reciproca. Anche lì, inoltre, si sta discutendo il riallestimento del museo: c'è la necessità (sostenuta dalla commissione di esperti italiani tra cui mio marito, Sergio Donadoni, e Silvio Curto) di non toccare questo museo mirabile di cui è stato celebrato il centenario lo scorso anno, ma di toglierne il sovrappiù: il tesoro di Tutankamon, giunto in una fase successiva, ha occupato due terzi del primo piano. Trasferendolo a Giza, il museo recupera l'immagine originale tardo-ottocentesca, modello assoluto e riconosciuto per tutti gli studi di egittologia del XX secolo.

Tornando all'Egizio di Torino, perché si è opposta al trasferimento a Venaria Reale?

È stato un periodo terribile. Ho sempre pensato che fosse un errore sia per l'Egizio, sia per Venaria, e l'ho dichiarato pubblicamente. Se fossi stata più diplomatica, alcuni motivi di scontro con istituzioni ed Enti locali non ci sarebbero stati. Ho detto quello che pensavo e l'abbiamo pagata. Ritengo però che fosse l'unica posizione onesta. Sono convinta che Venaria non

c'entri nulla con l'Egitto, e che non sia assolutamente adatta a quelle collezioni, compresi impiantistica e illuminazione. Ma si è andati avanti comunque con ipotesi e studi, prima con Veltroni, poi con la Melandri, fino alla scelta definitiva del ministro Urbani. Si era anche ipotizzata la possibilità di un nuovo edificio sul modello del Guggenheim di Bilbao: ma quella era una realtà disperata, Torino invece è una città bellissima, che non ha bisogno di simili stratagemmi per attrarre attenzione.

Che cosa replica a chi ha accusato l'Egizio attuale di non essere al passo con le esigenze della moderna museologia?

Sono sempre stata la prima a riconoscere i problemi del museo: in primis, un difetto di comunicazione, carente nelle parti dove non siamo direttamente intervenuti. Avremmo potuto gestire meglio anche le sale, ma non si può fare tutto contemporaneamente; o forse avrei avuto bisogno di maggiori energie. Molti di questi difetti dipendono dal fatto, e non è una giustificazione, che abbiamo voluto tenere sempre aperto, anche durante i lavori di riallestimento. Ora penso che avrei fatto meglio a chiudere per un po', come fanno gli altri, per studiare bene il progetto e poter lavorare di gran lena.

Ha qualche rimpianto?

Oggi mi sto ponendo molti interrogativi. Forse se avessi avuto più forza, o forse più malleabilità, non si sarebbe arrivati a questo, a una Fondazione che nasce senza aver mai chiesto il nostro parere o la nostra collaborazione. Ad esempio, ben prima delle ipotesi attuali, io avrei voluto ampliare gli spazi verso i sotterranei di San Filippo, con un museo apposito per le scuole, già pensato da Curio. Avevamo già avuto il permesso dal Ministero per costruire le sale sotterranee, ma non abbiamo avuto la possibilità di farlo.

Che cosa consiglia a chi sarà chiamato dalla Fondazione a riallestire le collezioni?

Premetto che la storia di un museo ha quasi la stessa importanza, e lo stesso diritto a essere conservata, degli oggetti che vi sono custoditi. Questo museo racconta l'Egitto ma anche l'egittologia: tutto ciò va reso visibile e comprensibile. Un museo deve essere accessibile ma sempre «speciale» e altamente scientifico: in sintonia con i bambini, ma mai ridotto a livello «alfabeta». Un esempio è la tomba di Kha che, pur di dimensioni ridotte e compressa, conserva il fascino della «scoperta». Questo è un paradigma della mia concezione. Anche se penso che sia normale che chi viene dopo abbia il diritto e dovere di realizzare le proprie idee, io sono un po' conservatrice: sto per compiere 70 anni.

Quali pensa possano essere i vantaggi e i rischi della nuova formula gestionale?

Le ragioni di questo progetto sono per me incomprensibili (non porterà ricchezza, e forse neanche turisti...): desiderio di devoluzione da parte degli Enti locali, e di disimpegno (finanziario) del Ministero. Non so che cosa succederà domani, con 28 persone che faranno quello che fino a oggi ho fatto da sola. E con il Comitato scientifico, unico nell'intero organigramma a non ricevere emolumenti: e questo la dice lunga... Nella migliore delle ipotesi, potrà avere dei vantaggi se si baserà sul parere di esperti, che conoscano sia l'egittologia, sia il museo. È un campo troppo delicato per decidere senza una conoscenza approfondita della materia e dei materiali. Sono ancora convinta che se la Fondazione fosse nata come una struttura di appoggio, sarebbe stata per noi un'opportunità straordinaria. Se avesse un po' come modello la nostra vecchia esperienza col San Paolo, con cui collaborare sul piano della parità e giungere a un accordo... Ora, invece, le cose sono imposte, senza informazione: il personale è smarrito. La Fondazione comunque porterà competenze tecniche e manageriali che sicuramente noi non avevamo.

Anche vantaggi finanziari.

Certo: ma se i progetti non sono buoni, tutto può diventare molto rischioso. Penso anche solo all'impatto sui colleghi stranieri se non nomineranno un «direttore egittologo». Ma forse questo è soltanto il pensiero di una signora che ha la fortuna di non dover assistere a quel che sarà.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 235, SETTEMBRE 2004, P. 16

Egizio in festa con Elkann e Artemidoro

Per festeggiare la Fondazione finalmente costituita, un dono dalla Compagnia di San Paolo: uno straordinario papiro ellenistico. Attesa per l'ampliamento e il direttore

È nata il 6 ottobre la Fondazione «Museo delle Antichità Egizie di Torino». Coordinati da Mario Turetta, direttore regionale del Piemonte per i Beni culturali e paesaggistici, erano presenti il ministro Giuliano Urbani, Sergio Chiamparino, sindaco di Torino, i presidenti Enzo Ghigo (Regione Piemonte) e Antonino Saitta (Provincia di Torino) e, per i «partner privati», Franzo Grande Stevens e Andrea Comba, presidenti rispettivamente di Compagnia di San Paolo e Fondazione Crt. I lavori preliminari per la trasformazione del museo in fondazione, avviati da Urbani, risalgono al 2001: lo stesso Urbani ha ricordato come il controverso dibattito, insieme legislativo e politico, sul nuovo modello di fondazione per la gestione di un museo statale aperto a Ministero, Enti locali e privati, abbia dovuto attendere l'approvazione del Codice dei Beni culturali avvenuta a maggio per chiarire le competenze dei privati, e quelle di Stato e autorità locali nel campo di «tutela» e «valorizzazione». Con la firma è stata ufficializzata la nomina di Alain Elkann alla presidenza. «Ne sono orgoglioso, ha dichiarato, e riconoscente per la responsabilità che mi si offre, ha dichiarato. Torino si conferma città pilota nella sperimentazione e, con la costituzione della prima fondazione italiana destinata alla gestione di un museo statale, vede rinnovata la sua tradizione di innovazione». Ricordando (unico in tutta la giornata) il ruolo di Anna Maria Donadoni, per vent'anni direttore del museo e ora manifestamente contraria alla nuova fondazione (invitata, non ha presenziato alla giornata), Elkann ha sottolineato le possibilità di sviluppo per l'Egizio: «Il museo godrà ancora di più della stima di tutti i musei del mondo». Da più parti, però, si parla proprio della componente «scientifica» come il vero problema: non sono ancora noti né il Comi-

tato scientifico, né il futuro Direttore, per il quale sarà bandita una gara internazionale. Già la Donadoni avvertiva che proprio sulla figura del direttore si giocherà la credibilità internazionale dell'Egizio. Va proprio in questa direzione il dono fatto al museo, da parte della Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo, del cosiddetto «papiro di Artemidoro». In questa sede è stato annunciato l'accordo con il Demanio per la cessione della Manica Nuova di Palazzo Reale, destinato al trasferimento della Galleria Sabauda. Nuovi spazi potranno quindi essere liberati per l'ampliamento del Museo Egizio nella sua sede storica del Collegio dei Nobili.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 237, NOVEMBRE 2004, P. 4

Settis: l'antico in tempo reale

Il papiro di Artemidoro acquistato dalla Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo, e concesso in comodato gratuito alla neonata Fondazione «Museo delle Antichità Egizie di Torino», è un «rotulo» utilizzato da diversi soggetti in tempi successivi, a partire dal I secolo a.C. La presenza sul recto e sul verso del rotulo (oggi in frammenti, ma lungo complessivamente due metri e mezzo, e alto fino a 32,50 cm), di un testo scritto in caratteri greci (parte del II libro di Artemidoro tratto dalla sua Geografia), dell'abbozzo di una carta geografica e, infine, di disegni di animali, reali e fantastici, e i successivi schizzi di teste e parti di statue, rendono il reperto una fonte straordinaria per gli studi futuri, consentendo di scrivere pagine nuove in settori diversi della cultura classica, tra loro non sempre direttamente comunicanti, come la letteratura, la topografia e la storia dell'arte. Salvatore Settis, protagonista insieme al papirologo Claudio Gallazzi alla presentazione del 6 ottobre a Torino del «papiro di Artemidoro», ne ha confermato l'importanza sottolineando come «solo raramente le scoperte papirologiche abbiano un qual-

che significato per la storia dell'arte. Questo ritrovamento costituisce un exploit straordinario: oltre a consentirci di leggere Artemidoro per la prima volta “dal vero” e a fornirci la prima carta geografica di epoca tardo-classica, il papiro contiene ben due “taccuini d'artista”, oltretutto di dimensioni considerevoli». Soprattutto la terza fase, quella dei volti, mani, braccia e piedi forse schizzi tratti da sculture e realizzati nel I secolo d.C, benché «di qualità inferiore a quella del repertorio animalistico», costituisce «una novità assoluta per la storia dell'arte antica, presentando un'apparato iconografico costituito da “ritratti di persone” finora a noi noto solo a partire dal Rinascimento». Il papiro è stato a lungo studiato da Salvatore Settis: «Oggi è stato raggiunto l'obiettivo a mio parere prioritario: che sia in una collezione pubblica perché possa essere studiato e soprattutto divulgato». Quello che oggi vediamo e che attualmente è sottoposto a restauro presso il laboratorio di papirologia dell'Università di Milano, «è frutto dello smontaggio di una maschera funeraria di cartapesta, di cui facevano parte anche una ventina di documenti in lingua greca del I secolo d.C, il tutto proveniente dalla città egiziana di Antaeupolis. Dopo essere appartenuto alla collezione di Khashaba Pascià, costituita ai primi del Novecento ad Alessandria e poi dispersa tra gli anni sessanta e settanta fino alla sua esportazione legale dal paese nel 1972, il papiro viene riconosciuto da un collezionista: solo allora si realizza lo smontaggio della maschera di cartapesta». Ora tutto questo è a disposizione degli studiosi. «Quel che ancora auspico, conclude Salvatore Settis, è il ricongiungimento del papiro con il suo unico “contesto archeologico”: i venti papiri documentari che, ancora in modo privato, forniscono informazioni insostituibili su luogo di provenienza e datazione».

«VERNISSAGE», 54, P. 9, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 237, NOVEMBRE 2004

Greca/americana con passaporto inglese, esperta d'arte egizia

Eleni Vassilika è il nuovo direttore del Museo Egizio: sarà affiancata da un manager. Già avviati progetti su sale e servizi: coinvolti Ferretti, Giugiaro, Pininfarina...

Il momento della scelta è giunto, e ha finalmente sciolto la ridda di voci e polemiche che si sono inseguite nelle ultime settimane in città, ma soprattutto internamente al museo. Il nuovo direttore del Museo Egizio, estratto dalla rosa dei 30 professionisti che hanno risposto al bando internazionale, è Eleni Vassilika, da cinque anni direttore del Roemer- und Pelizaeus-Museum di Hildesheim in Germania. La nomina è stata approvata il 13 maggio dal comitato scientifico internazionale, presieduto da Edda Bresciani, alla sua prima riunione ufficiale. Nell'occasione, è stata anche annunciata la prossima redazione di una «carta dei valori» che dia le coordinate della «missione» (scientifica, ma non solo) del museo. E Alain Elkann, dallo scorso ottobre presidente della Fondazione Museo delle Antichità Egizie, ha annunciato la nomina di «un condirettore, oppure di due figure con compiti di tipo manageriale». Intanto, ancora si attende l'atto formale del conferimento del museo, comprensivo delle sue collezioni, alla Fondazione: operazione alquanto delicata cui il Ministero dovrebbe provvedere entro due mesi. Il «nuovo» Museo Egizio intende comunque dare un segnale di discontinuità, soprattutto sul fronte del rinnovamento (anche di «immagine»), attraverso una serie di progetti per la gran parte già attivati. Dal 10 maggio sono finalmente disponibili le audioguide: un percorso di più di un'ora e mezza attraverso le sale, realizzate da Antenna Audio Italia e disponibili in italiano, inglese e francese. La nuova biglietteria è in via di realizzazione nel vasto atrio seicentesco del Collegio dei Nobili (e proprio il carattere aulico dell'ambiente, condiviso con l'Accademia delle Scienze, sta creando dubbi sulla compatibilità della nuova struttura), mentre è in via di definizione il progetto per il guardaroba: aspetti fondamentali per un

museo che ha finora attratto almeno 300mila visitatori all'anno (di cui, in grossa percentuale, studenti e scolaresche...), ma che ha annunciato per il futuro ben maggiori ambizioni anche «quantitative». È però in vista delle Olimpiadi di Torino 2006 che i percorsi espositivi sono destinati a subire le maggiori trasformazioni. Rimandato a dopo l'evento olimpico il completo riallestimento delle sale attualmente visibili (cui si aggiungeranno i nuovi spazi previsti negli ambienti della Galleria Sabauda in via di trasferimento, e nei sotterranei dell'adiacente Chiesa di San Filippo Neri), gli interventi appena approvati prevedono la trasformazione in senso «scenografico» della ricchissima sezione della statuaria: progetto affidato, non a caso, a Dante Ferretti, recente premio Oscar per «The Aviator» di Martin Scorsese (con cui ha lavorato da «L'età dell'Innocenza» del 1993 a «Gangs of New York» del 2002), ma soprattutto celebre collaboratore di Pasolini e Fellini. A lui è affidata la «valorizzazione» (anche in senso spettacolare) di opere tra le più rappresentative del museo, come la grande statua di Ramses II. Proprio alcuni dei «simboli» dell'Egizio saranno utilizzati dal designer Giorgetto Giugiaro nell'ambito del progetto «Egitto in città»: luoghi significativi di Torino, dall'Aeroporto di Caselle ad alcune piazze del centro storico, accoglieranno «totem» e segni urbani destinati a segnalare e sollecitare l'interesse nei confronti del museo. All'altro grande nome del design torinese, Pininfarina, è affidata la realizzazione del «logo» della Fondazione, che viene presentato a metà giugno. Infine, sono stati coinvolti l'architetto-paesaggista Paolo Pejrone per il disegno del «verde» dentro e fuori le sale museali (a tappe successive tra giugno e novembre), e l'Associazione De Sono per i «commenti» musicali lungo i percorsi espositivi. Il tutto realizzato anche in funzione delle prossime mostre, organizzate da Elisabetta Valtz e Elvira D'Amicone. In discussione con la Fondazione Crt, infine, la creazione di un'apposita casa editrice per la pubblicazione di opere di divulgazione ma anche di ricerche di alto profilo scientifico.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 244, GIUGNO 2005, P. 22

Un ungherese entusiasta inaugura il museo della speranza

Aprire finalmente il 26 marzo Palazzo Roccella, primo centro stabile per l'arte contemporanea, ancora senza collezione

Finalmente si inaugura, dopo annunci, ritardi, polemiche e delusioni, il Centro per l'Arte Contemporanea di Palazzo Roccella. Primo polo destinato all'innovazione artistica nel Meridione d'Italia, il nuovo centro, promosso e sostenuto dall'Amministrazione comunale e diretto da Lóránd Hegyi (ungherese di nascita, internazionale di esperienza: dalla Ludwig Foundation di Vienna alla Biennale di Valencia del 2002, fino all'attuale direzione del Musée d'art moderne di Saint-Étienne), dovrà dimostrare la capacità della città di dare forma stabile e continuativa a un impegno sul fronte dell'arte contemporanea che la vede protagonista nel campo degli eventi e delle mostre (si sono appena visti Fabro in Piazza del Plebiscito e Damien Hirst al Museo Archeologico). Grazie al progetto di Hegyi, che il 26 marzo apre il Centro con la mostra «The giving person» (fino all'estate), il 2005 sarà forse ricordato come l'inizio dell'atteso passaggio dall'effimero al permanente.

Signor Hegyi, quale sarà il programma «culturale» del Centro? *Il progetto è di realizzare ogni anno tre grandi «blocchi» che raccolgano differenti attività: mostre tematiche, convegni con artisti, workshop e attività su temi vasti, festival di cinema con conferenze, letteratura e teatro. Non ho l'ambizione dell'«arte totale»: amo però individuare connessioni tra l'arte e la realtà in cui nasce e si sviluppa. Mi spaventa una parte della critica attuale che non parla di storia, di società, di realtà quotidiana. Una nuova istituzione come la nostra deve invece attivare un dibattito sulla cultura contemporanea, che è anche cinema, fotografia, architettura, design, filosofia, letteratura. Vogliamo essere un forum permanente su problemi, tendenze e creazione in un contesto esteso, storico e antropologico. Credo molto in questa operazione di libertà e di coraggio, anche se non mi ritengo certo né un visionario, né, tanto meno, un rivoluzionario. Palazzo Roccella sarà un catalizzatore dell'attività di Napoli: internazionale, ma con attori locali come galleristi, fondazioni private, collezionisti, artisti.*

Napoli è al centro del Mediterraneo tra Portogallo e Turchia dove anche a Istanbul si è appena aperto un museo del contemporaneo.

E ora accade anche a Napoli. È una città con una grande energia pur tra problemi e contraddizioni, aperta e cosmopolita. Ho pensato sempre che abbia geopoliticamente una posizione centrale nel Mediterraneo: aperta verso Spagna e Portogallo e, dall'altra parte, verso Balcani, Grecia, Medio Oriente. E poi Mar Nero, Armenia, Georgia, Romania, Ucraina: lì dove vi è stato un cambiamento epocale con il collasso dell'Urss e la liberazione di energie represses. Napoli ha anche una grande potenzialità: è un terreno «vergine», libero da una tradizione del museo d'arte moderna e da istituzioni forti a questa deputate.

Anche la mostra va in questa direzione?

«The giving person» (è una citazione di Gilbert and George) presenta artisti che portano una «microutopia» o una visione profonda della condizione umana. L'artista è generoso, come una fontana che sempre porta acqua e a cui noi sempre possiamo bere: è un po' la metafora della vita. Volevo trovare un tema ampio non costretto da limiti cronologici, tematici o stilistici ma più «antropologico»: il ruolo dell'artista, e anche la funzione dell'arte, come portatore di doni intellettuali e intelleggibili. Non volevo fare subito un omaggio a Napoli ma iniziare con una proposta di livello internazionale (da Jan Fabre a William Kentridge a Sooja Kim) seppur aperta ai contributi della città (da Bianco-Valente a Mimmo Jodice). In tutto, sono 37 gli artisti coinvolti. Non credo alle mostre con centinaia di artisti (e neppure alla moda delle «biennali»): una voce ben modulata è più incisiva di molte grida. Questa è la mia idea per il Centro: uno spazio bello per un incontro più intimo con l'arte.

Come sono strutturati gli ambienti interni?

Palazzo Roccella può offrire spazi generosi: 800 mq per uffici, archivio, biblioteca, sala conferenza; 2.300 mq su due piani per le esposizioni. Al piano terreno ci sono libreria, caffetteria, sala cinematografica professionale per 80 persone, centro informativo. Al primo piano, un ambiente espositivo flessibile che si affaccia sul giardino. Al terzo piano vi sono depositi, archivio, computer e internet, biblioteca, sala congressi. Una suggestiva illuminazione, infine, coinvolge le aree esterne.

E dopo la mostra?

Alla conclusione di «The giving person», che occupa l'intero palazzo, il

primo piano sarà per le mostre tematiche, il secondo a rotazione per la grande esposizione e per piccole mostre e workshop, e infine, una volta all'anno, per le acquisizioni della collezione permanente (che al momento non esiste) e donazioni, nella speranza di riceverne. Ho avuto incontri con galleristi, collezionisti, artisti: tutti aspettano l'inaugurazione per capire come funziona il nostro museo.

Dal punto di vista delle competenze e del personale?

Sono previste due direzioni separate, una amministrativa e una artistica, questa a me affidata nel 2002. Del Comitato Scientifico faranno parte Francisco Jarauta, filosofo (è il presidente), lo scrittore Pedrag Matvejevic, l'architetto François Barré, Goffredo Fofi per la cinematografia, Catherine Millet e il soprintendente Nicola Spinosa. Del mio team (ma ci sarà una rete di collaboratori esterni) fanno ora parte sei persone (relazioni pubbliche, comunicazione, didattica, mostre, eventi, ufficio tecnico), provenienti da diversi ambiti dell'arte e da città differenti.

C'è anche per voi la tentazione della Fondazione?

La si prevede, sul modello dell'ormai ventennale esperienza del Castello di Rivoli. Sarà aperta a Comune, Provincia e Regione e, in prospettiva, a qualche privato. In primavera dovrebbe realizzarsi.

Qual è la sua opinione alla notizia che Napoli annuncia un altro museo del contemporaneo a Palazzo Donnaregina?

Non conosco tutti i giochi e i movimenti della politica locale. So che esiste una volontà da parte della Regione e della Provincia di creare (si dice entro il 2006) un nuovo museo come continuità della collezione di Capodimonte. Non vi è quindi alcuna concorrenza tra i due spazi. Anche a Napoli, come a Londra o, in Italia, a Torino, possiamo creare una situazione pluralista: più ricco è il terreno e più facile è lavorarlo.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 241, MARZO 2005, P. 43

Sono almeno 20 le professioni

Approvata la Carta Nazionale delle professioni museali: dal registrar al direttore, tra ricerca, sicurezza, allestimento, amministrazione e rapporti con il pubblico

Il vasto e variegato mondo dei musei italiani, spesso vittima di una frammentazione che rischia di andare a detrimento di comunicazione e coesione, ha trovato occasione di incontro e confronto durante la Prima Conferenza Nazionale dei Musei d'Italia dello scorso 24 ottobre. Organizzata da Icom Italia, è stata promossa dalle Associazioni «di categoria»: Amaci, Anei, Anmli, Anms, Commissione Musei della Conferenza, Icom Italia e Simbdea. In attesa di future auspicate iniziative, un primo importante contributo è comunque arrivato grazie all'approvazione della Carta nazionale delle Professioni museali: occasione di conoscenza su ambiti di attività troppo spesso trascurati in ambito lavorativo, a quasi esclusivo vantaggio della figura del «curatore», sempre più carica di suggestione e fascinazione su studenti e giovani professionisti. Voluta dalla Conferenza permanente delle Associazioni Museali italiane e frutto del lavoro congiunto di più di 50 operatori (coordinati da Alberto Garlandini), la Carta (già sottoposta ai diversi enti proprietari, alle aziende di servizi museali, alle associazioni di categoria e a ogni altro ente e organismo coinvolto) ha l'obiettivo di creare una «piattaforma di lavoro condivisa» e un riferimento per i diversi soggetti istituzionali coinvolti nella gestione dei musei. Forte è l'appello per un urgente «riconoscimento pubblico delle professioni museali», che «ne evidenzia le peculiarità e al contempo esalti alla complessità», anche in vista di un prossimo riconoscimento di altre professionalità in ambito culturale. Anche per queste ragioni, la Carta presenta un'apposita «Mappa» che individua 20 diverse professioni «strategiche» nei settori dipendente, pubblico e privato, statale e degli enti locali, a contratto eccetera. I 19 profili professionali (cui si aggiunge il direttore) sono stati raggruppati in quattro macro aree di attività, calate nello specifico del contesto italiano. Al settore «ricerca, cura e gestione delle colle-

zioni» fanno riferimento i ruoli di conservatore, catalogatore, restauratore e «registrar» (responsabile dei prestiti e della movimentazione delle opere); ai «servizi e rapporti con il pubblico e con il territorio», fanno capo i responsabili dei servizi educativi, di accoglienza e custodia e della biblioteca; ad «amministrazione, finanza, management e comunicazione», i responsabili, tra l'altro, di segreteria, ufficio stampa, fund raising e sistema informativo; al settore «strutture, allestimenti e sicurezza», infine, i responsabili dell'impiantistica, della rete informatica, della sicurezza e degli allestimenti.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 249, DICEMBRE 2005, P. 38

323 finestre sulle Alpi

Aperto il Museo delle Alpi, primo passo del recupero del Forte di Bard: eventi, spettacoli, esposizioni e, tra il 2006 e il 2007, altri tre musei

È probabilmente il forte più importante delle Alpi occidentali: sicuramente è quello di più suggestiva imponenza, dominante com'è sul territorio circostante. Nato come fortezza «di sbarramento», ricostruito da Carlo Felice sul sito dello storico presidio lungo la via romana delle Gallie, il Forte di Bard (Ao) è giunto a oggi del tutto integro, mai coinvolto in eventi bellici a partire dalla rifondazione nel 1838. Interamente restaurato su iniziativa della Regione Valle d'Aosta, che ne è proprietaria dal 1990, e con finanziamenti anche europei, diventa ora un grande «parco a tema» dedicato alle Alpi. Quello avviato nel 1993 e che si concluderà soltanto nel 2007 è un progetto inedito e ambizioso: per «i pubblici» da coinvolgere, gli strumenti di comunicazione da utilizzare, gli obiettivi scientifici e culturali da perseguire. Il nuovo polo vuole essere centro di interpretazione, valorizzazione, diffusione e comunicazione delle Alpi nel loro complesso, capace di coniugare offerta culturale (non soltanto musei e mostre, ma

anche spettacoli, concerti e manifestazioni culturali) e strutture ricettive di qualità (due alberghi, ristorante, caffetteria e diverse attività commerciali). Il piano, intanto, è giunto a un primo importante passo: l'inaugurazione, il 13 gennaio, del corpo principale del Forte (la cosiddetta Opera Carlo Alberto) con il Museo delle Alpi al primo piano; e al piano terreno le sale espositive e lo spazio Vallée Culture (a cura della Soprintendenza valdostana). I numeri della struttura e dei lavori finora compiuti danno conto di dimensioni e quantità imponenti: 14.467 metri quadri di superficie complessiva, 2.036 di cortili interni, 3.600 di aree espositive, 9mila di tetti, 1.295 di corridoi, 106 metri di dislivello, 806 gradini tra interno ed esterno, 283 locali, e poi 385 porte, 323 finestre, 296 feritoie... E infine: oltre 100 tra progettisti e consulenti, più di 500 maestranze. Il programma museografico del Forte, di cui il Museo delle Alpi costituisce la prima realizzazione, è stato affidato a Daniele Jalla, storico e coordinatore dei servizi museali della Città di Torino (nonché, dalla primavera 2004, presidente di Icom Italia), e da Alain Monferrand, esperto di architettura militare. L'allestimento è stato curato dagli architetti Luisella Italia e Massimo Venegoni in collaborazione con Enrico Camanni, coordinatore scientifico di un nutrito gruppo di esperti. Il percorso, in quattro sezioni, si svolge su 1.600 mq e 30 ambienti, attraverso una successione di «emozioni e informazioni» focalizzate sulla fase contemporanea della storia delle Alpi: da quando, almeno, ne è stato riconosciuto il carattere «sublime». Scenografie, ricostruzioni e giochi sonori e multimediali (opere, tra gli altri, di Armin Linke) accompagnano i visitatori. Montagne in mostra. Un lungo percorso di eventi e mostre attraverserà l'intero 2006, anno olimpico, «alpino» d'elezione. Prima tappa è l'esposizione «Alpi da sogno» (fino al 17 settembre, catalogo Silvana Editoriale), organizzata dalla Regione Valle d'Aosta con Finbard spa, Città di Torino, Fondazione Torino Musei. Curata da Giuseppe Garimoldi e da Daniele Jalla, la mostra illustra, attraverso 70 opere, tutte provenienti da collezioni pubbliche, italiane svizzere e francesi delle Alpi occidentali (da Carlo Bossoli a Massimo d'Azeglio), le diverse forme di rappresentazione del paesaggio alpino dall'inizio del-

l'Ottocento a oggi. A un nucleo centrale suddiviso in cinque sezioni tematiche (Il mito/La storia; Il viaggio/Il valico; La vita/La valle; Il panorama/Il pascolo; La montagna alta), si affiancano le sezioni «Le Alpi disegnate» dalla «tourista» inglese di primo Ottocento Henrietta Anne Fortescue e da Giuseppe Pietro Bagetti al seguito delle truppe napoleoniche (a entrambi gli artisti sono dedicate due apposite monografie); e «Percezioni di mutamento, una rassegna di arte contemporanea» con opere, tra gli altri, di Marco Gastini, Thomas Poehler, Piero Ruggeri, Walter Niedermayr. Tra giugno 2006 e giugno 2007, è prevista l'apertura degli altri musei: «Alpi dei Ragazzi», il Museo del Forte e il Museo delle Frontiere, destinati a fare del Forte di Bard il primo grande parco a tema sulle Alpi.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 251, FEBBRAIO 2006, P. 39

Pharaon's night club

Per le Olimpiadi il premio Oscar Dante Ferretti inventa uno spettacolare Museo Egizio tutto nuovo, fatto di buio, specchi e statue illuminate

Anche il più storico, tradizionale, qualcuno avrebbe detto immobile, tra i musei torinesi, ha dovuto inchinarsi ai Giochi olimpici e alle sue esigenze. Si è dovuto «rinnovare». Lo aveva promesso la nuova proprietà, la Fondazione Museo delle Antichità Egizie guidata da Alain Elkann, e lo aveva ribadito la direttrice Eleni Vassilika, appositamente sottratta al suo impegno tedesco, lei greco-anglo-americana, al Roemer-und Pelizaeus-Museum di Hildesheim. Lo sforzo è stato ingente, i tempi stretti, le resistenze tenaci, anche all'interno del museo. Tutte le sale storiche del Museo, ospitato nell'edificio secentesco attribuito a Guarino Guarini, sono state (finalmente) ritinteggiate, le teche e i mobili ottocenteschi restaurati e riportati all'originario color legno, nero e oro; le didascalie, infine, croce di tanti visitatori (brutte,

criptiche e soltanto in italiano) sono tutte nuove e bilingui. Inoltre, vasi di terracotta ricolmi di kenzie trionfanti arredano gli spazi secondo il gusto dell'architetto paesaggista Paolo Pejrone. Ma è nello Statuario che il Museo Egizio, con la sua immagine ormai consolidata di modello della museologia ottocentesca (è nato nel 1824), ha subito la più radicale delle trasformazioni. Questa è la scommessa della Fondazione e il biglietto da visita del Museo. I due vasti saloni al piano terreno, un tempo soltanto «deposito» di collezioni ricche e importanti (dal re Amenofi II alla dea Hathor, fino a Ramesse II, simbolo stesso del museo) ma ben poco emozionanti, appaiono ora irriconoscebili, completamente trasformati dal progetto di Dante Ferretti, scenografo premio Oscar (da «Gangs of New York» al recente «The Aviator» con Di Caprio). Vi si giunge, lungo il percorso di visita, dalle sale interrate e dall'allestimento straordinario del tempietto di Ellesiya: entrati, si sprofonda in un buio avvolgente (le pareti, ora rosso scuro, sono state preferite al nero assoluto iniziale, anche su richiesta del Comitato scientifico), in cui risaltano, magicamente, le statue. Sono illuminate da 250 spot (iGuzzini, su disegno di Piano Design) orientati ad accarezzare superfici levigate di basalto o scolpite e decorate in arenaria, granito rosso e bruno diorite. Sono luci avvolgenti, perché l'intera superficie delle sculture è visibile grazie all'uso di ampie pareti specchianti, ora alle spalle delle opere, ora in forma di prismi inclinati addossati alle pareti. Nuovi scorci visuali si aprono, così, tra le opere, e inedite visioni dello spazio interno restituiscono volti e corpi in giustapposizioni inattese e di grande suggestione. La colossale statua del faraone Sethi II, dominante sul fondo della prima sala, proietta sullo specchio l'enorme corona doppia e il suo retro a geroglifici, mentre nella seconda sala è il dio tebano Amon, di candido calcare, a sovrapporsi nello specchio alla nera e di poco più antica Sekhmet (XIV secolo a.C.), la dea vendicatrice con testa di leone.

«VERNISSAGE», 69, P. 7, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 252, MARZO 2006

L'impronta di Scarpa

Nell'anno del centenario si susseguono gli omaggi al grande architetto veneto: un Centro Studi a Treviso, mostre, pubblicazioni e il restauro dei suoi celebri musei

L'architettura contemporanea italiana (e in particolare i suoi archivi, di cui spesso si lamenta il rischio di dispersione e di «fuga» all'estero) ha un nuovo polo dedicato a conservazione e ricerca: è il Centro Carlo Scarpa, inaugurato il 3 giugno presso l'Archivio di Stato di Treviso (www.carloscarpa.it), nel giorno del centenario della nascita, a Venezia. Raccoglie, su iniziativa paritetica della Direzione generale per l'architettura e le arti contemporanee (Darc) e della Regione del Veneto, i 30mila disegni acquistati nel 2001 dalla Darc dal figlio Tobia. Il centro, così come i numerosi altri progetti in corso legati alla figura di Scarpa in diverse località italiane, sono promossi dal «Comitato paritetico di studio per la conoscenza e la promozione del patrimonio culturale legato a Carlo Scarpa e alla sua presenza nel Veneto»: istituito nel 2002 dal Ministero per i Beni e le Attività culturali e dalla Regione del Veneto, è oggi presieduto da Pio Baldi (direttore generale Darc) e composto da Angelo Tabaro (Regione), Guido Beltramini (Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza), Margherita Guccione (Darc), Aldo Businaro (La Rocca di Monselice), Paola Marini (Musei d'Arte e Monumenti del Comune di Verona), Giorgio Rossignoli (Soprintendente di Venezia e laguna) e Roberto Sordina (Università Iuav di Venezia). Dopo aver promosso un censimento sistematico delle opere e della loro documentazione grafica, ha poi avviato il recupero di materiali dispersi (fotografie, disegni e oggetti «erratici» conservati da collaboratori, artigiani e committenti dell'architetto), l'inizio della loro catalogazione e un'azione di vincolo per la tutela delle architetture realizzate. Allestito da Umberto Riva, il Centro di Treviso è suddiviso in due spazi dedicati alla ricerca (con sala-consultazione dei materiali originali, terminali per l'accesso alle banche-dati e biblioteca tematica) e all'esposizione, a rotazione, dei disegni originali.

Da Castelvecchio al Cisa Palladio

Oltre al MAXXI di Roma, che dedicherà una sala a Scarpa, il Centro condivide con alcune istituzioni del territorio l'impegno sul fronte di conservazione e studio.

Il Museo di Castelvecchio di Verona conserva i 657 fogli del progetto di restauro e riallestimento del museo condotto da Scarpa tra 1958-1964 e 1968-1975, rilevati nel 1975 dall'Ufficio Tecnico della Direzione Musei, e più di mille fogli acquistati a partire dal 2002 da collaboratori, amici e allievi. Tutto il materiale verrà riunito nella Torre Sud Est, in via di recupero (www.archiviocarloscarpa.it). Il Comune di Verona, inoltre, ha promosso la pubblicazione del volume *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, a cura di Alba Di Lieto con contributi di Marisa Dalai Emiliani e Paola Marini (edizioni Marsilio, primo della collana prevista sull'intero corpus grafico): strumento indispensabile per una rilettura dell'opera di Scarpa e delle successive modifiche all'allestimento, riproduce 657 fogli per complessivi 800 disegni riprodotti. La mostra «Carlo Scarpa per Castelvecchio: una selezione di disegni» (fino al 30 settembre), invece, propone la visione dei disegni di progetto a confronto con il museo realizzato. Il Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza conserva, infine, la Fototeca Carlo Scarpa, la più completa raccolta di fotografie di opere di Scarpa dal dopoguerra a oggi. Nella sua sede di Palazzo Barbaran da Porto, è aperta la mostra «Gianni Berengo Gardin. Reportage su Carlo Scarpa. Fotografie 1966-1972» (fino al 30 luglio), a cura di Maddalena Scimemi. Vi sono esposte, tra l'altro, le immagini scattate, a cantiere ancora aperto, alla tomba-giardino commissionata dalla famiglia Brion, cui sono dedicati i volumi *Il complesso monumentale Brion a San Vito d'Altivole* di Vitale Zanchettin (Marsilio), primo studio monografico dedicato a uno dei progetti più noti di Scarpa, e *Carlo Scarpa. I disegni per Tomba Brion. Inventario*, a cura di Erilde Terenzoni (Electa). Anche la città di Trieste presenta una nuova pubblicazione: *Carlo Scarpa e il Museo Revoltella*, a cura di Maria Masau Dan e Giovanni Ceiner (edizioni del museo), nell'occasione del recente riallestimento della galleria d'arte moderna

in Palazzo Brunner, raccoglie tutti i disegni realizzati a partire dal 1963 (per poi, nel 1971, rimettere l'incarico).

La «tre giorni»

Grande successo di pubblico, infine, per la «Tre giorni con Carlo Scarpa» (2, 3 e 4 giugno), che ne celebrava il centenario: più di 20 mila persone hanno visitato i 28 luoghi scarpiani (molti dei quali di norma inaccessibili, come le residenze private): complessi monumentali, istituzioni pubbliche e, soprattutto, i celebri musei, da Castelvecchio a Palazzo Abatellis di Palermo, dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia alla Gipsoteca Canoviana a Possagno, tutti in corso di restauro. L'architettura contemporanea può dunque indurre nuovi e inattesi flussi turistici: Scarpa come Gaudì, il Veneto come Barcellona? Certo è che il risultato ha superato le attese, e se c'è chi pensa a un appuntamento periodico, altri valutano la possibilità di riprodurre l'esperienza puntando su altri nomi della progettazione italiana del Novecento. In attesa di nuove code di fronte a Gio Ponti, Mollino, Aldo Rossi...

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 256, LUGLIO-AGOSTO 2006, P. 4

Sant'Anna per l'arte moderna

La Galleria d'Arte Moderna ha finalmente un allestimento permanente nell'ex Convento di Sant'Anna: collezioni, biblioteca e archivio, didattica e bar

Finalmente. Dopo 96 anni, la Galleria d'Arte Moderna della Città di Palermo trova collocazione in una propria apposita sede, dopo essere stata accolta «temporaneamente» nel Ridotto del Teatro Politeama dal giorno della sua inaugurazione, il 24 maggio del 1910, alla presenza di re Vittorio Emanuele III. L'1 ottobre si inaugurerà il nuovo allestimento nel Complesso monumentale di Sant'Anna alla Misericordia, adiacente al mercato dei Lattarini nel pieno del centro storico, di fronte a Palazzo

Gangi nelle cui sale Luchino Visconti volle ambientare la scena del ballo del «Gattopardo». Le sale della Galleria erano già state parzialmente aperte alla città nell'autunno dello scorso anno, in occasione della mostra dedicata a uno dei protagonisti della pittura siciliana dell'Ottocento e delle collezioni della galleria, Francesco Lojacono. Tempi rispettati: dalla chiusura della mostra, a fine gennaio 2006, ci sono voluti poco più dei promessi 8 mesi per il riallestimento degli spazi, su progetto di Corrado Anselmi. La collezione permanente della Galleria occupa ora tre piani dell'edificio, per complessivi 1.340 metri quadri; a questi si affiancano, distribuiti intorno ai tre cortili interni (1.865 mq) e alle terrazze praticabili (575 mq), i diversi servizi che fanno della Galleria il primo museo siciliano davvero «moderno»: area didattica di 120 mq, biblioteca (130 mq), archivio storico (80 mq), sala convegni da 100 posti. La sala per le mostre temporanee occupa 375 metri quadri, mentre più di 200 sono destinati a biglietteria, bookshop, caffetteria e ristorazione. Il nuovo ordinamento scientifico è affidato a un comitato di studiosi coordinato da Fernando Mazzocca, e composto da Antonella Purpura, direttrice della Galleria, Carlo Sisi, Gioacchino Barbera e Luisa Martorelli. A Silvestra Bietoletti, Alessandra Imbellone, Francesco Leone, Laura Lombardi e Anna Villari si deve il lavoro di ricerca documentaria, storica e filologica. Il coordinamento generale del progetto è stato curato da Campodivolo, vincitrice con Civita e Silvana Editoriale della gara per la gestione triennale del museo. Le opere ora esposte sono 216: 178 dipinti e 38 sculture. Meno (e, inevitabilmente, più «selezionate») delle 400-500 inizialmente indicate. Si tratta di lavori significativi (anche e soprattutto per la storia della galleria e del collezionismo cittadino) di Giuseppe Sciuti, Lojacono, Antonino Leto, Ettore De Maria Bergler, Antonio Mancini, Franz von Stuck, Giovanni Boldini, Ettore Tito, Domenico Trentacoste, Pietro Canonica, Plinio Nomellini, e poi Severini, Carrà, Tosi, Sironi, Pirandello, Casorati, Campigli, Consagra, Greco, Guttuso. Sono, poi, presenti numerosi altri nomi del mondo artistico siciliano (tra cui Mario Rutelli, nonno del Ministro e protagonista della scultura celebrativa a Roma, dove realizza la «Vittoria alata» per il Vit-

toriano, e qui rappresentato dal gruppo bronzeo degli «Iracondi» di dantesca memoria) con opere non di rado riscoperte. Un mix di acquisizioni da parte pubblica, ma anche di depositi e donazioni da parte di artisti, mecenati e collezionisti locali: testimonianza degli interessi e delle collaborazioni sviluppate dalla galleria nel corso della sua storia. Come ad esempio Vincenzo Florio, erede della famiglia di industriali protagonista della vita culturale palermitana tra Otto e Novecento: fu lui ad acquistare alla Biennale di Venezia del 1907, e poi a donare alla Galleria, la monumentale «Veduta di Taormina» di Ettore De Maria Bergler (autore della decorazione di Villa Igiea, il lussuoso albergo voluto proprio dai Florio e realizzato da Ernesto Basile, con cui Palermo si proiettava nel primo decennio del Novecento tra le capitali del Liberty internazionale).

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 257, SETTEMBRE 2006, P. 42

Il castello incantato

2.500 opere nel Museo Civico d'Arte Antica riaperto dopo quasi vent'anni: dipinti, sculture e arti decorative raccontano la storia di una città capitale anche nel collezionismo

Il Museo Civico d'Arte Antica di Torino, lo si dice spesso (soprattutto quando si intende sottolineare lo sconforto di fronte a una chiusura al pubblico quasi ventennale...), è il vero «tesoro della città»: qui sono conservate le memorie più preziose delle trasformazioni artistiche e urbane di Torino e del suo territorio di riferimento, tra Piemonte e Valle d'Aosta, dal IV secolo d.C. al Settecento. Ma è lo stesso Palazzo Madama, sede del museo dal 1934 nella forma voluta dall'allora (mitico) direttore Vittorio Viale, è un condensato, di straordinaria ricchezza architettonica e artistica, delle lunghe vicende di cui la città è stata protagonista dall'età romana alla stagione di «città-capitale», prima ducale e poi regia. Dopo la temporanea apertura al pubblico del-

le sale restaurate, a ridosso dei Giochi Olimpici di Torino 2006 (prima che il piano nobile divenisse sede di rappresentanza del Comitato Olimpico Internazionale), il 15 dicembre le collezioni tornano finalmente visibili all'interno del Palazzo. Le torri romane della Porta Decumana, le strutture medievali e rinascimentali del fu castello degli Acaja, i decori realizzati per Cristina di Francia (la prima «Madama» reale) e il monumentale avancorpo commissionato a Filippo Juvarra dalla seconda Madama reale, Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, accolgono ora dipinti, sculture e arti decorative acquisite dalla città a partire dall'Ottocento. Dal 1860, in particolare, anno di nascita del Museo di Arti decorative applicate all'Industria, quando ha inizio la raccolta di mobili, ceramiche, tessuti, ferri, vetri e smalti. La crescita delle collezioni avviene secondo linee differenti, tra loro intrecciate lungo i decenni: dai modelli per la produzione «industriale» alle «memorie di storia patria», alle «belle arti» (è del 1909, ad esempio, con la donazione Fontana, l'ingresso dei Primitivi piemontesi). «Il museo dà conto di questi diversi nuclei, tipologie e provenienze», dichiara Enrica Pagella, direttore del museo dal 1999 e artefice dell'accelerazione nei lavori e del nuovo ordinamento (a Carlo Viano si deve il progetto di allestimento). «Tra piano interrato, primo e secondo piano, sono esposte 2.500 opere. Il Lapidario Medievale accoglie con opere di scultura e di oreficeria tra l'VIII e il XIII secolo. Il nuovo allestimento cerca costantemente di evidenziare “varchi” tra tipologie e generi diversi: alla pittura si accostano sempre scultura e oggetti di arte decorativa. In questa sezione sono esposti il grande coro di Staffarda, appena restaurato, il cofano con smalti limosini del cardinale Guala Bicchieri, i dipinti di Jaquerio e poi via via l'apertura internazionale del Piemonte fino alla svolta del Rinascimento con Spanzotti e Macrino d'Alba». Novità del nuovo allestimento è la «torre dei Tesori» che, al piano terreno, accoglie alcune delle opere più note del Museo: accanto ad Antonello da Messina, alle miniature di Jan van Eyck e al Trittico degli Embriachi, si trovano anche Bambaia e Tino da Camaino. Al livello superiore, quello del piano nobile, è stato ricreato un sorta di «scrigno» per le collezioni di «mirabilia» ducali. Qui, nelle

sale di corte delle due Madame reali (poi divenute, con il museo di Vittorio Viale, ambienti di rappresentanza del sindaco di Torino), sono ora accolte le collezioni dell'età barocca. Dipinti di Orazio Gentileschi, Cerano, Procaccini e Cairo; e poi Miel, Cignaroli e Pannini, la collezione di miniature donate dalla famiglia Bruni Tedeschi, gli arredi di Piffetti, Prinotto e Bonzanigo. Nel sottotetto sono concentrate le collezioni di ceramiche e porcellane, tra le più importanti in Italia: l'allestimento riprende fedelmente il progetto di Viale («momento di assoluta eccellenza della museografia novecentesca», ricordano la Pagella e Viano), comprese le 73 vetrine Art Déco in legno, specchi e ottone cromato e satinato. Ultimo tesoro lungo l'itinerario di visita, che si conclude tra le merlature dell'antico castello, con viste panoramiche sull'intera «zona di comando» della capitale sabauda, sono gli avori, smalti, oreficerie, bronzetti, vetri soffiati dal XIII al XVI secolo, esposti insieme alla collezione, unica al mondo, di vetri dipinti e dorati graffiti, donati nel 1890 da Emanuele Tapparelli d'Azeglio. Gli spazi, aulici e in gran parte perfettamente congruenti con le opere esposte, sono però non del tutto sufficienti per una collezione di 70mila pezzi («ma molte, ricorda Enrica Pagella, sono raccolte seriali, “di studio”»: così accade in tutti i grandi musei internazionali con cui Torino si confronta, a partire dal Victoria & Albert Museum di Londra»). «Spazi ulteriori», conferma Pagella, «permetterebbero un più completo progetto sul fronte della comunicazione e della didattica. Nel tempo si renderanno necessari: soprattutto per le importanti collezioni del Gabinetto Disegni e Stampe. Per ora, la scelta è di esporne nuclei specifici a rotazione trimestrale: iniziamo con Caccia, Moncalvo e Juvarra, proseguiremo con i disegni scenografici di Bernardino Galliari». Fra un paio d'anni sarà inaugurato anche il Medagliere. Ma altri passi sono previsti, a partire dalla musealizzazione del Voltone a piano terreno, fino alla realizzazione di un giardino medievale nel fossato che circonda il palazzo, sulla base dei documenti di Filippo I d'Acaja.

«VERNISSAGE», 77, P. 7, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 260, DICEMBRE 2006, PP. 4-5

La casa del Positivismo

*Aprono i musei di Anatomia e Pomologia
(con i frutti artificiali del celebre ceroplasta Garnier Valletti),
in attesa del Museo Lombroso e di Etnologia*

A fianco di arte contemporanea e collezionismo sabauda (tra barocco e Ottocento risorgimentale), Torino individua un ulteriore polo attorno al quale rafforzare la propria identità di «città dei musei» (al centro delle politiche locali prima in vista della scadenza olimpica, ora nella prospettiva del centocinquantenario anniversario dell'Unità nazionale nel 2011). È sulla tradizione scientifico-tecnologica, con le eccellenze storicamente radicate nell'università subalpina supportata dal precoce apparato industriale, che è in corso di attuazione un articolato progetto di rete espositiva che sia in grado di mettere in relazione il passato con le realtà attuali e le ambizioni future: dal Museo regionale di Storia Naturale, per cui è in corso l'allestimento all'interno dei grandiosi spazi dell'Ospedale di San Giovanni Vecchio (disegno tardosecentesco di Amedeo di Castellamonte), al trasferimento sotto le volte di Torino Esposizioni dell'annuale «Esperimenta», di cui si rende noto l'accorpamento con il più volte annunciato «Science Centre». Nella medesima area di San Salvario, all'interno del Palazzo degli Istituti Anatomici (parte del complesso degli Istituti scientifici, realizzati nei primi anni novanta dell'800), è giunto a una prima significativa tappa la realizzazione del «Museo dell'Uomo» dedicato al positivismo scientifico torinese, che si concluderà con l'inaugurazione del Museo di Antropologia criminale «Cesare Lombroso» (2008) e del Museo di Antropologia e Etnografia. Di questa vasta rete di luoghi del sapere scientifico sono, per il momento, visitabili il Museo di Anatomia Umana «Luigi Rolando» e il Museo della Frutta «Francesco Garnier Valletti»: inaugurati il 12 febbraio (data significativa: è il giorno del compleanno di Charles Darwin), dopo i restauri (compiuti a partire dal 2003) alla sede e alle opere grazie alla convenzione tra Università degli Studi, Comune e Regione Piemonte. Obiettivo: la conservazione di un modello di mu-

seografia scientifica ottocentesca eccezionalmente conservato (dalle scaffalature originali alla presentazione tipologica delle opere), integrato dalle nuove tecnologie video e multimediali. Il Museo di Anatomia Umana, diretto da Giacomo Giacobini, rievoca gli ultimi trecento anni di storia scientifica torinese attraverso le raccolte del museo che, nato nel 1739, fu riallestito nell'attuale sede nel 1898: tra le colonne di granito bianco, in un dialogo serrato tra scienza, storia e arte, sono esposti parte degli oltre 200 modelli in cera (una della maggiori collezioni a livello internazionale) e preparati in secco e in liquido, a testimonianza dell'anatomia «artificiale» tardosettecentesca e della successiva anatomia «naturale». Il Museo della Frutta «Garnier Valletti» mostra la collezione di oltre mille «frutti artificiali plastici», modellati dal ceroplasta torinese Francesco Garnier Valletti (1808-1889), «figura estrosa, solitaria e geniale», secondo il direttore del museo Daniele Jalla, «artigiano, artista e, a suo modo, scienziato» richiesto e celebrato alle corti di San Pietroburgo e Vienna oltre che nelle Esposizioni di tutta Europa. La sua statura di ultimo e ineguagliato protagonista della pomologia artificiale è ora eloquentemente illustrata dalla suggestiva esposizione di parte del suo lascito, acquisito nel 1927 dalla Regia Stazione di Chimica Agraria: 1.021 esemplari di mele e pere, ma anche pesche, susine, ciliegie, albicocche, fichi e uve, e poi patate e sedano. Modelli realizzati secondo una «formula» gelosamente conservata e mai rivelata ad alcuno.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 263, MARZO 2007, P. 46

L'Egizio entra in gara: pronto per il 2011

*Lavori per 74 milioni di euro e 390 giorni di tempo
per raddoppiare gli spazi del Museo Egizio*

Il nuovo Museo Egizio arriva al dunque: dopo anni di discussioni in merito al suo futuro e alle necessità di nuovi spazi o, addirittura, di una nuova sede (opzione poi definitivamente abbandonata dopo la costituzione della Fondazione per le Antichità Egizie nel 2004), è ora il momento di definire obiettivi, quantità, costi e tempi di esecuzione. In sintesi: un nuovo ordinamento e un riordinamento complessivo entro gennaio 2011, in tempo per i 150 anni dell'Unità d'Italia, un importo complessivo dei lavori di 74 milioni di euro (già erogati 50 milioni, di cui la metà dalla Compagnia di San Paolo) e il raddoppio della superficie espositiva, dagli attuali 6.200 mq ai 12.400 previsti. Tutto questo è contenuto nel ponderoso «Bando di gara per i lavori di ampliamento del Museo delle Antichità Egizie di Torino» (cui si aggiungono Convenzione, Disciplinare e allegati vari), pubblicato in Gazzetta Ufficiale e scaricabile dal sito www.museoegizio.it. Come già anticipato, si tratta di una gara per «Affidamento dei servizi di architettura e ingegneria relativi ai lavori di rifunzionalizzazione, restauro, ampliamento e messa in sicurezza» che ha un primo obbligo: costringere l'aggiudicatario a rispettare rigorosamente i tempi di esecuzione strettissimi: 390 giorni complessivi per presentare il progetto preliminare (150 giorni dall'aggiudicazione), il progetto definitivo (120 giorni dall'approvazione del preliminare) e, infine (dopo ulteriori 120 giorni), il progetto esecutivo. Il nuovo Museo delle Antichità Egizie dovrà essere consegnato «entro e non oltre il 31 dicembre 2010». Il vincitore sarà scelto sulla base di criteri quali la «professionalità» (30 punti su complessivi 100), «caratteristiche qualitative, metodologiche e tecniche» del progetto (20/100), «tempo di esecuzione» (20/100) e «prezzo» (30/100). Proprio su quest'ultimo punto si concentrano le prime critiche, e qualche allarme. Un punteggio così elevato alla com-

ponente economica che consente, dopo il Decreto Bersani sulle liberalizzazioni tariffarie, ribassi molto elevati (anche sul delicato fronte della sicurezza di cantiere), accresce i timori di chi paventa che la sede dell'Egizio, edificio monumentale sui cui vigileranno ben tre Soprintendenze, possa essere trattato alla stregua di un qualsiasi edificio di servizio. E che, soprattutto, una riqualificazione da cui si attende un'elevata qualità in termini di proposte culturali e architettoniche, possa invece essere affidata a un progetto scadente dal punto di vista «scientifico» seppur convincente sul fronte dei costi. Una prima tappa, intanto, è rappresentata dalla scadenza del 31 agosto, termine per il ricevimento delle domande di partecipazione: il 3 settembre, poi, è la volta dell'apertura delle offerte, per cui circolano nomi importanti dell'architettura internazionale (obiettivo assolutamente da non mancare), da Jean-Michel Wilmotte (protagonista prima al Louvre, ora al Rijksmuseum di Amsterdam, ma anche in Giappone e Corea) a Gae Aulenti, dallo Studio Isola a progettisti americani e inglesi. Senza dimenticare il probabile coinvolgimento del premio Oscar Dante Ferretti, progettista dell'apprezzato allestimento «olimpico» dello Statuario al piano terreno. Il ruolo di responsabile del procedimento (Rup, ruolo delicatissimo) è affidato al direttore del museo, Eleni Vassilika, che conferma, sulla scorta del bando, che il progetto dovrà garantire «la massima flessibilità spaziale, tecnologica e impiantistica, quale la capacità di articolare differentemente lo spazio architettonico, allo scopo di adeguarsi alle diverse esigenze di utilizzo degli ambienti e senza pregiudicare la possibilità di eventuali modifiche e adattamenti futuri». Agli spazi attuali si aggiungeranno, non prima del primo gennaio 2009, anche le sale attualmente occupate dalla Galleria Sabauda, in via di trasferimento nella Manica Nuova di Palazzo Reale. Il bando impone anche di «suddividere temporalmente (mediante la predisposizione di cronoprogrammi dettagliati) l'esecuzione delle Opere in lotti funzionali distinti, sì da mantenere costantemente aperto e operante il Museo Egizio fino al definitivo progetto di allestimento».

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 267, LUGLIO-AGOSTO 2007, P. 14

I nuovi Giardini nel segno di Penone

A Venaria Reale, dopo 8 anni di lavori, il cantiere culturale più grande d'Europa apre 25 ettari di giardini storici. In attesa dell'inaugurazione, in autunno, delle sale sei-settecentesche con la grande mostra sui Savoia

Con l'inaugurazione dei giardini, il 10 giugno scorso, si è compiuto un ulteriore passo avanti nella riapertura della grandiosa residenza sabauda della Venaria Reale, dopo 8 anni di lavori e le recenti inaugurazioni della chiesa di Sant'Uberto e degli ambienti monumentali per la Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro. Realizzata su progetto degli architetti ducali e regi Amedeo di Castellamonte, Filippo Juvarra e Benedetto Alfieri, dopo due secoli di utilizzo «improprio» (tra l'altro, da parte dei militari), la Reggia è stata per lungo tempo chiusa al pubblico, fino all'inizio del cantiere nel 1999. Grazie a 200 milioni di finanziamenti complessivi (Ministero, anche tramite i proventi del Lotto, Regione Piemonte con Unione Europea e gli altri enti locali coinvolti) di cui 25 dedicati ai giardini, a 800 persone impiegate nei 50 cantieri attivati e a oltre 200 tra progettisti ed esperti scientifici, il 10 giugno (con un concerto dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e musica appositamente composta da Michael Nyman) è stato finalmente possibile riaprire i primi 25 ettari di quelli che furono i grandiosi «giardini alla francese» settecenteschi, quasi completamente scomparsi e oggi rievocati nei loro allineamenti e rigorose prospettive. Il progetto di «libera ricostruzione» (sulla base dell'aerofotogrammetria e delle indagini archeologiche), affidato tramite concorso allo Studio Associato Libidarch e realizzato sotto il controllo di Mirella Macera della Soprintendenza per i Beni architettonici del Piemonte (con il coordinamento tecnico-operativo di Maurizio Reggi e quello storico di Paolo Cornaglia), ha riproposto, tra l'altro, l'Allea d'Ercole, lunga 700 metri, e l'imponente Peschiera di 250 x 50 m e 11 milioni di litri d'acqua. Di un progetto complessivo basato soprattutto sull'«invenzione» (rispettosa) fanno parte anche il Giardino inglese, un

elaborato sistema di pergolati metallici per le rose rampicanti Marie Pavie, luoghi di sosta e strutture di servizio per il pubblico. Una porzione di nuova concezione è «Il giardino delle sculture fluide», affacciato sulla Peschiera e adiacente alla Reggia, affidato al disegno di Giuseppe Penone, con il supporto tecnico del Castello di Rivoli e quello finanziario della Compagnia di San Paolo (2,1 milioni di euro). Nel Parco Basso, Penone (protagonista anche all'ultima edizione della Biennale di Venezia) ha reinterpretato lo scomparso giardino barocco disegnando un ettaro e mezzo di parco, collocandovi 6 opere (ma saranno forse 14 nella disposizione definitiva): 4 grandi alberi bronzei («Tra scorza e scorza», alto 13 metri, accoglie un alto frassino tra due monumentali cortecce) e due interventi di maggiori dimensioni, «Pelle di marmo» di 400 mq e la grande vasca del «Disegno d'acqua», sulla cui superficie compare a intermittenza un'impronta digitale. I giardini saranno la sede per concerti e spettacoli di danza e teatro, a partire da «Domeniche da re» e dal «Venaria Real Festival» a cura della Commissione coordinata da Alberto Vanelli (direttore della «Struttura flessibile per la Venaria Reale e altri beni», della Regione Piemonte), con la collaborazione, tra gli altri, di Teatro Regio di Torino, Musica 90, MiTo/Settembre Musica e Lingotto Musica. Intanto, i lavori continuano nei giardini e nelle sale della reggia: ancora in via di definizione è l'allestimento definitivo delle strutture e delle grotte della Fontana d'Ercole, straordinario «rudere» ritrovato sotto metri di terra di riporto, quasi inatteso ma perfettamente corrispondente al disegno secentesco di Amedeo di Castellamonte; altri 20 ettari di giardini, con l'area del Gran Parterre, saranno inaugurati entro fine 2008, cui seguirà la consegna della Citroniera e della Scuderia Grande, in cui sta lavorando il gruppo guidato da Paolo Marconi. Nel 2011, anno «fatidico» dei festeggiamenti per il 150esimo anniversario dell'Unità d'Italia, saranno fruibili le strutture ricettive al Borgo Castello e alla Villa dei Laghi de La Mandria, e gli ultimi 40 ettari dei giardini. La «meraviglia barocca» è quasi pronta: il cuore della reggia sarà aperto al pubblico in autunno in occasione della mostra «La Reggia di Venaria e i Savoia. Storia e magnificenza di

una corte europea» (fino a marzo 2008). La ricerca dello stupore (obiettivo della committenza ducale e poi regia tra Seicento e Settecento, pervicacemente perseguito proprio attraverso il cantiere infinito della reggia) troverà il suo acme nelle sale trasfigurate dagli allestimenti appositamente ideati da Peter Greenaway.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 267, LUGLIO-AGOSTO 2007, P. 32

Arte contemporanea: i bollori dell'estate torinese

Si accende il dibattito intorno a un'ipotesi Guggenheim (tutt'altro che probabile), proprio nella sede già destinata alla «Grande Gam». Che si secca

Estate bollente per i musei e le istituzioni culturali torinesi. Comun denominatore: il ruolo dell'arte contemporanea in quella che è da più parti indicata come la vera «capitale» in Italia, e le Officine Grandi Riparazioni (Ogr), complesso ex-industriale di una qualità architettonica e dimensioni tali da affascinare il pubblico (potenziale) e, soprattutto, tali da suscitare gli appetiti di molti. Proviamo a ricapitolare la vicenda. Tutto ha origine dalle necessità di nuovi spazi espositivi manifestata da parte della Galleria civica d'Arte moderna e contemporanea (Gam): proprio quel museo che, dall'interno della Fondazione Torino Musei (con socio unico il Comune), insieme a Castello di Rivoli, Fondazione Sandretto e pochi altri soggetti pubblici e privati, ha contribuito a fare della città quel modello nel campo dell'arte contemporanea riconosciuto da molti e, anche, tanto orgogliosamente sbandierato da politici passati e presenti. Alla Gam, dunque, da anni si promettono nuovi spazi o, addirittura, una nuova sede. Diverse le opzioni, ma una sopra tutte: proprio le Officine Grandi Riparazioni con i loro 20mila mq disponibili, per cui si è svolto anche un concorso per l'allestimento (vinto dagli architetti torinesi Baietto, Battiato e Bianco). Senonché l'edi-

ficio non era di proprietà della Città, e quindi tutto si era bloccato (con non poco imbarazzo, dati i soldi pubblici spesi dal Comune per un bene non proprio...). Sembrava essersi trovata una soluzione sotto la stupefacente volta di Torino Esposizioni, l'edificio di Pier Luigi Nervi che, dopo aver per anni ospitato il Salone dell'Automobile, ha accolto a fine 2006 «Museo Museo Museo»: più che una mostra delle acquisizioni della Gam in dieci anni (straordinarie: ben 240 opere e 22 milioni di euro investiti, soprattutto dalla Fondazione Crt, quanto nessun altro museo in Italia), era stata l'occasione per confermare la necessità di una nuova grande sede, nell'interesse della città prima ancora che dei tanto auspicati turisti. Tutto bloccato anche in questo caso: i costi di adeguamento e climatizzazione del grandioso spazio sarebbero stati eccessivi. Nel frattempo, e sono dati dell'estate appena conclusa, le Officine Grandi Riparazioni sono effettivamente passate al Comune di Torino, grazie a una concessione trentennale da parte delle Ferrovie dello Stato (ma sarà possibile fare soltanto manutenzione e nessuna trasformazione). Invece della «Grande Gam», si parla ora di uno «spezzatino» di funzioni e attività diverse: un «incubatore» per nuove aziende collegate all'adiacente Politecnico e sale per mostre temporanee. Gli spazi sono enormi, degni di una «cattedrale», e suggestivi: insomma, fanno gola a molti. Anche alla Fondazione Guggenheim di New York (addirittura), chiamata in causa dal presidente del Museo Egizio Alain Elkann, che si dichiara «disponibile» a ragionare insieme con la Città. L'estate trascorre fra contatti, polemiche e qualche sparata sui quotidiani locali (pro e contro), visite di cortesia tra i politici cittadini (il sindaco Sergio Chiamparino e l'assessore alla Cultura Fiorenzo Alfieri) e il direttore della fondazione americana Thomas Krens. Con tanto di gita al Guggenheim Bilbao. È in questa fase che, lungo il percorso di visita della Gam, compare un video in cui si mostra una selezione delle opere confinate nei depositi per insufficienza di spazio. Apriti cielo. Pier Giovanni Castagnoli, direttore della Gam dal 1998, che tanto negli ultimi anni si è speso per la crescita della galleria, viene costretto a ritirare il video. L'Assessore dichiara, tra l'altro, che «le opere contemporanee possono essere esposte an-

che senza una struttura definitiva, non è detto che si debbano subito chiudere in un museo, bisogna lasciare loro il tempo di sedimentare» («la Repubblica-Torino», 3 agosto). Le polemiche (sulla parola «sedimentare») esplodono. E, nonostante le rassicurazioni («Il progetto per la Gam di fatto non è abbandonato» e «Ci penseremo dopo il 2011», l'anno dei 50 anni dell'Unità d'Italia), una soluzione non si vede. Né si vede ancora chi interverrebbe finanziariamente per l'ipotesi Guggenheim, a partire dai costi per la sede. Bilbao insegna, non sono certo gli americani a sostenere le spese: loro affittano marchio, opere e la speranza del prestigio che dovrebbe derivarne.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 268, SETTEMBRE 2007, P. 50

Regia di una Reggia

Il 13 ottobre apre per la prima volta al pubblico Venaria Reale, la più grandiosa delle Residenze sabaude, una Versailles italiana oggetto del più grande cantiere d'Europa

Si inaugura il 13 ottobre la grande esposizione «La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea»: non una semplice mostra temporanea, ma piuttosto un percorso lungo più di un chilometro e mezzo nelle sale della reggia di Venaria Reale, finalmente allestita dopo otto anni di restauri e 200 milioni di euro investiti. Il tutto grazie a un forte sostegno delle istituzioni locali e nazionali, a partire da quel giorno del 1996 quando Walter Veltroni, allora ministro, visitò per la prima volta le sale disastrose della Reggia abbandonata da decenni. Raccontano al Giornale dell'Arte la storia recente, le vicende di quello che è stato indicato come «il più vasto cantiere in Europa» e le prospettive del complesso (Reggia, giardini e molto altro, tutto per la gran parte finalmente accessibile) Alberto Vanelli, responsabile regionale per la Struttura Flessibile La Venaria Reale e altri Beni Culturali, e Francesco Pernice, soprin-

tendente ai Beni architettonici e al Paesaggio e guida operativa del cantiere.

L'inaugurazione della mostra è anche un'occasione per presentare per la prima volta il cantiere che ha salvato la Venaria Reale dall'abbandono, quando sembrava impossibile reperire le risorse per un'operazione così colossale. La svolta si associa al ruolo dell'allora ministro per i Beni culturali Walter Veltroni.

A.V. *Già nell'84 con i Fondi Fio la Soprintendenza dispose di una ventina di miliardi di lire con cui risistemò i tetti e realizzò urgenti interventi di salvataggio e manutenzione. Poi venne restaurata la Galleria di Diana. Nel 1995 l'interesse per la Venaria fu rilanciato dal convegno «Salvare la Venaria» organizzato dalla Soprintendenza per i Beni architettonici del Piemonte. Così sono state create le condizioni per tutto ciò che è venuto in seguito. Certo è che la storia vera del restauro della Venaria Reale nasce poco prima delle elezioni del 1996, quando Piero Fassino, che per 26 anni ha avuto il suo collegio elettorale proprio a Venaria, tiene un comizio in città insieme a Veltroni. Alla fine del comizio Gianfranco Falzoni, presidente dell'Associazione Venariense Tutela Ambiente, accompagna Veltroni e Fassino a visitare la Reggia di Venaria alle 23,30, alla luce delle torce. Fu un colpo di fulmine. Di lì a poco, Prodi vince le elezioni politiche e Veltroni diventa Ministro dei Beni culturali. Nell'estate va in televisione ospite di Bruno Vespa a «Porta a porta», inaspettatamente racconta di aver visto, durante la campagna elettorale, in un paese vicino a Torino di cui non ricordava il nome, un edificio straordinario, una Versailles abbandonata, e conclude affermando di voler caratterizzare il proprio Ministero, salvando questo straordinario edificio al Nord e un altro al Sud, da individuare (sarebbe poi stato scelto l'Albergo dei poveri a Napoli, il cui cantiere è stato attivato da poco). Mentre guardavo la trasmissione mi chiama a casa Enzo Ghigo, l'allora presidente della Regione Piemonte, e mi chiede: «Cosa ne pensi se chiamo la trasmissione in diretta e dico "Sono il presidente della Regione Piemonte, voglio proporre al Ministro di restaurare Venaria metà per ciascuno"». In realtà Ghigo non chiamò Veltroni quella sera, ma il giorno successivo gli chiese un appuntamento. All'incontro in Palazzo Chigi c'erano il direttore generale del Ministero Mario Serio, il soprintendente per i Beni architettonici del Piemonte Pasquale Malara ed io.*

Qual era la previsione di spesa?

A.V. *In quell'occasione venne fatto un calcolo approssimativo a metro quadro. La Reggia con Citroniera e Scuderia misura 80 mila metri quadri; con i giardini (80 ettari) bisognava considerare a grandi linee di dover recuperare un milione di metri quadri a due milioni di lire al metro quadro, dunque duecento miliardi di lire! Veltroni accettò e disse a Ghigo: 100 li metto io, 100 tu con i Fondi europei. Dopodiché abbiamo istituito una Commissione tecnica, che doveva studiare la fattibilità dell'idea, e un Comitato politico.*

È a questo punto che entra in gioco il Lotto. È dunque nato con il progetto Venaria?

A.V. *Praticamente sì. Veltroni intendeva lanciare l'idea delle estrazioni del Lotto per salvare i beni culturali. Per trovare i 100 miliardi di lire per cui si era impegnato, ha dirottato su Venaria tutti i proventi del mercoledì del primo anno di estrazioni, ricavandone 85, 45 dei quali vennero messi a disposizione subito (nel 1997) e gli altri tre anni dopo. Forte di ciò la Regione si è rivolta all'Unione Europea.*

È con i 45 miliardi del Lotto che sono partiti i lavori in Sant'Uberto?

F.P. *No, la chiesa è stata restaurata con 3 miliardi dell'otto per mille dell'Irpef. Il cantiere di Sant'Uberto, partito nel 1998, è indipendente da quello dal complesso della Reggia.*

Come è stata coinvolta l'Unione Europea?

A.V. *L'Unione Europea era perplessa sull'erogare per il restauro di un bene culturale fondi destinati allo sviluppo economico, alla lotta al declino industriale e a investimenti produttivi. Di fronte alle nostre insistenze ci è stato richiesto di presentare entro tre mesi uno studio di fattibilità che evidenziasse i parametri economico-finanziari, la redditività dell'investimento, gli effetti occupazionali, gli aspetti economici del progetto. Una volta ottenuta anche la valutazione di impatto ambientale, Bruxelles ha approvato il progetto.*

La Regione Piemonte ha svolto un ruolo di coordinamento generale?

A.V. *Non è così. Il decreto con il quale Veltroni stanziò gli 85 miliardi prevedeva la stipulazione con la Regione di un Accordo di Programma Quadro che definì le rispettive responsabilità tra Regione e Ministero, istituì la commissione che dà la valutazione sulla qualità dei progetti e un'altra commissione tecnica che valuta la loro validazione, quindi i prezzi, gli*

oneri, i tempi, approva gli esecutivi e le varianti ecc. Operiamo da allora attuando quell'Accordo di Programma che definisce il quadro di riferimento di tutta l'organizzazione progettuale, prevede che alla Provincia spettano le infrastrutture e le strade, e al Comune il restauro del centro storico. Fatto l'accordo di programma si procede all'affidamento dei lavori?

F.P. Nel 1998 escono sette bandi di gara per la Reggia, i giardini, gli impianti, il Borgo Castello, la Citroneria ecc. Nel frattempo arrivano i soldi dell'Unione Europea. Alla fine dello stesso anno erano stati compiuti tutti gli affidamenti.

Qual è il primo cantiere attivato?

F.P. Quello del corpo secentesco del Castellamonte nel 1999, poi i due lotti dei giardini, il Centro del restauro, la cascina Rubianetta (il Centro del Cavallo)... Vengono invece sospesi gli affidamenti di Citroniera e Scuderia.

Per lo spostamento del Museo Egizio?

A.V. Sì. Finché non veniva presa una decisione in merito allo spostamento dell'Egizio o ad un'altra eventuale destinazione d'uso i progettisti non potevano lavorare. L'ipotesi dell'Egizio a Venaria era esplosa a seguito di un'intervista rilasciata da Federico Zeri a «La Stampa» in cui si dichiarava favorevole al trasferimento. Scoppia un finimondo! Regione e Città di Venaria si dicono favorevoli, Veltroni dà un assenso di massima ma esprime il desiderio di rimanere esterno alla decisione; del tutto contrario, invece, il Comune di Torino, la Compagnia di San Paolo, il soprintendente al Museo Egizio Anna Maria Donadoni. L'idea sembra quindi decadere.

Che tipo di interesse, politico e culturale, hanno avuto i Ministri successivi?

A.V. Giovanna Melandri, forse anche per una certa assonanza con Veltroni, si entusiasma e, guardando gli spazi colossali delle Scuderie, afferma: «Sono meravigliose, che cosa volete metterci? Sembrano perfette per l'Egizio». Apriti cielo: le polemiche si rinnovano... Ecco allora l'idea dello studio di fattibilità, finanziato dalla Compagnia di San Paolo (che già si era dichiarata contraria all'opzione) e commissionato a Paolo Leon del Cles. Secondo lo studio, con l'Egizio si sarebbero avuti «solo» 800/900 mila visitatori, contro 1.113.000 visitatori con la cosiddetta «Macchina Reale». Inizialmente la Melandri rilancia, poi capisce che è una scelta politi-

camente non sostenibile, e l'idea dell'Egizio cade definitivamente. Viene bandito un restauro di tipo conservativo. Le Citroniere vengono destinate a giardino d'inverno, le Scuderie ad ospitare grandi mostre.

E i Ministri dopo la Melandri?

A.V. Giuliano Urbani, molto amico di Ghigo, viene a Venaria subito dopo la sua nomina nel giugno 2001, insieme a Vittorio Sgarbi, allora suo sottosegretario. E anche lui rimane incantato dalla Reggia, nonostante una visita alquanto accidentata nel fango del cantiere. Nell'aprile 2005 arriva al Ministero Rocco Buttiglione: a Venaria non viene, ma comunque sostiene i lavori.

Infine, Rutelli.

A.V. Anche per lui Venaria è stata la meta del primo viaggio da Ministro. Il cantiere ha sempre goduto dell'appoggio totale delle istituzioni, a livello sia nazionale sia locale, prima con Ghigo, poi con Mercedes Bresso in Regione, con il suo successore Antonio Saitta in Provincia, con Catania e Pollari al Comune di Venaria. Qualche problema iniziale l'abbiamo avuto con l'Unione europea che non voleva darci i soldi perché andavano spesi entro il 31 dicembre 2001: avendo appaltato i lavori nel 1999, era del tutto evidente che non avremmo potuto spendere 140 miliardi di vecchie lire in soli due anni, anche se i lavori erano a buon punto, con due soli lotti su otto in ritardo. Ma la «fortuna», se così si può dire, ci è venuta in soccorso. Nella forma di una colossale alluvione che, nel luglio 2001, ha ricoperto giardini e cantiere come in un immenso mare: una visione impressionante. Abbiamo inviato a Bruxelles la documentazione, con le immagini della Reggia che emergeva dall'acqua. Nel giro di cinque giorni l'acqua era defluita, ma l'Ue ci ha concesso qualche mese di proroga, e a dicembre 2002 tutto era concluso come da accordi. Abbiamo quindi potuto accedere a ulteriori finanziamenti tra cui il finanziamento europeo 2001-2008 con 50 milioni di euro, disponibili dal 2003, per l'intero ambito delle Residenze Sabaude, di cui Venaria vuole essere il fulcro. Nel complesso Venaria ha ricevuto finanziamenti per 200 milioni di euro, tra Stato, Regione, Unione Europea e sostenitori privati.

Molti di questi soldi sono stati spesi, e molto è stato già inaugurato, compresa parte dei giardini. Che cosa vedrà il pubblico a Venaria il 13 ottobre?

F.P. Troverà 18 mila mq di architettura restaurata e allestita. E non si tratterà di una mostra, ma piuttosto dell'allestimento di un vasto e comples-

so percorso di visita, suddiviso concettualmente in quattro linguaggi di comunicazione. Il primo è l'«architettura che racconta»: esistono all'interno del percorso almeno 4 o 5 punti di bellezza così clamorosi che possono essere proposti come tali, nella loro semplice essenza. Sono la Sala di Diana, dove vengono riallestiti i cicli pittorici delle Cacce di Jean Miel, e dei ritratti delle principesse a cavallo. Poi, la Grande Galleria, allestita da Juvarra, i cui stucchi sono tutti dedicati a alle glorie di Carlo Emanuele III e alle sue vittorie militari nel Settecento; la chiesa di Sant'Uberto, sempre di Juvarra, e la Galleria di Benedetto Alfieri, con il rondò del belvedere, in cui sono state ricollocate le sculture originali. Anche la cucina nel piano inferiore sarà davvero suggestiva...

Una parte importante dell'allestimento è stata affidata a Peter Greenaway.

A.V. Il regista inglese è intervenuto in cinque punti del percorso, due nel «piano basso», che è quello storicamente destinato ai «servizi». Nella cucina, ad esempio, mette in scena la preparazione di un banchetto, mentre al piano nobile illustra la vita privata del duca, l'uscita per la caccia e una festa di corte con una lunga processione.

Quali altri interventi sono stati realizzati lungo il percorso?

A.V. È previsto un apparato multimediale di supporto che spiega la storia della Venaria Reale e quella della dinastia sabauda. E poi ci sono gli oggetti esposti nella mostra «La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea» (catalogo in due volumi Umberto Allemandi & C.), che sono di tre tipi. Quelli che appartengono a Venaria, tra cui il ciclo di dipinti della Sala di Diana e numerose sculture, che vi hanno fatto ritorno e che vi resteranno per sempre. Altri appartengono a collezioni appositamente acquisite dalla Regione o dalla Compagnia di San Paolo, oppure di proprietà ministeriale: in questo caso, si tratterà di depositi lunghi, nell'ordine di dieci o quindici anni, che trovano nel nuovo allestimento un proprio inserimento coerente. Alcuni depositi di medio periodo, tre o quattro anni, provengono da altre residenze sabaude. Il terzo tipo di oggetti costituisce l'esposizione temporanea vera e propria in quanto si tratta di prestiti da grandi musei italiani e internazionali oltre che da privati, come la fondazione Umberto II e Maria José di Savoia (un centinaio di opere su complessive 470). Queste opere a fine mostra torneranno ai rispettivi musei, con cui però abbiamo già accordi, in via di perfezionamento, per futuri nuovi prestiti. L'idea è che la Reggia sia destinata ad allestire

esposizioni sul tema della vita, della storia e della cultura delle corti e degli stati europei dal 1500 al 1800.

C'è poi la mostra sul restauro della Reggia, curata dalla Soprintendenza.

F.P. Sarà la fabbrica del restauro, come ci sono le fabbriche del Duomo... Raccoglieremo i materiali utilizzati in cantiere, come le 180 dime usate nella chiesa di Sant'Uberto... La mostra spiegherà come si esegue il restauro di un muro, quello dei balaustrini, dei gessi. Esporremo le sagome realizzate durante i restauri compiuti dal soprintendente Umberto Chierici del 1960. Sarà una mostra didattica permanente.

Qual è il costo dell'allestimento?

A.V. La Regione Piemonte ha trasferito 5 milioni di euro per tutta la direzione, la produzione e la messa in scena, compreso un milione di euro, che è il costo della produzione di Greenaway, e un milione e mezzo per l'allestimento delle strutture di supporto (vetrine, illuminotecnica, grafica...). Facciamo un po' di conti sui cantieri conclusi e in via di conclusione.

F.P. Le superfici piane restaurate nell'ambito di tutto il progetto Venaria ammontano a 240mila mq: oltre alla Reggia in senso stretto, Sant'Uberto, le Scuderie alfieriane in cui ha sede il Centro per la Conservazione e restauro già operante, il Castelvecchio, le Scuderie e Citroniere juvarriane, il Borgo Castello della Mandria, la Cascina Rubianetta, la Cascina Medici del Vascello e la Villa dei Laghi.

Che cosa inaugurerà prossimamente?

A.V. Tra un anno saranno pronti altri 20 ettari di giardini oltre ai 25 inaugurati il 10 giugno. Per il 2009 dovremmo inaugurare il Centro del paesaggio nel Castello della Mandria, che abbiamo appaltato il 22 di settembre. A quella data saranno pronti anche il Borgo Castello e due alberghi, uno dentro il Castello e uno nella Villa ai Laghi. Il museo della Mandria dedicato agli antichi mestieri verrà anch'esso ultimato entro il 2009. Diciamo che tutto sarà pronto e fruibile per il 150 anniversario dell'Unità d'Italia nel 2011. Per la fine del prossimo anno, al massimo nella primavera del 2009, saranno pronte anche la Citroniera, la Scuderia (12mila mq su due livelli: uno spazio grandi mostre al piano terra e un grande bar, un ristorante e una sala convegni al piano superiore) e i piani superiori del corpo monumentale della Reggia destinati a uffici, biblioteca, archivi, centro di documentazione. E la gran sorpresa, per il pubblico, del teatro

di corte barocco, con le sue magnifiche vetrate sui giardini.

C'è qualche orientamento per le mostre nelle Scuderie? Saranno mostre di archeologia o di arte antica o di contemporaneo?

A.V. *L'arte contemporanea a Venaria è rappresentata dagli interventi nei giardini: quello di Penone e altri in programma. Al limite possiamo fare qualcosa con il Castello di Rivoli. Si pensa piuttosto all'archeologia; il tema di fondo sarà il rapporto uomo-ambiente nella civiltà antica. Ora faccio dell'ideologia: chi andava nelle grandi corti europee vi trovava il meglio della cultura, della letteratura, della musica, dell'arte. Oggi, non è più la corte sabauda ma è il popolo chiamato a rappresentare e a esporre il meglio della storia, della ricerca, della cultura, dell'arte, della musica, della moda, del design...*

Proviamo a fornire un'idea delle dimensioni di Venaria attraverso qualche numero significativo.

F.P. *Dal 13 ottobre saranno visitabili 240mila mq, 11 km di cornici e stucchi, 62mila mq di intonaci, 3000 tonnellate di pietre, 26mila mq di pavimenti, 6000 mq di affreschi, migliaia di chilometri di tubazioni circa 70 solo nella Grande Galleria, 7000 mq di coperture, 800 persone al lavoro al giorno per tutti questi 8 anni, 90 imprese.*

Quali sono state i criteri e le linee scelte per il restauro?

F.P. *Criterio di restauro conservativo, ma integrato, nel senso che si è voluto dare al visitatore un'immagine di finito, sia nella parte degli apparati decorativi che negli stucchi, ma facendo vedere qual è la parte nuova e la parte originale.*

Ciò è avvenuto in tutte le porzioni del restauro, anche quando la filosofia del restauro era diversa?

F.P. *Nelle sale seicentesche del padiglione Garove ovest gli stucchi erano stati restaurati negli anni Ottanta secondo il criterio archeologico. Volevo conservarli per documentare la filosofia di restauro di quegli anni, ma poi abbiamo pensato che la gente non avrebbe potuto comprendere perché solo in quelle stanze c'erano lacune così evidenti.*

Il restauro di Venaria è stato realizzato con metodologie all'avanguardia e prodotti studiati ad hoc: ciò ha comportato maggiori costi?

A.V. *Al contrario li abbiamo abbattuti. Basta dividere 200 milioni di euro per 200mila mq: fa meno di mille euro al metro quadrato.*

Come è stato possibile?

F.P. *Già nel 1994, quando divenni direttore della Reggia, iniziai a sperimentare nuove tecniche e nuovi materiali da applicare al restauro, attraverso una grande campagna diagnostica per individuare i materiali usati da Juvarra, Alfieri e Castellamonte. Dopodiché in laboratorio abbiamo ricreato, in collaborazione con varie ditte, le malte di calce, il marmorino sabauda, il cotto e altri prodotti originali che abbiamo poi fatto certificare a norma europea. Oggi si trovano in commercio e i restauratori non possono più applicare tariffe salate per le loro «pozioni».*

Avete anche recuperato antichi mestieri?

F.P. *Abbiamo riaffidato il mestiere agli artigiani specializzati che erano scomparsi comportando il passaggio di alcune loro lavorazioni nelle mani dei restauratori, il che aveva fatto salire i prezzi. Abbiamo dunque ricreato una professionalità ridimensionando i costi. È il cosiddetto «metodo Venaria» che sta facendo scuola in tutt'Europa.*

Sembra che non ci sia stato per i giardini lo stesso obiettivo di riproposizione «filologica» seguito per altre parti della Reggia.

A.V. *Ci si è basati su quattro criteri. Prima di tutto, una veduta aerea a raggi infrarossi ha rivelato il disegno dei giardini antichi, con la maglia, gli assi, gli alloggiamenti, tanto da consentire anche il recupero di oggetti di arredo puntiforme, ormai scomparsi. Ma il problema principale era quello di decidere quali giardini recuperare: se quelli del Seicento o quelli ricostruiti da Juvarra nel Settecento, senza contare che alcune parti della prima fase dei giardini erano già state distrutte dallo stesso Castellamonte a vent'anni dalla loro realizzazione. Il criterio generale è stato quindi di proporre il disegno seicentesco nel Parco basso, con la peschiera e i quadrati ora occupati dal «Giardino delle sculture fluide» di Giuseppe Penone, e il disegno juvarriano nel Parco alto. Parallelamente, sono state condotte analisi storiche e botaniche per individuare le piantumazioni antiche. Il progetto, ovviamente, si è preso qualche piccola libertà: d'altra parte, oggi abbiamo a disposizione molte più varietà arboree e floreali. Terzo criterio: conservare e riproporre in forma archeologica tutto ciò che di interessante fosse affiorato. Quarto criterio: invece di riproporre falsi (scelta che per altro è stata compiuta in non pochi parchi storici, soprattutto all'estero), affidare la «decorazione» a grandi artisti internazionali chiamati, uno alla volta, ad arricchire i giardini con fontane, sculture e interventi puntuali. Dopo Penone, Giulio Paolini sta lavorando nell'area della Peschiera. C'è anche l'ipotesi di Ettore Spalletti per il lungo asse. Il tutto grazie a finanziamenti mi-*

nisteriali e, per le opere degli artisti contemporanei, della Compagnia di San Paolo (1,5 milioni di euro per Penone).

Quando tutto il complesso sarà operativo, quali sono i costi di gestione previsti?

A. V. *Uno studio dell'Ires li ha previsti nell'ordine di 15 milioni di euro. Vi lavoreranno 450 persone, 150 delle quali interne. Quasi due milioni all'anno saranno destinati alla comunicazione e fino a cinque per realizzare ogni grande mostra. Con una gestione molto attenta (quale abbiamo mantenuto fino ad ora) dovrebbero essere sufficienti 10/12 milioni annui.*

Si è già previsto il passivo annuo? Quanto è disposta a stanziare la Regione?

A. V. *C'è un protocollo d'intesa che verrà presto sottoscritto. Si pensa che 6 milioni possano essere coperti dagli incassi prevedendo 600-700 mila visitatori annui. Il deficit annuo di 9 milioni verrebbe diviso in parti uguali tra Ministero, Regione e Compagnia di San Paolo.*

A che punto siete con la definizione dell'ente di gestione?

Si sta lavorando all'ipotesi fondazione e a quella comitato, privo di un fondo da gestire, ma con l'impegno dei soci a finanziare.

«VERNISSAGE», 86, PP. 4-7, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 269, OTTOBRE 2007 (CON BARBARA ANTONETTO)

Parata di stelle: ma vincerà il migliore?

Dopo le Olimpiadi, Torino richiama progettisti dall'Italia e dall'estero, da Isozaki a Wilmotte a Chipperfield.

Bocciati Aulenti, Consuegra e Purini

Erano 16 gruppi, e 145 professionisti complessivi, che hanno partecipato a Torino alla prima fase del concorso per i «lavori di ampliamento del Museo delle Antichità Egizie»: ne sono stati ammessi, dopo la prima riunione della Commissione giudicatrice, soltanto otto. Passano il turno, tra gli altri, Isozaki, Chipperfield,

Wilmotte, Giugiaro e Isola, esclusi invece Gae Aulenti, Guillermo Vazquez Consuegra e Franco Purini. Il termine per il ricevimento delle domande di partecipazione era scaduto il 31 agosto, come da bando di gara: i lavori dovranno concludersi entro dicembre 2010, in tempo per le celebrazioni dell'anno successivo per i 150 anni dell'Unità d'Italia. La scelta del progetto vincitore è ora attesa entro la metà di ottobre, quando il Consiglio di Amministrazione della Fondazione presieduta da Alain Elkann potrà ratificare le decisioni della Commissione Giudicatrice, appositamente costituita il 6 settembre e formata da 5 membri. Si tratta di Eleni Vassilika (presidente della commissione, appena riconfermata alla direzione del museo fino a ottobre 2008, data di scadenza di tutti gli organi della Fondazione), Pier Giovanni Bardelli (Politecnico di Torino), Domenico Errichiello e Carmine Mancini (Ordine degli Ingegneri di Torino) e Gennaro Napoli (Ordine degli Architetti di Torino). La shortlist dei partecipanti al concorso, per cui sono attesi investimenti da 74 milioni di euro per il raddoppio della superficie museale, fino a più di 12 mila mq, vede in lizza nomi noti della progettazione architettonica italiani e internazionali, con numerosi professionisti specificamente impegnati sul fronte museografico e dell'allestimento di mostre, tra cui alcuni protagonisti dei giochi olimpici invernali di Torino 2006. Tra questi, Arata Isozaki, che per l'occasione aveva realizzato il palazzo dell'hockey («PalaIsozaki» nella vulgata cittadina), ed è ora associato, tra gli altri, con il torinese Studio Pession; Benedetto Camerana (coordinatore del progetto per il Villaggio Olimpico) inserito con Recchi Ingegneria e Partecipazioni, Maurizio Momo e Antonio Rava nel gruppo guidato da Jean-Michel Wilmotte (l'architetto francese impegnato tra Pechino, con il Museo d'arte moderna Ucca, e Doha dove sta lavorando al Museo delle Arti islamiche); «bocciato», invece, il gruppo guidato da Gae Aulenti, a Torino artefice della discussa trasformazione del Palavela, oltre che indimenticata autrice dell'allestimento di Palazzo Grassi a Venezia durante la gestione Fiat (ora sostituito da quello di Tadao Ando per la nuova versione Pinault). Del suo raggruppamento facevano parte anche Piero Castiglioni e In Testa, società del Gruppo Armando Testa. Con i

torinesi Isolarchitetti si presentano Carlo Aymonino, Paolo Marconi e il premio Oscar Dante Ferretti, che proprio all'Egizio può vantare l'allestimento «olimpico» dello Statuario. David Chipperfield (fresco vincitore del concorso per la risistemazione a spazio pubblico con servizi per i turisti dell'Ospedale di Santa Chiara, a Pisa, affacciato su Piazza dei Miracoli; e impegnato a Berlino con il nuovo centro servizi alla Museumsinsel) guida il raggruppamento di cui fanno parte Michele De Lucchi, Ove Arup & Partners International e Leopoldo Freyrie. Partecipano alla seconda fase anche Giugiaro Architettura; «Politecnica Ingegneria ed Architettura» (con Adolfo Natalini e Nicola Restauri); Rick Mather, già impegnato a Londra alla Wallace Collection e alla Dulwich Picture Gallery, e a Torino nel trasferimento della Galleria Sabauda. Tra i bocciati eccellenti, anche il gruppo Sst Servizi Tecnologie Sistemi a cui fanno capo lo spagnolo Guillermo Vazquez Consuegra (artefice del Galata, il Museo del mare di Genova) e Gianfranco Gritella, il restauratore della Mole Antonelliana, insieme a Studio Rosental e Studio Croci; Franco Purini con Laura Thermes, lo Studio Vinardi e Francesco La Regina; 5+1 Architetti Associati, affiancati da Rudy Ricciotti e Al Studio; Studio Amati con Umberto Riva; Ferrini e Stella Architetti Associati con UdA; il raggruppamento «Il laboratorio»; il Consorzio Stabile Shentia con +39 Design Management; e, infine, Base Engineering. Diffusa soddisfazione per la qualità dei partecipanti, ma qualche qualche perplessità per le norme del bando che attribuiscono un gran peso, nella scelta del vincitore, alla voce «prezzo» (30 su 100), superiore a quanto riservato alle «caratteristiche qualitative, metodologiche e tecniche» del progetto (20 su 100). I tempi sono strettissimi: dopo la possibile stipula del contratto con il vincitore del concorso (data ipotizzata, l'8 ottobre), seguiranno le scadenze per i rilievi planivolumetrici (entro l'8 dicembre) e, a ruota, la presentazione di progetto preliminare (8 marzo 2008), progetto definitivo (8 luglio) e progetto definitivo (8 novembre 2008). Poi, due anni di lavori e, finalmente, l'inaugurazione del Nuovo Egizio.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 269, OTTOBRE 2007, P. 12

Egizio: Isola batte Isozaki per un punto

Lo studio torinese Isolarchitetti, in gruppo con lo scenografo Dante Ferretti e i professori Carlo Aymonino e Paolo Marconi, è l'aggiudicatario «provvisorio» del bando di gara per il restauro e l'ampliamento del Museo Egizio di Torino. Lo ha stabilito il 19 ottobre la Commissione giudicatrice. Si attende il pronunciamento definitivo, «previa verifica dei requisiti», del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Museo Antichità Egizie, convocato per il 29 ottobre. Non si prevedono sorprese, nonostante lo scarto minimo (un solo punto) tra il gruppo guidato da Aimaro Oreglia d'Isola («erede» del celebre studio Gabetti e Isola, dopo la morte di Roberto Gabetti nel 2000) e il secondo classificato, Arata Isozaki (con il torinese Carlo Pession). Proprio Isozaki si era classificato largamente al primo posto tra gli otto finalisti per quanto riguarda l'aspetto tecnico del progetto (68,89 punti contro i 54,59 di Isolarchitetti, e i 54,06 del terzo classificato Rick Mather), che ha tenuto conto dei curricula (16,94 punti su 30 per Isola, 28,89/30 per Isozaki e addirittura 30/30 per Mather) del metodo proposto per i lavori e dei tempi. Graduatoria ribaltata, però, dai costi delle prestazioni professionali dei diversi gruppi: le offerte economiche hanno, infatti, portato Isolarchitetti al primo posto assoluto, dal momento che Isozaki ha presentato un ribasso d'asta complessivo sugli onorari del 37 per cento, nettamente inferiore rispetto al 61 per cento dei vincitori: tradotto in cifre, il costo del progetto di Isozaki arriverebbe a 3,7 milioni di euro, quello di Isola resterebbe sotto i 3 milioni. «Ci attendiamo, a questo punto, che la Fondazione Museo Antichità Egizie faccia le opportune verifiche», ha dichiarato Pession (mentre Isozaki ha scritto una lettera pubblicata sul numero di novembre del Giornale dell'Architettura), senza annunciare espressamente un ricorso, che rimane tuttavia possibile. Il progetto a cui lo studio Isolarchitetti sta intanto lavorando, in cui «un ruolo chiave sarà affidato ai giochi di luce e alla trasparenza», prevede di riservare l'intera ala monumentale su via Accademia delle Scienze alla parte museale (con la bi-

biblioteca e una sala per le mostre) e di destinare ai servizi le parti restanti, tra cui l'ala Schiapparelli e un nuovo piano ipogeo.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 270, NOVEMBRE 2007, P. 4

Il nuovo Egizio risale il Nilo (e apre in due tappe)

Nuovo grande spazio sotterraneo nel 2011 su progetto di Isolarchitetti e Dante Ferretti, nel 2013 l'allestimento delle sale ora occupate dalla Galleria Sabauda, ma finché non arrivano i fondi...

Una grande rappresentazione del Nilo, con tanto di dune, correrà lungo le scale mobili che, attraversando tutti i livelli della secentesca sede del Collegio dei Nobili, condurranno i visitatori dal nuovo livello ipogeo fino al terzo piano: il Museo Egizio prossimo venturo, finalmente riallestito nella sua totalità, si potrà poi visitare lungo un «percorso discendente», e avrà spazi per un pubblico in crescita costante (compreso un ristorante-caffetteria con belvedere) e per gli studiosi, con una nuova grande biblioteca specialistica. Tutto disponibile, però, soltanto nel 2013, e non come originariamente previsto nel 2011, anno delle celebrazioni dell'Unità d'Italia. La Fondazione per le Antichità Egizie, presieduta da Alain Elkann, ha presentato il 10 novembre il progetto di ampliamento e completo riallestimento del museo, esito del concorso internazionale bandito nel 2007 e firmato dal capogruppo Aimaro Oreglia d'Isola (Isolarchitetti) con Icis, Carlo Aymonino, Paolo Marconi, Gabriella Barbini e con la consulenza per gli allestimenti del premio Oscar Dante Ferretti (a lui si deve l'attuale, «temporanea» presentazione dello statuario, realizzata per le Olimpiadi del 2006). Dopo la pubblicazione del bando di gara entro marzo, i lavori da 50 milioni di euro avranno inizio nel settembre 2009, per concludersi in due tappe: nel 2011, con la realizzazione dei spazi di accoglienza in un nuovo volume interra-

to, e nel 2013, con l'allestimento delle sale ora occupate dalla Galleria Sabauda, in attesa di trasferimento a Palazzo Reale (ma i fondi, collegati ai progetti per il 2011, stentano ad arrivare da Roma). Il nuovo Egizio, alla conclusione dei lavori, raddoppierà la propria superficie espositiva (da quasi 6mila a oltre 10mila mq), e potrà accrescere il numero di opere esposte (sono attualmente 6.500, contro i 26mila reperti nei depositi: erano 268 quelli della collezione Drovetti, con cui il museo nacque nel 1824, primo nel mondo interamente dedicato alla civiltà egizia). Per «mantenere viva l'emozione della scoperta», ha dichiarato Isola, alcune sezioni saranno allestite in forma di deposito visitabile, altre tramite le suggestioni e l'uso accorto dell'illuminazione studiati da Ferretti («Creerò atmosfere, non scenografie. Il museo è diverso dal cinema: qui le opere, straordinarie, già ci sono, e non serve aggiungere»). «Parlare a tutti i possibili pubblici, di qualsiasi età, provenienza e formazione, aprendo il museo alla città, facendone una piazza piacevole e accogliente dove tutti vogliono tornare»: questo l'obiettivo della direttrice Eleni Vassilika, impegnata in un articolato progetto di studio delle collezioni, non tutte conferite dallo Stato alla Fondazione: «Lo faremo a piccoli passi, mano a mano che le avremo inventariate», ha dichiarato il direttore regionale per i Beni culturali Liliana Pittarello.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 282, DICEMBRE 2008, PP. 56-57

Officine Grandi Ambizioni

La Fondazione Crt scende in campo a fianco di Comune e Ferrovie dello Stato per un nuovo grande spazio espositivo e museale a Torino: dovrà avere una proiezione internazionale

Se «capitale dell'arte contemporanea» dev'essere, allora Gam e Rivoli così come sono (con spazi carenti l'una, difficilmente raggiungibile l'altro) non possono più bastare. Soprattutto se il confronto vuole essere internazionale. Ecco allora l'annuncio del

grande polo museale ed espositivo all'interno dei grandiosi e suggestivi spazi tardo-ottocenteschi delle Officine Grandi Riparazioni delle Ferrovie dello Stato. C'era già stata una fiammata d'interesse l'estate scorsa, ma allora si parlava ancora del possibile sbarco a Torino della Guggenheim Foundation per una sua ennesima «antenna» internazionale (ma ora chi ne parla più?). Poi la stretta di mano tra il sindaco Chiamparino e l'amministratore delegato delle Ferrovie dello Stato Mauro Moretti, lo scorso ottobre, e l'ipotesi concreta, grazie anche alla dichiarazione di interesse da parte della munifica Fondazione Crt, di acquisire le Ogr al patrimonio pubblico, e destinarle a sede espositiva e museale per l'arte contemporanea. Ora, il 4 aprile, è stata la volta di un passo più concreto, seppur non definitivo, che vede i tre soggetti seduti intorno allo stesso tavolo per un progetto condiviso. L'intesa consentirà al Comune e alle Fs di «acquisire dalla Fondazione Crt una proposta contenente gli elementi descrittivi, tecnici, economici e di gestione della nuova struttura espositiva e museale per l'arte contemporanea». Le Ogr, nate nel 1884 come sede degli impianti di costruzione e manutenzione di locomotive e vagoni, sono tuttora di proprietà delle Ferrovie dello Stato. Hanno però anche la caratteristica di trovarsi collocate in una delle aree a maggior tasso di trasformazione urbana della città, la cosiddetta Spina centrale lungo il cosiddetto Passante ferroviario. Area in cui, anche grazie al consistente impegno delle Ferrovie per la copertura dei binari, nel corso degli anni si è realizzato il progetto «11 artisti sul passante», curato da Rudi Fuchs quando ancora era direttore del Castello di Rivoli. Per il momento sono visibili le opere di Giuseppe Penone, Mario Merz e Per Kirkeby, in attesa, tra gli altri, di Pistoletto. Non è un caso, quindi, l'idea di destinare le Ogr a grande contenitore per l'arte contemporanea, sostenuta dalla prossimità con la sede della Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea (Gam), da tempo in cerca di nuovi spazi per la collezione in continua crescita. E proprio su questo impegno interviene il terzo partner di Comune e Ferrovie: la Fondazione Crt che, da anni impegnata proprio sul fronte del contemporaneo grazie al progetto «Arte moderna e contemporanea» (tra il resto 225 opere acquisite in quasi 10 an-

ni per Gam e Castello di Rivoli e 26 milioni di euro investiti), si propone ora come sostenitore finanziario dell'intero «progetto Ogr» (si parla di 60 milioni di euro) ma soprattutto come interlocutore culturale. Anticipando che si tratterà di uno spazio utile all'espansione della Gam ma anche al Castello di Rivoli, il presidente della Fondazione Andrea Comba sottolinea con forza la «necessità di un più ampio confronto internazionale» che dev'essere alla base del progetto e delle rinnovate ambizioni di Torino, e la «capacità di attrarre giovani artisti, curatori e studiosi». Nel concreto, ecco i prossimi passi: presentato il progetto della Crt, Comune e Ferrovie avranno tre mesi di tempo per valutarlo, verificando «l'eventuale esistenza di ulteriori soggetti interessati a sviluppare il progetto». Tempi stretti, quindi: sperando che per la Gam, per il sistema torinese e per le stesse Ogr sia finalmente la volta buona, dopo ripetuti annunci e addirittura un concorso per il loro adeguamento già espletato e assegnato. Ma ora c'è una ragione in più perché il progetto parta e tutto si concluda in tempi rapidi: le celebrazioni del 150° dell'Unità d'Italia nel 2011 sono alle porte, e i grandi spazi espositivi in città scarseggiano.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 276, MAGGIO 2008, P. 50

Troppo presto il «dopo Gianelli»

Credito internazionale ma non abbastanza visitatori e l'assessore accende il tamtam sulle pagine locali

Il «nuovo» avanza a Torino: insediato con successo in importanti istituzioni culturali (Nanni Moretti ha già diretto il suo primo Torino Film Festival, Mario Martone è arrivato da Napoli via Roma ai vertici del Teatro Stabile), sembra volersi far strada anche in altri soggetti storicamente consolidati, a partire dal Castello di Rivoli. L'incarico del direttore Ida Gianelli scadrà a fine 2008: saranno 18 anni esatti dal primo mandato. Il rinnovo,

al momento improbabile, dipende essenzialmente dalla Regione Piemonte, socio di maggioranza, mentre in un ruolo consultivo sono Fondazione Crt, Unicredit Private Banking, Camera di Commercio e Città di Torino. Così come nei precedenti casi, a premere è soprattutto l'attivo assessore alla Cultura regionale, lo storico (nel senso che studia e pubblica saggi) Gianni Oliva. Che non l'ha mandata a dire: «Il Castello di Rivoli è di nicchia, si rivolge agli intenditori. Ma si deve cambiare, la chiave di proposizione deve essere diversa (...) per renderlo appetibile, fruibile, per rilanciarlo in termini di comunicazione» («la Repubblica-Torino», 21 dicembre 2007). Nel concreto, si tratta di numeri e, quindi, di visibilità: nel 2006 i visitatori sono stati roomila circa, dato costante nell'ultimo quinquennio, mentre per la mostra di Gilbert and George non si è andati al di là di 25mila. Pochi per quello che si era annunciato come un evento non soltanto culturale ma anche «glamour» (la mostra arriva dalla Tate Modern di Londra). Prosegue l'assessore Oliva: «I ricambi fanno bene, non so dire se dopo dieci anni o venti. Io immaginerei adesso che cosa serve per il rilancio di Rivoli per parlarne con chi c'è, con la Gianelli: poi si vedrà se il nuovo percorso potrà essere avviato da lei o se sia meglio cambiare». Comprensibile lo sconcerto di molti, in città e non solo, in considerazione del credito, soprattutto internazionale, dell'istituzione e dell'autorevolezza di Ida Gianelli. Si tratta di riflessioni certo legittime da parte di chi ha il compito di nomina sul museo, si dice. Ma perché un attacco così duro, sulle pagine locali? Più che sollecitare un dibattito, sempre salutare, il rischio è piuttosto quello di delegittimare un progetto culturale a un anno dalla sua naturale conclusione, con inevitabili ripercussioni, incertezze e malumori. Un anno è lungo per operare senza sostegno e consenso. E, sull'altro fronte, senza ancora l'indicazione di una chiara e forte «politica culturale». Ci si domanda quale sia la ratio delle dichiarazioni assessoriali e quale obiettivo abbia in mente Gianni Oliva.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 273, FEBBRAIO 2008, P. 38

Verso i nuovi vertici di Gam e Rivoli

Nomine, ipotesi e qualche polemica, a proposito dei vertici dei musei torinesi (Galleria civica d'arte moderna e contemporanea-Gam e Castello di Rivoli), tra scelte compiute e altre in via di definizione. Nel primo ambito rientra la Fondazione Torino Musei (a cui fanno capo Gam, Palazzo Madama e, da dicembre, il nuovo Museo d'arte orientale-Mao), il cui Consiglio direttivo a inizio luglio ha confermato alla Presidenza per i prossimi cinque anni Giovanna Cattaneo Incisa, già presidente dell'Istituzione Galleria d'arte moderna (1997-2001) e dal 2002 alla guida della Fondazione stessa. Il nuovo Consiglio, che era alla sua prima riunione, è composto anche da Pier Angelo Chiara e Maurizia Rebola (nominati dalla Città di Torino), Sandra Aloia (Regione Piemonte), Franco Amato (Fondazione Crt) e Walter Santagata (Compagnia di San Paolo). Confermato il Segretario Generale Adriano Da Re. Ha invece rassegnato le dimissioni Pier Giovanni Castagnoli, stimato direttore dal 1998. Lascerà a fine dicembre: per lui si parla di un ruolo operativo nell'ambito del progetto di «Gam bis», e nuovo centro espositivo della Città con la Fondazione Crt, da ricavarsi all'interno dei grandiosi spazi delle ottocentesche Officine Grandi Riparazioni. Il progetto sarebbe in via di avanzata definizione, con costi ipotizzati di 70-80 milioni di euro. Per la successione ai vertici della Gam sono circolati nomi diversi: dall'attuale vicedirettore Riccardo Passoni a vari «torinesi» come Maria Mimita Lambertini, Maria Teresa Roberto e Francesco Poli, fino a Danilo Eccher, fresco dimissionario, per incompatibilità politiche, dal Macro di Roma nonché passato direttore della Gam di Bologna, proprio come Castagnoli. Sembrerebbe Eccher, al momento, l'unico ad avere qualche chance, dopo la «chiamata pubblica» da parte della Fondazione Torino Musei alla «manifestazione di disponibilità entro il 4 ottobre 2008»: gli «autocandidati» devono infatti essere non soltanto «in possesso di qualificate competenze sull'arte italiana e straniera di Ottocento, Novecento e contemporanea», ma devono anche aver rivestito «ruoli di responsabilità in musei

di arte moderna e contemporanea». Eccher, appunto, oltre a Passoni. Anche il Castello di Rivoli, intanto, vede profilarsi un nuovo vertice. A fine anno, infatti, scade il mandato di Ida Gianelli, madre-padrone del Castello per ben 18 anni. Qualche polemica l'hanno suscitata le voci di un sostegno da parte della Regione Piemonte (con la Fondazione Crt uno dei soci di peso di Rivoli) alla candidatura del giovane Andrea Bellini, con alle spalle il buon successo della scorsa Artissima. Ma sono molti i nomi ventilati per il più storico e internazionale tra i musei d'arte contemporanea italiani: dall'attuale curatrice interna Carolyn Christov-Bakargiev (anche alla guida della Biennale di Sydney di settembre) a Francesco Bonami, già presente in forze a Torino (è direttore artistico della Fondazione Sandretto, dopo aver guidato la Biennale di Venezia 2003), fino all'altro «torinese» d'importazione, quel Daniel Birnbaum che, oltre ad avere in mano l'edizione 2009 della Biennale veneziana, sarà sotto esame proprio in città con la Triennale di Torino del prossimo novembre. Altri nomi, meno probabili, sono quelli di Paolo Colombo, già alla guida del MAXXI di Roma, e Samuel Keller, deus ex machina di Art Basel prima di approdare alla Fondation Beyeler, ma anche sponsor con Gianelli dell'arrivo di Bellini a Torino. Nel caso del Castello di Rivoli, la soluzione maestra sembra però passare attraverso l'ipotesi di un concorso, magari internazionale: certamente auspicabile, anche in considerazione della statura e delle ambizioni del museo, chiamato ad aprirsi a un maggiore confronto europeo.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 279, SETTEMBRE 2008, P. 47

Gam, tra Eccher e Passoni (e Barbero?)

Quasi al dunque per il nome del nuovo direttore della Gam: Pier Giovanni Castagnoli lascerà a fine dicembre e, contrariamente a quanto anticipato (e da molti auspicato), non si occuperà del progetto Ogr, la «Gam 2» di cui, pare, si assumerà il carico la Fondazione Crt. Il bando per l'«autocandidatura» (riservata, però, a soggetti «in possesso di qualificate competenze») è scaduto a inizio ottobre: secondo le prime indiscrezioni, sarebbero quasi 90 i curricula arrivati, di cui soltanto un paio dall'estero. Dopo un primo incontro di «scrematura» da parte del comitato direttivo (Giovanna Cattaneo Incisa, Pier Angelo Chiara e Maurizia Rebola, su nomina della Città di Torino; Sandra Aloia, Regione Piemonte; Franco Amato, Fondazione Crt; e Walter Santagata, Compagnia di San Paolo), la nomina del direttore è attesa non prima dell'11 novembre, e con ogni probabilità entro la fine del mese. Come previsto dallo statuto della Fondazione Torino Musei, la nomina è riservata al Comitato direttivo, che non è tenuto a sentire il Comitato scientifico. Circolano i nomi di Danilo Eccher, che ha da poco lasciato il Macro di Roma (dove però Luca Massimo Barbero, torinese, non ha ancora firmato, quindi...), ma non è da escludersi una scelta di «continuità interna» nel segno di Riccardo Passoni, attuale vicedirettore. Nessuna indiscrezione, invece, dal fronte del Castello di Rivoli, che da gennaio sarà orfano di Ida Gianelli. La previsione è quella di un concorso internazionale e di qualche mese di prorogatio.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 281, NOVEMBRE 2008, P. 2

Orfani. Per quanto?

Giunti a fine mandato, lasciano due protagonisti dei musei italiani d'arte contemporanea, Gianelli e Castagnoli. A Rivoli arriva, per un anno, Carolyn Christov-Bakargiev, nessuno alla Gam di Torino

«Ringrazio la città, nel suo complesso: accogliente e discreta, e con una cultura che dieci anni fa ha esercitato su di me un'attrazione tale da costringermi ad accettare la direzione della Gam»: Pier Giovanni Castagnoli, per celebrare la chiusura di un decennio esatto alla guida della Galleria civica d'Arte Moderna e contemporanea, ha riunito nel suo museo una platea solidale e a tratti commossa: artisti, curatori, amici, da Paolini a Griffa, da Anselmo a Gastini, l'assessore alla Cultura che allora l'ha chiamato a Torino, Ugo Perone, ma non quello di oggi, Fiorenzo Alfieri. E nemmeno il presidente della Fondazione Torino Musei, Giovanna Cattaneo. Dopo aver ricordato quanto realizzato in dieci anni (oltre 70 mostre, l'ampliamento e riallestimento delle collezioni, il censimento e la schedatura di quasi 40mila fogli del patrimonio grafico, la nascita della videoteca e della collezione di fotografia...), Castagnoli non ha nascosto né i problemi del momento, né la sua insoddisfazione. «Fin dall'inizio, alla crescita del museo è corrisposto il problema dello spazio: da sempre abbiamo avuto in mente le vicine Officine Grandi Riparazioni, proposte dallo stesso Comune. Ma l'ampliamento della Gam non ha visto la luce, e oggi le Ogr sono prive di una destinazione d'uso condivisa. Non è soltanto un problema di soldi: troppi i protagonisti, troppi i progetti, quindi nulla di fatto». E lancia un appello, diretto e inequivocabile: «In questa cerimonia dell'assenza e dell'attesa, avrei voluto passare la mano a un nuovo direttore, che invece non è stato nominato: a lui avrei raccomandato di non desistere dalla conquista delle Ogr e di forzare la Città a rispettare i suoi impegni. Chi doveva nominare il mio successore non è stato in grado di scegliere, accampando la scusa della scarsità di risorse. Ma è proprio nei momenti difficili che serve un direttore di capacità, intelligenza e fantasia. E che si spenda in prima persona». Castagnoli non dimentica le collabora-

zioni positive: una per tutte, quella con «l'amica Ida Gianelli», presente anche lei in platea. Ma se nessun erede è stato designato per Castagnoli alla Gam, è nel segno della continuità il post Gianelli a Rivoli, con l'interim per un anno affidato a Carolyn Christov-Bakargiev, capo curatore del museo dal 2002 e internazionalmente riconosciuta (guiderà Documenta 13 a Kassel nel 2012). Ida Gianelli ha lasciato il Castello di Rivoli il 31 dicembre, anche lei già molto rimpianta dopo ben 18 anni (sei rinnovi del mandato e 133 mostre) alla guida del primo e tuttora più importante museo d'arte contemporanea italiano. Se Castagnoli conferma la propria residenza a Torino, Gianelli deve ancora annunciare il proprio futuro professionale. Voci insistenti la vogliono alla guida dell'Agenzia speciale Palaexpo del Comune di Roma (poltrona che pareva destinata a Philippe Daverio), da cui dipende la programmazione del Palazzo delle Esposizioni e delle Scuderie del Quirinale. Tra adii torinesi e benvenuti romani (la gallerista Milena Ugolini ha organizzato un pranzo con artisti, collezionisti e curatori locali), tagli di budget e qualche polemica nell'una e nell'altra città, a Torino reggerà la collaborazione tra Castello di Rivoli e una Gam ancora senza guida:

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 283, GENNAIO 2009, P. 37

Sorpresa: Eccher alla Gam

Già impegnato a Trento, Roma e Lucca, prende il posto di Castagnoli

Se illustri «torinesi» si sono trasferiti a Roma (al Macro Luca Massimo Barbero, che però ha lavorato soprattutto fuori dal Piemonte; Ida Gianelli al Palaexpo, che, benché per quasi vent'anni al Castello di Rivoli, è genovese di nascita), dalla capitale arriva ora a Torino Danilo Eccher. Il neodirettore della Gam, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea in sostituzione di Pier Giovanni Castagnoli, giunge proprio dalla tolda del Macro, il Museo comunale d'arte contemporanea dove era stato chia-

mato dal sindaco Veltroni nel 2001 e da cui si era allontanato in primavera con l'arrivo di Alemanno. Ratificata dal Consiglio direttivo della Fondazione Torino Musei, presieduto da Giovanna Incisa Cattaneo, la nomina di Eccher, per quanto attesa (è sempre stato lui il «superfavorito», davanti proprio a Barbero e al vicedirettore della Gam, Riccardo Passoni), ha suscitato qualche sorpresa: Eccher, infatti, da poco chiamato alla presidenza della neonata Fondazione Galleria Civica di Trento, sembrava fuori dai giochi per Torino. Tanto più che altri incarichi potrebbero tenerlo impegnato: la direzione artistica della nuova Fondazione Dello Scompiglio di Lucca e la responsabilità delle mostre collaterali della fiera «Roma. The Road to Contemporary Art», diretta dall'altro torinese Roberto Casiraghi, già alla guida di Artissima. Nato a Trento nel 1953, Eccher è stato direttore artistico della Galleria Civica d'arte contemporanea di Trento dal 1989 al 1995; nel 1993 commissario alla Biennale di Venezia; dal 1996 al 2000 direttore della Galleria d'arte moderna di Bologna (dove aveva preso il posto proprio dell'amico Castagnoli, in arrivo a Torino). Infine, il Macro. L'impegno a Torino sarà certo gravoso: Castagnoli lascia un museo attivo e con una collezione molto accresciuta, ma senza l'auspicata (e progettata) nuova sede per esporla. Senza contare i tagli di bilancio che gli fanno già dichiarare: «Il nostro compito è garantire l'eccellenza proprio nei momenti difficili».

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 285, MARZO 2009, P. 44

Gam: per fortuna c'è la collezione

Nonostante i finanziamenti ridotti il neodirettore Danilo Eccher presenta il suo complesso progetto museografico, visibile da ottobre: riallestimento intorno a quattro «temi», mostre storiche, Wunderkammer, sperimentazione e didattica (anche per adulti)

A quattro mesi dall'incarico alla direzione, Danilo Eccher presenta i suoi progetti per la Galleria civica d'arte moderna e con-

temporanea (Gam): una riconsiderazione complessiva del ruolo del museo, della necessaria convivenza tra collezione, mostre ed eventi, del suo rapporto con il pubblico e con la città, della sua apertura nazionale e internazionale. Il tutto, a partire dal patrimonio proprio: «Arrivo dalla direzione di musei con collezioni significative, dichiara Eccher, dalla Gam di Bologna al Macro di Roma, ma nessuna è paragonabile a quella della Gam, una delle più ricche e importanti in Italia». Certo, la previsione di budget della Fondazione Torino Musei, da cui la Gam dipende, non sono certo rosee, quindi l'utilizzo dei «giacimenti» museali appare a molti necessaria, oltre che opportuna: «Ma la nostra è una scelta dettata soltanto da ragioni culturali. Il presupposto, anche museografico, è che non si debbano separare collezione permanente da mostre e attività, tutte parti integranti del museo» (l'insegnamento di Vittorio Viale qui ancora conta). In un momento di complessivo ripensamento, dopo i dieci intensi anni della direzione di Pier Giovanni Castagnoli e le oggettive difficoltà sul fronte dei finanziamenti pubblici, la Gam rilancia, e gioca la carta del rinnovamento (ma senza discontinuità). «Partiamo dal riallestimento delle collezioni, secondo una riorganizzazione tematica, rispetto a quella cronologica attuale, un po' rigida». Una sfida, evidentemente, e un grosso impegno per il museo: la collezione del Novecento era stata completamente ordinata da Castagnoli soltanto nel 2002 (e, in parte, ancora nel 2006). «Non guarderemo a esperienze "tematiche" come la Tate Modern di Londra. Il nostro progetto è più ampio, proiettato nel futuro. Abbiamo chiamato quattro Università italiane a elaborare "temi" che, pur non essendo strettamente artistici, siano momento di riflessione e ci stimolino al confronto con discipline differenti. Intorno a questi temi riorganizzeremo la collezione. I primi inviti sono stati rivolti ad Antonio Schizzerotto (ordinario di Sociologia, Università di Trento), Roberto Grandi (ordinario di Sociologia dei processi culturali e comunicativi, Università di Bologna), Pietro Montani (ordinario di Estetica, Università di Roma-La Sapienza) e Giorgio Ficara (ordinario di Letteratura italiana, Università di Torino, e critico letterario). Altri verranno in seguito, in una

prospettiva di riallestimenti periodici». Non si tratta di una «trovata installativa», ma di un vero progetto museografico, che comporterà la redistribuzione spaziale dei percorsi e delle funzioni e una bigliettazione unica per collezione ed eventi temporanei, tra loro anche fisicamente compenetrati: la collezione riallestita sui due piani finora destinati a 1800 e 1900; grandi mostre di carattere storico nella Manica corta e una «Wunderkammer» all'ultimo piano (si partirà con selezioni dalla collezione grafica, ricchissima e oggetto di recenti approfonditi studi, a cura di Virginia Bertone); la parte interrata, finora spazio (inadeguato) per le grandi mostre, sarà destinata a esposizioni monografiche dedicate «alla sperimentazione e ai giovani internazionali» (a cura di Elena Volpato) e alla didattica per adulti (bambini e studenti hanno conquistato il piano terreno, affacciato sul giardino). Nuove forme e funzioni vedranno la luce in ottobre: la mostra storica sarà dedicata all'«idea di performance» a partire dagli anni sessanta (il gruppo Gutai ebbe a Torino la sua prima mostra italiana, e Gilbert & George tennero proprio alla Gam una performance nel 1974). «Castagnoli ha fatto un grande lavoro per le collezioni, soprattutto per gli anni cinquanta. Io riparto proprio da qui. Che cosa succede da allora a oggi? Che cosa ha rilievo internazionale?», dichiara Eccher. Anche il sito web e una nuova veste grafica contribuiranno al rafforzamento del «senso di appartenenza della città per il suo museo», ma anche al potenziamento della sua reputazione sul piano internazionale.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 289, LUGLIO-AGOSTO 2009, PP. 37-38

Nudo Manierismo

Dopo 20 anni di restauri, Palazzo Grimani a Venezia riapre il 20 dicembre con il Ganimede e il dittico di Bosch: esporrà se stesso e la civiltà del Cinquecento

Di impianto veneto-bizantino, trasformato ripetutamente nel Cinquecento sia nella sua consistenza architettonica sia attraverso preziosi interventi decorativi (con cui il gusto lagunare si aprì al Manierismo centroitaliano), nel secolo scorso decaduto e poi abbandonato per un ventennio, Palazzo Grimani è stato acquistato nel 1981 dal Ministero per i Beni culturali con l'intenzione di farne la nuova sede del Museo archeologico. Il 20 dicembre, infine, quella che fu la dimora patrizia dell'illustre famiglia che nel Cinquecento annoverò tra i suoi membri un doge, un patriarca e due cardinali, dopo un restauro più che ventennale, riapre al pubblico come museo di se stesso e della civiltà del XVI secolo. La conclusione dei lavori si deve per il restauro dell'edificio e delle sue decorazioni, a Renata Codello, soprintendente per i Beni architettonici e il paesaggio di Venezia e Laguna (mentre a Giovanna Nepi Scirè per il Polo Museale veneziano si devono le scelte di allestimento). Due suoi funzionari seguono il cantiere fin dall'inizio: Annalisa Bistrot i restauri degli apparati decorativi, Claudio Menichelli (subentrato nel 1998 a Mario Piana) quelli dell'edificio e delle sue fragili strutture, minacciate, tra l'altro, dall'acqua alta. Iniziati nel 1984, gli interventi hanno subito un'improvvisa e provvidenziale accelerazione nel 2000 quando, ormai parzialmente conclusi i restauri delle decorazioni, si è dato il via all'impegno sul fronte impiantistico e per lo smaltimento e la protezione dalle «acque alte» (ora l'edificio è sicuro da maree fino a 2 metri sul livello del mare), grazie ai fondi straordinari reperiti dall'allora soprintendente Roberto Cecchi, attuale direttore generale per i beni architettonici, storico artistici ed etnoantropologici.

«Nel 1984», ricorda Annalisa Bistrot, «la condizione generale di Palazzo Grimani era di profondo degrado. Si sono iniziate allora le indagini stratigrafiche a tappeto in tutto l'edificio, a cui so-

no seguiti lunghi e impegnativi studi. Ma da subito si è definito l'obiettivo dei lavori: non un ritorno mitico alle origini del palazzo, ma piuttosto la presentazione complessiva di quanto conservato». Oggi Palazzo Grimani può efficacemente illustrare, con un allestimento «minimale», la civiltà del Cinquecento, non soltanto lagunare. L'architettura e gli ambienti interni conservano infatti episodi di grande qualità decorativa e pittorica, appartenenti ai diversi cantieri cinquecenteschi, con gli interventi di Giovanni da Udine («tra cui due stupendi camerini: tutti lavori documentati nel suo diario», ricorda ancora Annalisa Bristol), Francesco Salviati e Camillo Mantovano, seguiti, tra gli altri, da quelli di Federico Zuccari nello scalone monumentale («Qui, gli stucchi sono stati restaurati con il laser: un test importante per macchine, modalità e tempistica utili anche per altre porzioni dell'edificio, comprese quelle in cui si è dovuto intervenire su restauri "antichi" che in alcuni casi avevano bloccato la naturale traspirazione delle murature»).

Per l'allestimento del Museo arrivano opere appositamente scelte dalle collezioni statali, tra cui le «Quattro visioni dell'aldilà» di Hieronymus Bosch, di proprietà delle Gallerie dell'Accademia ma dal 1947 in deposito presso Palazzo Ducale. Dal Museo archeologico provengono l'Antinoo e il Ganimede allestito nella tribuna, la straordinaria scenografia in cui nel Cinquecento erano conservati i 130 «marmi antichi» della celebre collezione di Giovanni Grimani, donata alla Serenissima nel 1587 (e nucleo storico proprio dell'Archeologico, da allora conservato nello Statuario pubblico appositamente realizzato da Vincenzo Scamozzi nella Libreria Marciana). Dopo la decisione di non ricollocare nella tribuna né gli originali ora al Museo archeologico, né le loro copie o calchi, sono state abbandonate anche altre ipotesi di riproduzione video o digitali: «La tribuna verrà lasciata solo con l'architettura pulita, dichiara Giovanna Nepi Scire, e non verranno proiettate immagini delle sculture nelle nicchie. Supporti multimediali, invece, potranno mostrare ricostruzioni tridimensionali a testimonianza dell'aspetto originario del luogo».

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 281, NOVEMBRE 2009, P. 24

Il museo del barone, scienziato e collezionista

Nuova presidenza e nuovo responsabile scientifico, Vincenzo Abbate: al museo Mandralisca di Cefalù mancano soltanto i fondi

Il museo Mandralisca è noto in tutto il mondo soprattutto (o soltanto) per il «Ritratto d'uomo» di Antonello da Messina. Poco o nulla si sa dell'origine e della qualità delle collezioni lasciate alla sua morte, nel 1864, da Enrico Pirajno barone di Mandralisca (nato nel 1809, quest'anno se ne celebra il bicentenario) «per servire al Liceo» di Cefalù, da lui finanziato e fondato. Una straordinaria vicenda di collezionismo e, soprattutto, di impegno per una istruzione accessibile e qualificata nella Sicilia di fine Ottocento. Da questi obiettivi sono nate le collezioni scientifiche, archeologiche (frutto degli scavi condotti nel 1853-1854 dallo stesso barone nelle sue tenute di Lipari), ornitologiche, malocologiche, oggi esposte nel palazzo di famiglia insieme al Medagliere, alle curiosità da Wunderkammer e al Gabinetto di Belle Arti. Come molti musei locali in tutta Italia (e in particolare in Sicilia, dove non esiste una legge regionale che sostenga e regolamenti i «piccoli musei» a partire dagli standard), il Mandralisca è a lungo vissuto tra difficoltà e limitate ambizioni. Ora qualcosa sembra cambiare, grazie a un nuovo Consiglio di amministrazione presieduto dal notaio Angelo Piscitello, notaio a Cefalù (tre membri del Cda devono ancora essere nominati dalla Regione siciliana, nel pieno di un'impasse istituzionale), e alla collaborazione alle iniziative della fondazione da parte di Civita Sicilia (costituito da Fondazione Banco di Sicilia, Banco di Sicilia-Unicredit e Civita). «Desideriamo partecipare alla crescita del turismo culturale del nostro territorio, inspiegabilmente trascurato in una città come Cefalù dallo straordinario richiamo, anche internazionale. Siamo aperti alla collaborazione con le istituzioni. Da parte nostra, il primo atto concreto è la nomina di un curatore scientifico per le collezioni. È una novità assoluta». Dalla sua fondazione, infatti, il museo Mandralisca non ha mai posseduto una figura tecnica che si sia occupata dello studio e dell'allestimento delle opere.

Ora è arrivato Vincenzo Abbate, madonita di origini (nato nella vicina Polizzi), forte dell'esperienza ventennale alla direzione di Palazzo Abatellis a Palermo, lasciato nel 2007. E le novità si sono subito viste, a partire dall'individuazione nei depositi del dipinto attribuito al Sogliani. Da lui si attende un rilancio «scientifico» del museo, nonostante la scarsità e l'incertezza dei finanziamenti: nel 2008, 80mila euro dalla biglietteria, 75mila tra Comune e Provincia, 200mila dalla Regione (scesi nel 2009 a 180mila, e non ancora arrivati). «Diventa impossibile programmare con l'anticipo necessario», considera Piscitello. Ma i progetti per il futuro sono molti, a partire dal nuovo ordinamento del museo. «Da una parte», racconta Abbate, «lavoriamo per ridefinire funzioni e spazi all'interno dei tre piani palazzo per le collezioni, la preziosa biblioteca e per le mostre temporanee, ora prive di spazi appositi. Il progetto è pronto: mancano i fondi. Dall'altra parte, dobbiamo riportare alla luce i nuclei originari presenti nel museo, ora ordinato su una base tipologica e, per la quadreria, in senso cronologico: le collezioni Mandralisca di 62 opere (di cui possediamo un inventario del 1888, anno della morte della baronessa) e il nucleo di dipinti della collezione Cirincione, lasciata al Comune a fine Ottocento e confluita nel Mandralisca nel 1939. I due fondi vanno assolutamente separati, per far emergere i gusti dei due collezionisti: Mandralisca, condizionato dal rapporto con Agostino Gallo e Giuseppe Meli, aperto anche al confronto nazionale (da deputato del nuovo Regno d'Italia, fu a Torino e Firenze nel 1861); Cirincione, invece, dedito soprattutto all'acquisto di dipinti di soggetto religioso, dopo le leggi del 1866 di soppressione degli Ordini e delle Corporazioni religiose». Progetti ambiziosi, ma che richiedono la collaborazione di soggetti istituzionali e, magari, di privati. Per il momento, in occasione della mostra del dipinto di Sogliano e per celebrare il bicentenario della nascita del barone Mandralisca (1809), il museo ha allestito una sala introduttiva, con opere in prestito da collezionisti locali: anche loro chiamati a collaborare al progetto di rilancio di un museo nato per «servire» (al)la città.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 289, LUGLIO-AGOSTO 2009, P. 39

Tutte le devianze di pazzi, criminali e artisti

*Il polo delle scienze positiviste ottocentesche di Torino
si arricchisce dell'atteso museo dedicato a Cesare Lombroso,
il fondatore dell'antropologia criminale, nel centenario dalla morte*

Si inaugura il 27 novembre il Museo Cesare Lombroso: occasione per commemorare il centenario della morte del celebre e discusso medico, fondatore dell'antropologia criminale, per decenni osannato in tutta Europa (e poi criticato, ma mai dimenticato). Nato a Verona nel 1835, laureato a Pavia, si trasferisce a Torino (poi sua vera patria, cuore del Positivismo ottocentesco in Italia) l'anno della prima edizione di uno dei suoi scritti più noti (saranno ben 2mila), *L'uomo delinquente*. Il nuovo museo, accolto nelle sale tardo-ottocentesche all'interno del complesso degli istituti scientifici universitari progettati da Leopoldo Mansueti nel 1890, è l'esito di un articolato progetto culturale, cui ha dato forma e grande forza attrattiva Massimo Venegoni e Luisella Italia (studio Dedalo di Torino), autori di un allestimento che affianca alla lettura didascalica dei numerosi reperti (centinaia di crani, innumerevoli corpi di reato, fotografie disegni, attrezzature di manicomio, 4mila schede di «deviati»...) la suggestione di ambienti carichi di atmosfera (il percorso si conclude con lo studio di Lombroso, perfettamente conservato) e, contemporaneamente, la possibilità di penetrare contesto storico-culturale («il clima dell'epoca», suggerisce il coordinatore del museo, Giacomo Giacobini), aspetti tecnico-scientifici e approfondire ragioni e significati dei singoli documenti proposti. All'obiettivo di coniugare rigore scientifico e accessibilità al pubblico dei profani (e degli inevitabili curiosi) contribuiscono anche i video di frammenti drammaturgici appositamente concepiti, formula già sperimentata nell'allestimento della vicina collezione Garnier Valletti. Il museo Lombroso costituisce, infatti, un ulteriore tassello del progetto di Museo dell'Uomo e delle scienze positiviste, di cui fanno parte il Museo della Frutta «Francesco Garnier Valletti» e il Museo di Anatomia umana «Luigi Rolando» (aperti

al pubblico il 12 febbraio 2008, giorno della nascita di Charles Darwin), progetto sostenuto da Università degli Studi di Torino, Regione Piemonte e Comune di Torino. Prossima tappa l'inaugurazione, ancora senza una data precisa del Museo di Antropologia e Etnografia, oggi nella sede dell'ex ospedale secentesco di San Giovanni Battista.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 292, NOVEMBRE 2009, P. 14

Chiamata multipla per Rivoli

Alla sua prima riunione, l'8 ottobre, il nuovo Cda del Castello di Rivoli, guidato dal neopresidente Giovanni Minoli e costituito da membri di fresca nomina, tra cui gli assessori alla Cultura Fiorenzo Alfieri per la Città di Torino e Ugo Perone per la Provincia, Fulvio Gianaria e Luigi Guidobono Cavalchini per Fondazione Crt e Unicredit Private Banking, Paola Ravetti per la Regione, ha discusso i criteri di scelta del nuovo direttore del museo. Si è deciso di ricorrere a una «chiamata multipla sulla base di una rosa di nomi che verrà definita dal prossimo Cda». Il progetto seguirebbe le nuove linee proposte dall'assessore regionale Gianni Oliva: apertura internazionale con almeno una mostra all'anno prodotta internamente e un maggiore radicamento nel territorio. Il prossimo Cda valuterà anche modifiche allo statuto. Se rimane quindi in corsa Andrea Bellini, direttore di «Artissima» sostenuto da Oliva, si fanno anche i nomi di Birnbaum, Gioni e Basualdo. Intanto, il Castello ha accolto l'installazione «Mutterseelenallein» (Solitudine, 1989-2009) di Reinhard Mucha, artista che ha rappresentato la Germania alla Biennale di Venezia nel 1990. L'opera è stata acquisita dalla Fondazione Crt Progetto Arte moderna e contemporanea.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 292, NOVEMBRE 2009, P. 63

La nomina del nuovo direttore del Castello di Rivoli: «A total comedy»

È il commento di Jens Hoffmann, nominato e subito dimesso: il museo d'arte contemporanea più importante d'Italia è ora nelle mani del tandem Andrea Bellini e Beatrice Merz, graditi agli assessori locali

«Il Consiglio di amministrazione del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, riunitosi sotto la Presidenza di Giovanni Minoli, a seguito dell'intervenuta indisponibilità di uno dei due codirettori (Jens Hoffmann), ha nominato codirettore di Rivoli insieme ad Andrea Bellini (confermato) Beatrice Merz, che ha accettato l'incarico». Così si è conclusa, nel pomeriggio del 21 dicembre, la due giorni di fuoco del più storico e internazionale tra i musei d'arte contemporanea italiani, chiamato a nominare il successore di Carolyn Christov-Bakargiev, direttore *ad interim* in partenza per Documenta 13 a Kassel, e per raccogliere il difficile testimone di passati, autorevoli direttori come Rudi Fuchs e Ida Gianelli. Il lungo iter di selezione si era infatti concluso il giorno precedente con la nomina di Andrea Bellini, 38 anni, da tre a Torino come direttore di «Artissima» e da sempre dichiaratamente sostenuto da Gianni Oliva, assessore alla Cultura della Regione Piemonte (socio «forte» del museo, per cui stanziava 3 dei 4 milioni del budget annuale: ma Bellini ricorda di essere stato chiamato a Torino da Ida Gianelli e Samuel Keller, ex patron di Art Basel), affiancato dal curatore «internazionale» Jens Hoffmann. Una scelta «local-global», secondo un entusiasta Minoli, presidente del Cda del museo, «capace di coprire da un lato il territorio in cui è innestato il museo e dall'altro guardare al mondo intero». Ma proprio il giovane curatore (35 anni, costaricano di padre tedesco, già direttore dell'Ica Institute of Contemporary Art di Londra e curatore delle biennali di Lione nel 2007 e dei Caraibi nel 1999) si era immediatamente dimesso, lamentando il fatto che non fossero state rispettate le sue richieste: poter prendere visione dei termini del contratto e avvertire personalmente del nuovo incarico il Cca

Wattis Institute for Contemporary Arts di San Francisco, di cui è alla guida, prima di qualsiasi comunicazione ufficiale. Il museo, invece, ha subito diramato il comunicato stampa e così in California sono venuti a conoscenza dell'avvenuta nomina a Rivoli via internet. Inevitabili, a quel punto, la reazione piccata di Hoffmann («A total comedy», ha dichiarato a caldo) e il rifiuto della nomina, evidentemente per mancanza di fiducia nell'affidabilità della presidenza.

La scelta del nuovo direttore di Rivoli si era avviato, dopo lunghi tentennamenti («Orfani. Per quanto?», titolava «Il Giornale dell'Arte»), con una selezione internazionale attraverso lo strumento del «search committee», così soddisfacendo alle richieste italiane e non solo, giunte da ampi settori della cultura, favorevoli a un nome significativo del panorama mondiale, contro scelte localistiche. La ricerca dei candidati si è così svolta nella forma di «primarie», in cui ogni membro del Comitato consultivo (costituito dagli ex direttori del Castello, Fuchs e Giannelli, insieme a Christov-Bakargiev, Nicolas Serota, Manuel Borja-Villel, Neal Benezra, Udo Kittelmann, Charles Esche, Francesco Bonami a Danilo Eccher e la stessa Beatrice Merz) ha indicato circa 5 membri, per complessive 35 proposte, da cui è stata tratta una short list di 17 persone. Soltanto 8 sono giunte al colloquio, condotto sulla base di un dettagliato programma triennale, comprensivo di piano per esposizioni e gestione dei fondi. Il CdA del Castello ha dato pieno mandato al presidente Minoli per la scelta del nuovo direttore: nei colloqui, è stato affiancato dal direttore uscente, Carolyn Christov-Bakargiev, dal consigliere Paola Ravetti e dalla consulente (senza diritto di voto) Lavinia Filippi. La realpolitik del presidente ha condotto in porto la selezione, indicando Bellini, favorito da lunga data dalla Regione, e Hoffmann, dopo l'esclusione di candidati per insufficienza del progetto curatoriale ma anche, almeno in un caso, per «autoesclusione» perché lo stipendio base (120mila euro) è stato giudicato insufficiente. Rifiutato l'incarico da parte di Hoffmann, e dopo l'ipotesi, presto superata, di azzerare le nomine (e quindi di escludere il superstite Bellini), il presidente Minoli (siamo al tardo pomeriggio di domenica 21 di-

cembre) ha annunciato la scelta di Beatrice Merz, indicata nel novero dei candidati da Fuchs e Borja Villel pur essendo lei stessa tra i «saggi» chiamati a proporre i nomi della rosa allargata. Ora, dimessasi dal ruolo di presidente della Fondazione torinese dedicata al padre Mario («Sto cercando con attenzione una figura importante e capace che mi sostituisca», ha dichiarato a «Il Giornale dell'Arte»), ha iniziato il dialogo con Bellini per presentare un programma unitario: «Nessuna suddivisione delle competenze, ma piuttosto a un progetto congiunto e condiviso. Lavoreremo insieme: abbiamo entrambi competenze analoghe, locali e internazionali. Insieme, poi abbiamo già lavorato nel 2007, quando lui ha curato la mostra su Gino De Dominicis proprio nella Fondazione Merz». Del progetto presentato da Bellini per il colloquio, si sa che il CdA ha particolarmente apprezzato la proposta di una grande mostra «interdisciplinare» per i festeggiamenti del Centocinquantesimo dell'Unità d'Italia nel 2011. Bellini, di cui si conosce l'attenzione all'ibridazione dei linguaggi e alla contaminazione dei mezzi espressivi, dal cinema al teatro, ha sempre sostenuto di volere un museo «attivo», capace di attrarre un pubblico «nuovo», tanto da aver dichiarato a «La Stampa» (8 ottobre 2009): «Che io non abbia mai diretto un museo è un valore aggiunto e non un handicap per guidare il Castello di Rivoli. Perché proprio per questo posso avere idee nuove su come si può trasformarlo in un luogo vivo, ibridandolo con altre discipline e rendendolo capace di dialogare anche con il territorio».

Numerose sono state le polemiche, tuttora non sopite: per il danno di immagine subito dal museo a livello internazionale con le dimissioni di Hoffmann («Mi chiedo se ci si rende conto che Rivoli è uno dei grandi musei del mondo, rispettato ovunque», ha dichiarato, sconsolata, Carolyn Christov-Bakargiev); per i dubbi sulla natura duale della direzione, raramente praticata da altre istituzioni internazionali, come il Palais de Tokyo di Parigi e la Serpentine Gallery di Londra (dove però il carattere museale è meno centrale che a Rivoli, a vantaggio degli eventi e delle esposizioni temporanee); per la scarsa esperienza nello specifico della cura museale di Andrea Bellini e per quella internaziona-

le di Beatrice Merz (dopo il fallimento della nomina di Hoffmann, e l'indisponibilità di Carolyn Christov-Bakargiev, che pur, sembra, non gli sarebbe dispiaciuta, Minoli aveva chiaramente annunciato la ricerca «all'estero di un altro condirettore o curatore internazionale»). Ciononostante, con il nuovo tandem Bellini-Merz, con contratto triennale, il presidente Minoli ha potuto rispettare la promessa fatta alla città di una nomina entro Natale e, contemporaneamente, soddisfare, a tre mesi dalle elezioni regionali, le necessità della politica locale (personalmente impegnata nella scelta).

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 294, GENNAIO 2010, PP. 1-2

Musei internazionali

Architettura e città tra boom e sboom

Nouvel conquista Lucerna

È già diventato un polo d'attrazione della città il nuovo Museo, un progetto molto hi-tech dell'architetto francese

Con la mostra dal titolo «Mescolare memoria e desiderio. La costruzione della (dis)-identità» si è inaugurato lo scorso 19 giugno il nuovo Museo d'Arte della città svizzera, parte del vasto complesso del Kkl (Kultur- und Kongresszentrum Luzern), il Centro Culturale e Congressuale progettato dall'architetto e designer francese Jean Nouvel. L'edificio, parzialmente inaugurato alla fine del 1998, è già assunto a emblema cittadino grazie all'aspetto hi-tech, divenendo una nuova attrazione di una realtà urbana tradizionalmente votata al turismo. In maniera forse inattesa per una città dalla consolidata immagine antica, il progetto ha conquistato il favore della popolazione che lo ha sostenuto con convinzione, prima attraverso una partecipazione diretta al suo disegno preliminare, poi addirittura approvandone il finanziamento attraverso l'apposito referendum del giugno 1994. Il Kkl è caratterizzato da un imponente tetto a sbalzo sotto cui sono sistemati i tre diversi corpi di fabbrica inframmezzati da due canali d'acqua: l'auditorium da 1.840 posti (attivo dal 1998, dopo tre anni di lavori), la sala polivalente da 900 posti e il museo di belle arti con la sala conferenze per 300 persone, allestito al quarto piano del complesso. Il disegno del nuovo Museo d'Arte, realizzato con la consulenza dell'artista locale Rémy Zaugg, è giocato su una rigorosa ricerca di chiarezza nella distribuzione dei percorsi e degli spazi espositivi, sottolineata da un uso dei materiali raffinato ed essenziale: lucidi pavimenti di semplice cemento grigio, pareti bianchissime e illuminazione tradizionale proveniente dall'alto, mentre nell'edificio dell'auditorium dominano il blu notte e il rosso granata, in contrasto con la sala vera e propria, totalmente bianca. L'ambiente interno è protagonista di un dialogo di estrema suggestione con il contesto esterno, attraverso finestre dal taglio panoramico aperte sulle spettacolari montagne circostanti, sul lago e sui tetti del centro storico cittadino. Le circa 20 sale espositive, liberamente disposte su dimensioni variabili

per una superficie complessiva di più di 2mila metri quadri, accolgono una vasta selezione di opere di autori contemporanei, tra cui Tony Cragg, Giuseppe Penone, Richard Deacon e Meret Oppenheim, oltre ai dipinti realizzati da alcuni noti artisti svizzeri attivi nell'Ottocento nella pittura di paesaggio come Johan Melchior Wyrsch e Robert Zünd. L'attività che il Museo dichiara di voler maggiormente sviluppare è quella espositiva: il calendario presentato è già denso di appuntamenti, e le esposizioni tematiche di arte contemporanea saranno periodicamente affiancate alla presentazione di specifici settori del fondo museale permanente, alternando così mostre di carattere ora locale, ora internazionale. Il programma verrà inoltre arricchito da conferenze, concerti, seminari e performance di artisti. Per la mostra inaugurale, in corso fino al 24 settembre, sono stati invitati 25 artisti, tra cui Thierry De Cordier, Tacita Dean, Marlene Dumas, Douglas Gordon, Brice Marden, Reinhard Mucha, Charles Ray, Franz West e Christopher Wool, oltre a numerosi altri giovani autori. Le opere esposte sono inedite oppure raramente viste in precedenza: a queste, a sottolineare il duplice ruolo che l'istituto vuole assumere, di contenitore di arte giovane e insieme di proposte ormai storicizzate, vengono affiancati pezzi provenienti dalla collezione permanente, tra cui lavori di James Coleman, Jeff Wall e James Welling.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 190, LUGLIO 2000, P. 20

Sede improbabile, anzi inverosimile: Guggenheim-Ermitage al Venetian Hotel

*Allestimenti all'avanguardia di Rem Koolhaas
accanto a un finto Ponte di Rialto*

Dopo la decisione recentemente assunta dalla Phillips Collection di Washington di esporre una selezione della propria raccolta di impressionisti e post-impressionisti presso le gallerie del Bellagio Hotel di Las Vegas (Nevada), altri due importanti istituzioni museali puntano sulla città capitale del gioco d'azzardo, e lo fanno chiedendo ospitalità a un altro grande albergo locale, il Venetian Hotel. Il 20 ottobre la Guggenheim Foundation di New York e l'Ermitage Museum di San Pietroburgo hanno presentato il proprio nuovo spazio espositivo che rappresenta la prima realizzazione di un più ampio progetto di collaborazione a lungo termine tra i due istituti museali, annunciato lo scorso giugno. Progettato dall'architetto olandese Rem Koolhaas, vincitore dell'ultimo Pritzker Prize, il nuovo Ermitage-Guggenheim Museum, piccolo ma tecnologicamente avanzato, verrà realizzato all'interno del Venetian Hotel, esattamente un piano sotto la riproduzione in scala reale del Ponte di Rialto. I circa 700 mq verranno affittati dai due musei per esporvi una selezione delle proprie raccolte, destinata a essere rinnovata due volte all'anno. Il museo verrà inaugurato nella primavera del 2001 con la mostra intitolata «Capolavori dalle collezioni dell'Ermitage e del Guggenheim», comprendente circa 40 opere delle collezioni private Schukin e Morosov conservate all'Ermitage e della Thannhauser Collection del Guggenheim. Il Guggenheim, inoltre, ha annunciato per la prossima estate l'apertura di un ulteriore spazio di circa 6mila mq, anch'esso realizzato da Koolhaas all'interno del Venetian Hotel, destinato ad accogliere grandi esposizioni temporanee. La nuova sede sarà inaugurata dalla mostra «L'arte della motocicletta», già protagonista nei Guggenheim di New York e di Bilbao, ma nel prossimo appuntamento arricchito

ta da un nuovo allestimento di Frank O. Gehry, l'autore del Guggenheim Bilbao e del progetto per la nuova sede newyorkese. Il Venetian Hotel, con le sue 3.036 camere, una galleria commerciale, un casinò, un centro congressi e numerosi ristoranti e locali di svago, è frequentato da più di centomila visitatori al giorno. «Las Vegas è l'America, ha dichiarato Mikhail Piotrovski, direttore dell'Ermitage, al «New York Times», è il posto dove tutti vanno. Noi siamo abituati in Russia a portare l'arte e la cultura proprio là dove si trova la gente: è una pratica che si lega alla tradizione sovietica di educazione delle masse...». Thomas Krens, direttore del Guggenheim, sottolinea il rapporto tra il progetto di Las Vegas e la realizzazione della fortunata sede di Bilbao: «In un primo momento ritenevo che entrambe le città fossero sedi alquanto improbabili in cui insediare dei nuovi musei, ma oggi credo che più inverosimile è il luogo, più interessanti sono le opportunità da cogliere». Intanto il governatore dello Stato di Rio de Janeiro, Antony «Garotinho» de Oliveira, ha confermato l'accordo con la Guggenheim Foundation per la realizzazione di un nuovo museo nella città brasiliana: la scelta è tra un vecchio forte militare a Copacabana, il Parco Flamengo e la Plaza Mauà. I lavori dovrebbero iniziare nell'aprile 2001.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 194, GENNAIO 2000, P. 34

Sotto il Pendolo di Foucault

Dopo dieci anni (e 100 miliardi di spesa), inaugurato a Parigi il Conservatoire des Arts et Métiers, restaurato da Andrea Bruno

Ultimo dei «Grands Travaux» promossi da François Mitterrand ad essere inaugurato, il «Conservatoire des Arts et Métiers» restaurato e riallestito da Andrea Bruno, ha riaperto a Parigi lo scorso 10 aprile dopo quasi dieci anni di cantiere e una spesa di circa 100 miliardi di lire. Il concorso per la riqualificazione della storica istituzione museale, bandito nel 1991, richiedeva un

ampliamento del percorso espositivo e un rinnovamento dei servizi all'utenza, prescrivendo nel contempo una rispettosa attenzione al complesso di edifici che, a partire dal Medio Evo, sono andati a costituire il Priorato di Saint-Martin-des-Champs. Fin dal 1794, poi, quando la monumentale cappella gotica viene trasformata in laboratorio dall'abate Gregoire, promotore della scienza illuminista in Francia, il priorato diventa scuola di ingegneria e sede di ricerca. Da allora il Conservatoire, primo museo scientifico al mondo, si è configurato come il luogo deputato alla conservazione e alla trasmissione del sapere tecnico, scientifico e industriale della Francia. Lungo il percorso di visita, che seguendo la composizione planimetrica del vasto edificio a corte assume un andamento discendente dalle antiche soffitte, è visibile una parte dei circa 80mila oggetti della raccolta di macchinari, modelli e prototipi scientifici, organizzati nei sette diversi settori della Strumentazione scientifica, dei Materiali, della Meccanica, dei Trasporti, dell'Energia, dei Lavori Pubblici e delle Comunicazioni, lungo un arco cronologico che va dal 1750 ai giorni nostri. Il ricco corredo di apparati didattici e illustrativi approntato in questa occasione (pannelli introduttivi alle varie sale, «oggetti faro», postazioni audiovisive e multimediale) viene in alcuni ambienti fatto coesistere da Andrea Bruno con il carattere di «accumulazione progressiva» proprio dell'allestimento originario, parzialmente salvato, allo scopo dichiarato di conservare memoria della storica istituzione e della sua importante funzione nell'ambito della museologia scientifica. «Documenti» e allestimenti di grande fascino e suggestione sono, ad esempio, l'artificio scenografico che in spazi interrati del cortile centrale ricrea il funzionamento del Pendolo di Foucault (il cui modello si trova esposto all'interno della cappella), i mezzi di trasporto d'epoca e contemporanei semplicemente poggiati su piastre di bronzo, oltre ai binari che originariamente permettevano il trasporto degli strumenti e dei modelli fino alle aule di lezione, conservati da Bruno e riecheggiati dagli impianti in linea che corrono sui soffitti. I nuovi interventi progettati da Bruno, come egli stesso dichiara, sono «di gusto minimale», mirati a un corretto inserimento nell'ambiente: «Compito dell'architetto di

fronte al “passato” (e a maggior ragione di fronte al tema del “museo”) è quello di scoprire e ricomprendere da una parte i materiali e i dati oggettivi della storia, dall’altra le sue suggestioni e le sue tracce».

«IL GIORNALE DELL’ARTE», 188, MAGGIO 2000, P. 62

A Bilbao l’indotto Guggenheim vale mille miliardi

Il vicesindaco parla di problemi di manutenzione del museo di Frank O. Gehry, dei programmi per il 2001 e della prima valutazione complessiva (anche economica) dell’operazione, in una città trasformata in «museo di architettura contemporanea»

Cominciano i primi problemi, a soli tre anni dalla realizzazione, per la struttura architettonica del Guggenheim Museum di Bilbao. Sono infatti comparse «macchie rossastre» su parte del rivestimento esterno in placche di titanio. Frank O. Gehry, celebrato autore del progetto sulla base degli standard tecnologici maggiormente all’avanguardia, attribuisce la responsabilità alla mancata pulizia al momento del completamento della costruzione e polemicamente consiglia i responsabili del museo di fare un bel «lavaggio». Intanto, a preoccuparsi, oltre ai responsabili del Guggenheim di New York che si preparano a realizzare la nuova sede con identici materiali e medesimo progettista, sono tutti i cittadini di Bilbao di fronte al possibile degrado dell’edificio simbolo della rinascita della propria comunità. «Prototipo» di molti dei grandi progetti museali contemporanei, e insieme di una «nuova politica» dei beni culturali, fortemente spettacolarizzata e accessibile ai più diversi e ampi settori del pubblico internazionale, il Guggenheim Bilbao, grazie a 256 milioni di lire di investimenti pubblici e privati, è stato anche motore di una più complessiva opera di riqualificazione urbana dell’intera città. Oggi, grazie alle nuove opere pubbliche promosse dalle ammi-

nistrazioni locali (la metropolitana di Norman Foster, il ponte di Santiago Calatrava, autore anche del nuovo aeroporto di Sondica, il potenziamento del Museo di Belle Arti, le numerose altre iniziative in cantiere), Bilbao da «ex officina di Spagna» è diventata un vero e proprio «museo di architettura contemporanea», polo di attrazione per milioni di turisti da tutto il mondo. A distanza di tre anni dalla sua inaugurazione (e ormai trascorsi i primi due considerati comunque protetti da una sorta di «curiosità fisiologica» da parte del pubblico), è lo stesso Ibon Areso Mendiguren, vicesindaco e assessore all’urbanistica della città basca, a proporre una prima complessiva valutazione dell’intera operazione, al di là della straordinaria fortuna mediatica, paragonabile soltanto al Centre Georges Pompidou di Parigi negli anni settanta o alla Tate Modern di Londra nel 2000. In un’intervista a «La Stampa», Areso Mendiguren conferma importanti ritorni non solo di immagine, ma anche finanziari nelle casse degli enti locali (vedi tabella in basso a sinistra) e nel settore privato: in due anni, quasi 290 milioni di lire di entrate per ristoranti e bar, 210 per attività commerciali, 185 per alberghi e pensioni. Si calcola così che, dalla data della sua inaugurazione a oggi, il museo ha generato quasi 950 miliardi di attività economica e 176 di entrate fiscali. Intanto, l’11 dicembre il Board of Trustees del Museo ha approvato il budget e il programma artistico per il 2001: 50,3 miliardi di lire (con un livello di autofinanziamento del 74,6%) e un flusso di visitatori previsto intorno al milione di unità. Oltre a ospitare cinque diverse sezioni della collezione permanente, tra cui la raccolta Thannhauser e i lavori di Louise Bourgeois (dal 1 ottobre 2001 al 20 gennaio 2002), e a fianco di alcune grandi mostre già ospitate nella sede di New York («Giorgio Armani», dal 31 marzo al 2 settembre) e di Berlino («Jeff Koons», dal 1 ottobre al 20 gennaio 2002), il Guggenheim Bilbao organizzerà anche rassegne autonome, tra cui «I mondi di Nam June Paik» (dal 22 maggio al 30 settembre) e la retrospettiva (quasi d’obbligo) su Frank O. Gehry (dal 29 ottobre al 3 febbraio 2002).

«IL GIORNALE DELL’ARTE», 196, FEBBRAIO 2001, P. 36

I musei degli architetti...

Venticinque tra le maggiori architetture museali, realizzate negli ultimi dieci anni: nessuna in Italia

Il museo celebra se stesso, o almeno mette in mostra quanto è stato realizzato in ambito internazionale come concreta rappresentazione di scelte e filosofie museografiche tra loro differenti, strategie culturali (e turistiche), obiettivi scientifici (e spesso politici ed economici): il Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli è dal 30 maggio al 26 agosto il palcoscenico per la mostra «Musei per un nuovo millennio. Idee, progetti, edifici», a cura di Vittorio Magnago Lampugnani e Angeli Sachs, professori di Storia e Teoria dell'Architettura al Politecnico Federale di Zurigo (Eth). Si tratta di un'esposizione itinerante (organizzata dal Centro d'Arte di Basilea sotto la direzione di Suzanne Greub, e da febbraio 2000 già ospitata nei Paesi Bassi, Germania, Austria e Portogallo) che offre una vasta panoramica sulle recenti realizzazioni nel campo delle «architetture dell'arte», che hanno caratterizzato parte della migliore produzione architettonica degli ultimi anni: confermando il ruolo centrale (in diversi campi, ma nello specifico anche in quello dell'architettura) svolto dai musei, «nuove (e fortunate) cattedrali laiche» della cultura occidentale. La mostra, contemporaneamente, sembra confermare anche il ritardo manifestato dal nostro Paese nell'organizzazione del proprio sistema museale, in particolare di quei grandi istituti che ancora (spesso drammaticamente) attendono una propria definizione, «fisica» oltre che istituzionale. Conferma anche, d'altra parte, la strada, diffusa e condivisa in ambito scientifico, che privilegia in Italia la ristrutturazione del patrimonio esistente piuttosto che le (spesso grandiose, e pubblicitariamente redditizie) realizzazioni ex novo. È il caso del Castello di Rivoli, edificio ospitante, e in questo ruolo unico rappresentante delle scelte di allestimento museografico contemporaneo in Italia. I venticinque musei selezionati sono stati realizzati nel corso dell'ultimo decennio o sono addirittura ancora in via di costruzione: attraverso disegni originali, fotografie, schizzi di progetto, pia-

nimetrie e modelli tridimensionali sono in mostra architetture museali di alcuni tra i maggiori architetti contemporanei, da Sir Norman Foster, autore della Carré d'Alt a Nîmes (1984-1992); a Renzo Piano con la Fondation Beyeler di Basilea (1992-1997); da Richard Meier, con il Getty Center di Los Angeles (1984-1997); a Jean Nouvel e la sua Fondation Cartier pour l'Art Contemporain di Parigi (1991-1994); dallo Jüdisches Museum a Berlino di Daniel Libeskind (1989-1999); al San Francisco Museum of Modern Art di Mario Botta (1989-1995), passando per l'onnipresente Guggenheim Bilbao di Frank O. Gehry (1991-1997) e la Tate Modern di Herzog e de Meuron (1994-2000), fino a progetti attualmente in corso di realizzazione, come il Milwaukee Art Museum (dal 1994) su progetto di Santiago Calatrava; il Contemporary Arts Center a Cincinnati di Zaha Hadid (dal 1998); e il Neues Museum di Berlino di Giorgio Grassi, vincitore del concorso nel 1994. Prossime date della mostra: Stoccarda, 21 settembre - 16 dicembre; Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 11 gennaio - 14 aprile 2002; Milwaukee, Art Museum, 10 maggio - 14 agosto 2002. Al Castello di Rivoli inaugura il 30 maggio (fino al 26 agosto) anche la mostra, a cura di Marcella Beccaria, dedicata a Teresita Fernández, nata a Miami nel 1968 e residente a New York. Nella sua prima personale in un museo europeo, dopo le importanti esposizioni a Filadelfia, Washington, Tokyo, l'artista presenta installazioni e sculture astratte dal taglio architettonico, che rimandano all'ambiente naturale.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 199, MAGGIO 2001, P. 22

Prado, British, d'Orsay: si cambia. Tate e National Gallery: si cerca

Arriva da Bilbao il nuovo direttore del Prado, compito arduo per Neil MacGregor al British Museum, uno specialista di astratto al Musée d'Orsay

Una fine d'anno impegnativa per alcuni dei maggiori musei d'Europa: nuove nomine annunciate, posti vacanti e incarichi rifiutati, polemiche interne e crisi finanziarie, scioperi del personale, in un intreccio di politica, ricerca di pubblico consenso e condizionamenti degli sponsor, che sempre più rischia di apparire predominante sulle caratteristiche «scientifiche» di responsabili e istituzioni. Prado: il direttore più giovane della sua storia. Il 4 novembre si è dimesso Fernando Checa, dal 1996 direttore del Museo del Prado (l'ottavo in soli 25 anni): le dimissioni sono state accettate senza obiezioni da Pilar del Castillo, ministro spagnolo dell'Educazione e della Cultura. Tra le ragioni che, a detta dello stesso Checa, hanno portato al suo allontanamento, la principale è «l'incompatibilità assoluta con Eduardo Serra», dal 1999 presidente del Patronato che regge il museo. Serra, precedentemente Ministro della Difesa e presidente della Peugeot-Talbot spagnola, è stato il promotore della riforma del Prado (per qualcuno, il primo passo verso la privatizzazione) secondo la quale la natura giuridica del principale museo spagnolo dovrebbe passare da «organismo autonomo» a «ente pubblico con autonomia limitata», con un marcato rafforzamento proprio della figura del presidente. «Serra manteneva rapporti con i conservatori del museo senza che io ne fossi a conoscenza, lamenta Checa, e si assumeva compiti propri del direttore, quali i rapporti con la stampa e le altre istituzioni museali internazionali. La goccia che ha fatto traboccare il vaso è stata quando la settimana scorsa mi ha sfrattato dal mio ufficio, che ora occupa lui». Con il sostegno di Eduardo Serra, succede a Fernando Checa un suo allievo all'Università, la cui candidatura è stata avanzata dal Ministro della Cultura: è Miguel Zugaza, 37 anni (sarà il più giovane direttore del Prado), sposato, tre figli, attuale direttore del Mu-

seo de Bellas Artes di Bilbao, storico dell'arte, prima impiegato presso l'Ikeder (società di famiglia attiva nel settore dei servizi culturali) e vicedirettore del Reina Sofia dal 1994 al 1996. Il suo stipendio lordo dovrebbe aggirarsi sui 77.500 euro l'anno. Le virtù maggiori che i suoi collaboratori gli riconoscono sono la costanza nel lavoro e il carattere sereno e tranquillo. Zugaza ha dimostrato inoltre di sapersi muovere molto bene all'interno delle istituzioni, e di conoscere la piramide gestionale fin dalla base. Il giovane allievo di Checa aveva in un primo tempo rifiutato la nomina, tanto che il posto era stato offerto a Jesús Urrea, direttore del Museo Nacional de Escultura di Valladolid. Sarebbe stata una conversazione con il Ministro della Cultura («Sono decisioni complicate che coinvolgono tanto la vita privata che quella professionale, e io non ho molta esperienza in questo genere di cose», ha dichiarato Zugaza dopo aver accettato. «Mi ha convinto il progetto, di un'ampiezza meravigliosa e incredibile, una sfida affascinante, di grandissima portata. Per me è importante iniziare una trasformazione in tutti gli ambiti. E poi ho riscontrato una fiducia cieca nei miei confronti sia da parte del Ministro che di Eduardo Serra». Per Zugaza, il direttore del museo «deve condividere la responsabilità della gestione con gli altri organi di governo del museo, dal Patronato alle commissioni che strutturano l'organigramma, ma ha la responsabilità esecutiva in tutti gli ambiti». Nella bozza del progetto di legge per il Prado, che Serra intende presentare nei prossimi mesi al Parlamento, si ampliano le competenze del Presidente del Patronato (ovvero dello stesso Serra), al quale vengono attribuiti «la tutela del museo, la supervisione dello sviluppo delle sue attività, il controllo del rispetto di legge, statuto e norme di sviluppo». Checa, da parte sua, tornerà alla carriera universitaria nella cattedra di Storia dell'Arte all'Universidad Complutense di Madrid. D'Orsay: modificato lo statuto. A Parigi, ci sono voluti 8 mesi al Musée d'Orsay per sostituire Henry Loyrette, passato alla direzione del Louvre. Il nuovo direttore, dopo l'interim di Dominique Viéville, è Serge Lemoine, 58 anni, conservatore capo al Musée di Grenoble dal 1986. Docente universitario presso l'Université Paris IV e l'École du Louvre, e specialista della pittura del XX secolo, in

particolare di quella «astratta», Lemoine è stato curatore di numerose esposizioni, dedicate, tra l'altro, a Rebecca Horn, Francis Picabia, Morris Louis, e, più recentemente, a «Purismo a Parigi, dal 1918 al 1925». Non sono mancate le polemiche: i conservatori del d'Orsay, condannando la decisione di modificare lo statuto del museo per permettere l'assunzione di Lemoine (che ha prevalso su altri direttori di musei, come Rodolphe Rapetti, del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, Guy Cogeval, del Musée di Montreal, e Pierre Georget, delle Orangerie des Tuileries), lamentano soprattutto la scelta di uno studioso non specialista dell'Ottocento. Anche il Musée de l'Homme al Palais de Chaillot è al centro di una serie di rivolgimenti interni, culminati negli scioperi di fine novembre contro l'ipotesi di trasferimento di circa 300 mila reperti etnografici di provenienza extraeuropea che, restaurati e fotografati, dovrebbero essere trasferiti nei magazzini della Bibliothèque Nationale, prima di andare infine ad arricchire le collezioni del previsto Museo di quai Branly. Le lamentele del personale sono rivolte più in generale contro i progetti di riforma che riguardano il futuro del museo e che si susseguono ormai da vent'anni senza trovare soluzione definitiva, lasciando nell'incertezza l'istituzione. Le rivendicazioni degli scioperanti sono chiare: preservare il Musée de l'Homme, la sua missione, le collezioni, la biblioteca, il personale, nella convinzione che privarlo delle collezioni etnologiche significherebbe far venir meno la sostanza stessa dell'istituzione, volta alla comprensione dell'essere umano nella sua totalità biologica, sociale e culturale. Il Ministero dell'Educazione Nazionale ha rassicurato su un'eventuale e paventata chiusura del museo, anche se il personale è in costante diminuzione: il laboratorio di etnologia si è ridotto dei due terzi in dieci anni, facendo temere un suo prossimo smantellamento. Le incertezze sul futuro e la controversia sul trasferimento delle collezioni potrebbero essere regolate prima della nomina di una nuova direzione, che dovrebbe essere effettuata a breve. Nomina al British, attesa per Tate e National. In un momento di grave crisi per il British Museum, costretto a drastici tagli per scongiurare un nuovo deficit (causa principale, i 4,6 milioni di visitatori anziché i 7 previsti, l'aumento dei costi di ge-

stione e la riduzione dei finanziamenti governativi), il 28 novembre è stata annunciata la nomina del nuovo direttore: sarà Neil MacGregor, 55 anni, dal 1987 autorevolmente alla guida della National Gallery, a sostituire dalla prossima estate Robert Anderson. MacGregor passerà dai 2.000 dipinti della maggiore pinacoteca inglese, che grazie al suo impegno è riuscita a modernizzarsi e ad ampliarsi, ai 7 milioni e mezzo di opere e ai 1.200 dipendenti del British. La sua nomina giunge in parte a sorpresa, dal momento che il Governo ha mostrato finora una certa diffidenza nei suoi confronti, visto che MacGregor non ha mai condiviso l'antipatia tutta «ideologica» dei New Labour verso la storia e la cultura «elitaria». Però la sua eleganza e la capacità di parlare di temi d'arte in televisione, ad esempio, la capacità di trasformare mostre erudite in grandi successi di pubblico, il suo talento, infine, di conquistare finanziamenti e ricchi mecenati alla causa del museo da lui diretto, lo hanno reso uno dei più ammirati direttori di musei nel panorama internazionale. Si è recentemente saputo che soltanto pochi anni fa gli era stata offerta la carica (da lui rifiutata) di «megadirettore» dei musei berlinesi, appena riuniti. Benché il trasloco sia a breve distanza, da Trafalgar Square a Bloomsbury, nessuno può sottovalutare la sfida che lo attende al British. Dopo il deficit di 9 miliardi di lire del 2000, quest'anno sono stati introdotti forti tagli alle spese che hanno comportato la riduzione degli orari di apertura, delle spese di manutenzione e dei programmi educativi, la parziale chiusura delle sale, la cancellazione di parte delle mostre, il congelamento dei posti di lavoro. Molto grave appare la decisione di rimandare, se non addirittura sospendere del tutto, il progetto del Centro Studi, il cui costo è stimato intorno ai 250 miliardi. Senza dimenticare la spinosa questione della grandiosa Great Court di Norman Foster, ancora in attesa di un appropriato utilizzo e i cui costi di gestione ammontano a circa 14 miliardi annui. È il vertice completo del museo, d'altra parte, ad essere protagonista di rapidi cambiamenti: dopo la sostituzione di Anderson con MacGregor, anche il presidente Graham Greene, a giugno, e l'amministratore delegato Suzanna Taverne, a marzo, concluderanno infatti il loro mandato. Anche la National Gallery, da

parte sua, è alla ricerca di un nome che possa sostituire dalla prossima estate Neil MacGregor, dopo i 15 anni di grande sviluppo vissuti sotto la sua gestione: la nomina del nuovo direttore è prevista per aprile. Per gennaio è pure atteso l'annuncio del nuovo direttore della Tate Modern, attualmente retto ad interim da Nicholas Serota dopo la rinuncia di Lars Nittve, tornato in Svezia a dirigere il Moderna Museet di Stoccolma.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 206, GENNAIO 2002, P. 37

Grandeur la nuit

Inaugurato con sette giorni (e notti) di mostre, spettacoli, danze e performance il nuovo «sito della creazione contemporanea», ricavato nel monumentale edificio anni trenta del Palais de Tokyo. Il programma multidisciplinare è aperto agli sponsor privati ed è orientato al pubblico giovane

Una Parigi ancora scossa dalle polemiche per la contestatissima legge sui musei, e ancora più turbata dalle dichiarazioni incrociate tra ministro (Catherine Tasca) e alcuni personaggi alquanto stimati al vertice delle maggiori istituzioni culturali del Paese (in particolare, Pierre Rosenberg e Henri Loyrette, direttori passato e attuale del Louvre) in relazione alle politiche di gestione dei musei nazionali, il mondo artistico francese si mette in mostra e investe tutta la propria immagine nella realizzazione di un nuovo grande spazio espositivo. Dal 21 gennaio, con un'intera settimana di festeggiamenti, il nuovo Palais de Tokyo, un po' pomposamente definito «sito della creazione contemporanea», è aperto alla sperimentazione di tutti i linguaggi della più aggiornata produzione artistica. Non soltanto mostre e performance, pittura, fotografia e video, ma anche proiezioni, concerti, sfilate di moda, conferenze, laboratori, dibattiti, con un orario quasi da locale notturno (da mezzogiorno a mezzanotte): con l'arduo

obiettivo di richiamare i «giovani», e di posizionarsi così nel panorama parigino come luogo del contemporaneo con presa diretta sulla realtà (perché ormai anche il Beaubourg è considerato troppo ingessato...). L'edificio del Palais de Tokyo venne realizzato nel 1937 in occasione dell'Exposition Universelle di Parigi, su disegno di Aubert, Dondel, Viard e Dastugue, frutto di un concorso in cui vennero presentati 127 progetti, tra cui quelli di Le Corbusier e di Robert Mallet-Stevens. Chiuso nel 1968 nel pieno del clima infuocato e iconoclasta della contestazione studentesca, viene oggi riaperto in pompa magna dal presidente del Consiglio Lionel Jospin e dal ministro della Cultura Catherine Tasca: chiuso da Pierre Restany, all'epoca in cui era sede del Musée National d'Art Moderne (nel 1977 riallestito all'interno del Beaubourg di Renzo Piano e Richard Rogers), è oggi inaugurato dallo stesso Restany, critico celebrato e celebre creatore del movimento tutto francese del Nouveau Réalisme, ora presidente del consiglio di amministrazione del Centro. Emblema di una presunta, sicuramente pretesa, resurrezione della giovane creatività francese, e del ruolo di Parigi in qualità di «capitale culturale», il grande spazio appare insieme (e quanto ambigualmente?) innovativo e istituzionale, sperimentale e con ambizioni di accettabilità internazionale, di «rottura» e desideroso di raccogliere i finanziamenti di sponsor privati e di grandi multinazionali (per ora, Sony e Bloomberg). Ristrutturati dagli architetti «minimalisti» Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassel in tempi rapidissimi a partire dal 1999 grazie a un finanziamento statale di 3,6 milioni di euro, i vasti spazi (4.500 mq, completamente sventrati negli anni novanta per ospitare la Maison du Cinéma, poi collocata a Bercy nell'American Center di Frank O. Gehry) mostrano i segni di un restauro «leggero», frutto di un cantiere che appare come un «non finito»: flessibili e disponibili a qualsiasi ulteriore intervento di allestimento o ridefinizione «artistica», illuminati naturalmente, traggono il proprio spunto progettuale dalla suggestione della piazza del mercato di Djemaa el Fna a Marrakech, modello archetipico del luogo aperto allo scambio e al passaggio, alla variazione e al contrasto. Gli spazi programmaticamente disponibili all'«imprevisto», alla libertà

progettuale e alla mutazione anche quotidiana, accoglieranno nei prossimi mesi, a fianco di auditorium, librerie, caffè e ristoranti, iniziative diverse in contemporanea o in rapida successione. Gli italiani Paola Pivi, Loris Cecchini, e Monica Bonvicini (con una personale fino al 10 marzo) sono protagonisti in questa grande «medina», insieme a decine di altri artisti, di brevi personali, collettive, esibizioni temporanee: dal «Salon» di Meschac Gaba, parte dell'ideale progetto di Musée d'Art Contemporain Africain, alle gigantografie di Beat Streuli, ai fiori di Michael Lin. Direttori sono i due giovani critici Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, che per tre anni avranno il compito di proporre un programma multidisciplinare che sappia coinvolgere nell'organizzazione e nell'allestimento delle diverse attività, oltre ad altri enti e istituzioni attivi sul territorio, soprattutto sponsor privati che affianchino il contributo annuale di 1,6 milioni di euro concesso dal Ministero della Cultura. L'ambizione sottesa a questa stagione di «rinnovamento parigino» è quello di ricreare, e di riproporre al mondo, la capitale culturale e artistica del tempo che fu, quando era la residenza, il luogo del confronto, della produzione e del successo critico e commerciale di artisti locali e forestieri, da Brancusi a Man Ray, da Tzara a Max Ernst, da Giacomo Puccini a de Chirico a Picasso. Per superare una situazione di stallo, se non di crisi, ormai pluridecennale, mostrando orgogliosamente al mondo uno spazio e un progetto assolutamente, tipicamente e innegabilmente «francesi»: privati sì, ma l'imprimatur rimane pubblico, misura della forza (e del coraggio) dell'amministrazione civica parigina.

«VERNISSAGE», III, 25, PP. 20-21, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 208, MARZO 2002

Usa: boom dei musei «d'autore»

La febbre di nuovi musei negli Stati Uniti è sempre più associata a progetti «firmati» da grandi nomi dell'architettura internazionale, da Koolhaas a Renzo Piano

Se una nuova «icona» dell'architettura internazionale, la grande stazione ferroviaria, sembra presentare una rinnovata attrattiva per molti dei maggiori progettisti internazionali, gratificati dagli ingenti investimenti nuovamente riversati nel settore, dalla possibilità di sperimentazione e innovazione anche tecnologica, dall'«intimo» legame con il contesto urbano in cui le nuove stazioni divengono spesso occasioni di riqualificazioni ed espansioni, i musei continuano ad essere un banco di prova di massima visibilità e prestigio, e quindi tra i più ricercati. Non a caso ben quattro fra i più impegnativi progetti attualmente in corso, a Los Angeles, a Cleveland e a Richmond in Virginia, sono firmati da architetti di grande notorietà internazionale, con una predilezione per i professionisti «non indigeni»; senza dimenticare i già annunciati progetti di Frank O. Gehry (canadese) per il nuovo Guggenheim New York e per il più piccolo Ohr-O'Keefe Museum nel Mississippi, di Herzog & de Meuron (svizzeri) per il de Young Museum di San Francisco, di Norman Foster (inglese) per il Museum of Fine Arts di Boston, di Daniel Libeskind (tedesco) per due nuovi musei a Denver e San Francisco, l'High Museum di Atlanta e il Fogg Art Museum di Harvard. Anche perché, stando ai dati forniti dall'Association of Art Museum Directors di New York, attualmente negli Usa ben 100 musei d'arte (sui 135 oggetto di indagine) sono impegnati in progetti di riallestimento, ampliamento o edificazione ex novo di spazi espositivi. Per la conversione dell'ormai «vecchio» (ha 35 anni...) Los Angeles County Museum of Art è stato chiamato il Pritzker Prize 2000 Rem Koolhaas, già recente autore dello spazio espositivo del Guggenheim-Ermitage a Las Vegas, preferito al francese Jean Nouvel. L'architetto olandese ha a disposizione un budget di circa 225 milioni di euro, con tempi di realizzazione dilatati in circa sei anni. Il progetto da 90,5 milioni di euro di

Rafael Viñoly per il Cleveland Museum of Art comporta il restauro esterno della sede storica del 1916 e un'estensione di circa 9.500 mq, che permetterà anche l'integrazione dei 36mila mq esistenti, distribuiti su 4 edifici; l'inizio del cantiere è previsto per l'estate del 2004. L'ampliamento di circa 9mila mq (su una superficie attuale di più di 35 mila) del Virginia Museum of Arts di Richmond è stato affidato all'architetto americano con studio a Londra Rick Mather, già progettista della Dulwich Picture Gallery e della Wallace Collection a Londra, al suo primo incarico negli Usa: il costo dell'operazione, che prevede entro il 2007 anche la riplasmazione dell'originario edificio del 1936 e delle quattro successive estensioni, è di 90 milioni di euro. È infine in corso di realizzazione a Dallas il Nasher Sculpture Center: Renzo Piano, già impegnato nella nuova sede dell'Art Institute di Chicago e dei sette piani (quattro interrati e tre in superficie) per la J. Pierpont Morgan Library di New York, è autore del progetto che accoglierà la collezione dell'imprenditore texano Ray Nasher, una delle maggiori raccolte di sculture al mondo. Il progetto prevede una sorta di giardino all'aperto nel mezzo del centro cittadino: il senso di spazio raccolto, di oasi ritagliata tra gli incombenti grattacieli circostanti, viene ulteriormente accentuato dal fatto che il percorso è posto a un livello inferiore a quello del piano stradale, quasi fosse un sito archeologico, mirato a stimolare nel pubblico il desiderio della scoperta.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 209, APRILE 2002, P. 50

Italia in Giappone: la cultura della scultura

Promosso e finanziato da un banchiere, un museo intitolato a Giuliano Vangi: una sessantina di opere al coperto e in un parco di 28mila mq

L'inaugurazione di un museo interamente dedicato alla produzione artistica italiana in un paese straniero non può che essere salutato con favore e insieme, forse, con un certo stupore, in una realtà come la nostra così poco abituata a progettare e, soprattutto, a realizzare contenitori espositivi «nuovi». A maggior ragione se la sede museale è dedicata all'opera di un unico artista e se, per di più, l'artista in questione è vivente. È il caso del museo recentemente inaugurato in Giappone, a Mishima, e dedicato allo scultore Giuliano Vangi, toscano del Mugello. Il tutto inserito, come «evento più prestigioso e duraturo» secondo il sottosegretario Vittorio Sgarbi (che, alla cerimonia inaugurale, ha entusiasticamente sottolineato il ruolo rivestito nell'operazione da parte del «settore privato» e cancellato la sua censura alla collocazione di un'opera di Vangi nel Duomo di Pisa), nel pieno del vasto progetto «Italia in Giappone 2001»: 600 eventi espositivi tra marzo 2001 e giugno 2002 con una spesa di 200 milioni di euro (per il 90% coperti da sponsor nipponici) volti alla promozione nel paese orientale della cultura (e dell'economia) italiana. Sotto lo stesso ampio ombrello, infatti, dopo la grande mostra sulla pittura italiana e insieme al Museo Vangi, è attualmente presentato dal Museo d'arte contemporanea di Tokyo un omaggio alle auto Maserati e Ferrari: occasione evidentemente felice di promuovere il «bello» italiano (nelle sue diverse manifestazioni dell'arte e dell'industrial design) in un paese dalle vaste possibilità finanziarie, nonostante l'irrisolta crisi economica, e dalle grandi, seppur recenti, tradizioni di collezionismo privato. E proprio nel paese orientale Giuliano Vangi, classe 1931 e recente protagonista di una importante mostra all'Ermitage di San Pietroburgo, gode di uno straordinario successo, soprattutto da parte del settore privato del mercato, come dimostra il fatto che lo

spazio a lui dedicato sia stato promosso e finanziato dal banchiere, Kinosuke Gkano, da un decennio assiduo collezionista della sua opera. La fortuna che Vangi può vantare sul mercato internazionale sembra d'altra parte arridere negli ultimi anni anche ad altri protagonisti della scultura italiana del Novecento, come dimostrano i prezzi battuti da Christie's e Sotheby's, oltre che da Finarte: da Lucio Fontana e Fausto Melotti, a Marino Marini e Giacomo Manzù (popolarissimo proprio in Giappone), ad Arnaldo Pomodoro, fino ad artisti fino a tempi recenti trascurati come Giuseppe Uncini, protagonista di una recente personale alla Städtische Kunsthalle di Mannheim. Gli spazi museali del Museo di Mishima, progettati dal giovane architetto di Kyoto Junzo Munemoto, sono per la maggior parte destinati a un vasto parco che, su 28mila mq, ospita opere plastiche dalle dimensioni talvolta colossali. I circa 2mila mq della superficie coperta, come mostrano le immagini fotografiche scattate da Gianni Berengo Gardin, assumono però una particolare valenza nel mostrare il rapporto strettissimo tra architettura e arte figurativa, tra contenitore e contenuto: così come forte è l'interazione tra sculture e parco in cui queste sono ambientate, altrettanto incisiva è la dialettica che si stabilisce tra disegno essenziale dell'edificio e virtuosismo delle opere esposte, e altrettanto suggestivo è il dialogo impreveduto tra la grigia scatola cementizia e le sculture di metalli e marmi policromi, emergenti da tagli nei muri o dall'alto di pareti cieche e massicce. Poste al centro del vasto salone, illuminate da fasci di luce che tagliano l'oscurità e impongono il reciproco confronto, oppure arrampicate su liberi speroni di pareti, le sculture esposte consentono una pluralità di visioni e di prospettive, e insieme una libertà di fruizione e di scoperta, spesso inattesi e inediti per opere di tali dimensioni. La possibilità di cambiare continuamente il punto di vista, sommata all'illuminazione netta e radente, perfida, di volta in volta differente, ora per il marmo, bianco o rosa, per la pietra lavica, il granito, il travertino, ora per il rame, l'alluminio, la lega di nichel, l'oro, addirittura, ora ancora per il legno, l'onice, l'avorio, il corallo. Sono circa sessanta le opere esposte, da «Elena» del 1980, a «Ragazza con trecce» del 1985, fino a «Uomo con vestito vio-

la» del 1989: con risultati ora di grande suggestione, ora di ironia e puro divertimento, ora anche di qualche eccesso. Dopo il Giappone, il prossimo appuntamento di Vangi sarà in Italia con il vasto pubblico della committenza religiosa: l'ambone del Santuario di San Giovanni Rotondo intitolato a Padre Pio.

«VERNISSAGE», 28, PP. 10-11, ALLEGATO A «IL GIORNALE DELL'ARTE», 211, GIUGNO 2002

Aillagon, ex Pompidou: musei autonomi (ma non indipendenti)

Il ministro della Cultura Jean-Jacques Aillagon definisce, 60 giorni dopo la nomina, il suo programma: riforma del sistema dei finanziamenti e dei musei nazionali, revisione dei «grandi progetti»

È finita l'era di Mitterand, dei progetti faraonici realizzati in tandem con il fido ministro Jack Lang, dei «Grands Travaux» acclamati dalla stampa e dall'opinione pubblica internazionali: è questo il senso di quanto sostenuto dal ministro alla Cultura Jean-Jacques Aillagon a due mesi dalla sua nomina, dopo essere stato per sei anni efficiente e stimato presidente del Centre Pompidou. Lontano anche quell'1% del prodotto interno lordo destinato alla cultura, vanto del sistema politico francese e oggetto di dichiarata invidia da parte del suo omologo collega italiano Giuliano Urbani. Il Ministro francese, alla prima conferenza pubblica esibisce pragmatismo e dichiara la volontà di una riforma complessiva dell'intera macchina ministeriale, di cui evidenzia le falle. I risultati di un'analisi commissionata alla società di revisione contabile Kpmg sull'andamento di spesa nel triennio 1999-2002 e, in proiezione, fino al 2006, mostrano come l'aumento dei costi di gestione del Ministero proceda a ritmi superiori all'aumento del budget totale. «Il margine di manovra, ha di-

chiarato Aillagon, è quasi inesistente», tanto da minacciare il blocco di qualsiasi progetto di sviluppo. Non per questo il Ministro dichiara obiettivi meno che ambiziosi: «Mi interessano soprattutto le grandi politiche trasversali», ha annunciato. «È necessario accrescere l'autonomia dei grandi istituti nazionali, ha continuato, anche se questo non significa indipendenza: anzi, dobbiamo consolidare l'esercizio della tutela da parte dello Stato». La necessità di una revisione completa dell'intero sistema dei finanziamenti per i restauri dei beni monumentali è dimostrata, sostiene il Ministro, dalla percentuale di fondi inutilizzati, giunti nell'ultimo anno a 234 milioni di euro sui 309 effettivamente utilizzati. La situazione è definita «surreale» da Aillagon, che annuncia un prossimo progetto di valorizzazione del patrimonio cui il Ministero dovrà far corrispondere una rigorosa programmazione finanziaria. Molti comunque i settori di intervento annunciati: dai musei nazionali, al centro di un annoso dibattito legislativo, fino ai «grandi progetti», bandiera dei precedenti Governi e su cui l'attuale Ministro esprime non poche riserve. I «grandi progetti» condivisi. Con l'obiettivo di mettere ordine in una congerie di progetti annunciati dai precedenti governi e soltanto in minima parte avviati, il Ministro propone per alcune grandi opere di «ripartire da zero» per valutarne fattibilità e ridefinirne obiettivi e tempi attraverso analisi basate su tre principi: «utilità, coerenza intellettuale e culturale, e sostenibilità dal punto di vista dei finanziamenti e della gestione». Condivisi «senza alcun dubbio» sono soltanto tre grandi progetti. Il Grand Palais, chiuso al pubblico dal 1993 e definito dal ministro «il mostro di Loch Ness», dovrà essere inaugurato nel 2005 per ospitare esposizioni di prestigio e i grandi Salons parigini. Sarà bandito un concorso europeo per la ricerca di un operatore privato per la ristrutturazione che da tempo procede con difficoltà. Spesa prevista: 228 milioni di euro. La Città degli Archivi (177 milioni di euro), già solennemente promessa da Tasca, Jospin e Chirac, è ancora alla ricerca di un sito per la nuova sede: dopo le passate proposte di Reims, Vincennes o la banlieue parigina, si sta ora valutando l'area di Fontainebleau, gradita ad Aillagon. Per la Sala sinfonica a La Villette (132 milioni) da 2mila posti, sogno

di Pierre Boulez e nuovo tassello della Cité de la Musique, il Ministro chiede la collaborazione finanziaria della Ville de Paris e della Regione Île-de-France. Nessuna parola, e quindi probabilmente conferma, per il Musée de l'Homme, progetto tanto ambizioso quanto discusso... e i «grandi progetti» in dubbio. Maggiori esitazioni da parte del Ministro, invece, su altri progetti di cui molto si è sentito parlare negli ultimi anni. La realizzazione della Cité de l'architecture et du patrimoine sui 23 mila mq di un'ala del Palais de Chaillot (progetto di Jean-Louis Cohen da 54 milioni di euro; parziale conclusione nel 2004) è stato definito da Aillagon «un matrimonio imperfetto»: come conciliare, infatti, l'ottocentesco Musée des Monuments français con l'Institut français d'architecture (Ifa), gli Archives architecturales du XX siècle e l'obiettivo di sensibilizzare il pubblico verso la produzione più contemporanea? Ogni decisione è rimandata all'autunno. Esitazioni anche per la Maison du cinéma (51 milioni di euro) che dovrebbe nascere dalla riunione nell'edificio di Frank O. Gehry a Bercy, già sede dell'American Center, di Cinémathèque Française, Bibliothèque du Film (BiFi) e Archives du Cinéma: istituti che Aillagon giudica difficilmente accorpabili. Medesimi dubbi sono espressi per: l'Institut National d'Histoire de l'Art al Carré Richelieu; il progetto del Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée a Marsiglia, dove verrà trasferita gran parte delle collezioni del Musée des arts et traditions populaires attualmente a Parigi; il Palais de Tokyo e le sue «immense lande desolate che giacciono inutilizzate», secondo le parole di Aillagon; il Musée national des arts africains et océaniques in via di smantellamento a favore del Musée des arts premiers. Così sarà la «Réunion des Musées» di Aillagon. Nodo dell'intera revisione del sistema museale nazionale è la riforma della Réunion des Musées Nationaux (Rmn), istituzione pubblica alle dirette dipendenze del Ministero della Cultura, di cui era attesa la liquidazione: Aillagon ha invece dichiarato che «l'istituzione deve essere riformata per consentire una definizione più chiara di missioni e ruoli dei diversi attori». I punti del progetto erano già contenuti nella lettera inviata il 15 giugno a Francine Mariani-Ducray, direttore dei «Musées de France», cui

era stata richiesta la collaborazione. Sdoppiamento della Direzione dei Musées de France (Dmn) e della Rmn. Quest'ultima avrà un suo presidente autonomo, sotto la tutela della Dmn: si eviterà così il ripetersi delle recenti, accese polemiche. Miglioramento della gestione e del rendimento commerciali della Rmn (deficit previsto per l'anno in corso: 4 milioni di euro), che non avrà più l'esclusiva per le edizioni dei musei nazionali. Semplificazione dei finanziamenti pubblici stanziati dallo Stato a favore dei musei nazionali. La Rmn, che sarà finanziata direttamente dallo Stato, non raccoglierà più gli incassi del Louvre, di Versailles e del Musée d'Orsay per ridistribuirli ai piccoli musei: questi riceveranno le sovvenzioni direttamente dallo Stato. Il Musée d'Orsay diventa un'istituzione pubblica autonoma; soluzione prevista anche per il Musée Guimet. Maggiore autonomia in materia di acquisizioni ai musei che, come il Centre Pompidou, dovranno istituire delle commissioni interne, comunque affiancate da un Consiglio artistico nazionale. La gestione del Musée du Louvre è stata motivo di recenti contrasti tra l'ex ministro Catherine Tasca e il direttore del museo Henri Loyrette: «Si deve affermare la piena autorità del presidente-direttore sui direttori dei Dipartimenti del museo, anche in ambito scientifico (acquisizioni, prestiti, depositi), ha dichiarato Jean-Jacques Aillagon. La riorganizzazione dei musei avverrà nel rispetto del principio di solidarietà tra le diverse istituzioni». È inoltre incoraggiata la circolazione delle opere: il ministro ha simbolicamente invitato il Louvre a procedere al deposito di 22 su importanti opere in altrettanti musei regionali.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 213, SETTEMBRE 2002, P. 7

Renzo Piano ambasciatore dell'Unesco

Al via in Svizzera i lavori per il Paul Klee Centre che ospiterà il 40% delle opere dell'artista.

A Sarajevo avviati i lavori per il Museo d'Arte Contemporanea

Stagione di intensa attività per Renzo Piano, impegnato in edifici per la cultura su più fronti in Italia e all'estero: oltre agli spazi in via di conclusione del Nasher Sculpture Center di Dallas e del Museo Agnelli al Lingotto di Torino che inaugura il 21 settembre, hanno appena preso il via i cantieri di due edifici da tempo annunciati.

Prima pietra al Paul Klee Centre

Dopo una lunga e complessa vicenda relativa al finanziamento e all'area di insediamento, culminata in un referendum locale nel marzo 2001, il 20 giugno è stato dato il via al museo e centro studi dedicati a Paul Klee nella località di Schönggrün, sulle colline appena fuori Berna, città nella quale l'artista svizzero (1879-1940) ha trascorso la seconda metà della sua vita. Il centro ospiterà circa 4.000 opere (dipinti, acquerelli, sculture, schizzi e lavori di amici artisti, come Kandinskij e Feininger) e documenti d'archivio frutto in parte di una donazione della moglie Livia Klee (subordinata alla condizione che il museo sia inaugurato entro il dicembre 2006), in parte di un prestito permanente del figlio Alexander. Realizzato per conto della Fondazione intitolata a Maurice e Martha Müller, nel 1998 finanziatori del progetto con 27,5 milioni di euro e con la concessione del terreno per il Centro, il Paul Klee Centre verrà concluso entro l'estate del 2005, con una spesa prevista di 62 milioni di euro. Il complesso concentrerà la propria attività sui diversi campi di interesse di Klee: oltre alle arti visive, il teatro, la musica, la letteratura e l'educazione dei giovani. L'intervento di Piano coinvolge in maniera totale il paesaggio e la stessa orografia del luogo, prevedendo, secondo lo stesso architetto, «un edificio come un vasto prato, con tre grandi curve», perfettamente integrate nel verde. Le prime due

«colline», copertura alle sale ipogee previste al fine di proteggere le opere, spesso molto delicate, dall'illuminazione naturale diretta, sono tagliate da una strada di accesso di più di mille mq, sorta di giardino d'inverno che permette il collegamento interno tra i servizi al pubblico (tra cui caffetteria e auditorium per 300 posti), la sezione del museo dedicata ai bambini (per cui è stata costituita un'apposita Fondazione) e il vero e proprio spazio espositivo permanente, per più di 2mila mq. Le sale per mostre temporanee sono ricavate nel sottosuolo. La terza collina, invece, è destinata al centro studi, alle attività seminariali, ai depositi aperti ai ricercatori e all'amministrazione.

Ponte tra le culture nei Balcani

Per Sarajevo, città martoriata dalla guerra intestina jugoslava, ma tradizionalmente crocevia di etnie e di culture e per questo luogo di recenti sperimentazioni di convivenza e produzione interculturale, è in via di realizzazione il Museo di Arte Contemporanea, che raccoglierà la collezione costituita da donazioni di un centinaio di artisti internazionali (tra i primi ad aver partecipato, Michelangelo Pistoletto), raccolta sotto il progetto «Ars Aevi (Arte dell'Epoca)». Oggi patrocinato dall'Unesco e dal Consiglio d'Europa, e sostenuto anche da numerose istituzioni, enti e aziende private italiane, il progetto è nato nel 1992, nel pieno della guerra e dell'assedio, per iniziativa di un forum di intellettuali capeggiato da Enver Hadziomerspahic, già ideatore e direttore del progetto internazionale «Sarajevo 2000», con l'attuale collaborazione dei curatori e critici Lorand Hegyi, Bruno Corà, Enrico R. Comi, Chiara Bertola e Izeta Gradjevic. La natura di ponte tra etnie e culture, volto al dialogo e alla contaminazione, e di collegamento con la comunità internazionale, è emblematicamente confermata dagli interventi appena avviati: prima tappa del progetto è stata infatti la realizzazione del ponte pedonale che collegherà, nella zona del tristemente noto «viale dei cecchini», l'area residenziale al di là del fiume con il nuovo museo, che con il contiguo Museo di Storia e il costituendo distretto universitario identifica la zona culturale della città. Secondo il progetto di Renzo Piano, coinvolto in qualità di «ambasciatore» dell'Unesco, il piano terreno sarà destinato alle attività pub-

bliche e ricreative: negozi, bar e ristoranti, un auditorium e un mercato dei libri a servizio dell'Università. Ai piani superiori, in un contesto più intimo e silenzioso, quasi «sacralizzato», saranno allestiti gli spazi museali. Della vasta struttura sono oggi visibili soltanto 18 dei previsti 160 pilastri: date le difficoltà legate al finanziamento dell'intero complesso, Piano ha previsto un progetto che possa essere realizzato e fruito «per parti», anche prima che sia completato nella sua interezza.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 213, SETTEMBRE 2002, P. 38

Un Piano metallique per Klee

Aperto il centro dedicato all'opera di Paul Klee e progettato da Renzo Piano: tre colline artificiali immerse nel paesaggio svizzero

Con precisione tutta svizzera, il «Zentrum» dedicato a Paul Klee e diretto da Tilmann Osterwald è stato inaugurato il 20 giugno, nei tempi annunciati: si trova sulle colline immediatamente fuori Berna, la città in cui l'artista svizzero-tedesco (1879-1940) aveva trascorso gli ultimi, fervidi anni della propria vita. È Livia Klee-Meyer (la moglie del figlio Felix) che nel 1997, con la donazione di 650 opere, aveva dato il via al progetto del nuovo Centro. A questa, si era poi associato il deposito permanente del figlio Alexander. Si conclude così il lungo iter compiuto per trovare una sede a materiali ricchi e diversi: 4.000 opere, dai dipinti agli acquerelli, dagli schizzi alle sculture, dalle lettere personali ai manoscritti, fino alla collezione di opere di amici come Kandinskij e Feininger. A Martha e Maurice Müller (che hanno collaborato con Città e Cantone di Berna, collezionisti e sponsor alla realizzazione del centro, costato nel complesso 110 milioni di euro) si deve la scelta del luogo (loro è il terreno alle porte di Berna, vicinissimo alla tomba di Klee nel piccolo cimitero di Schosshalden, e ottimamente collegato con le infrastrutture viarie) e quella dell'architetto: Renzo Piano, chiamato nel 1999 dopo aver sperimentato la

qualità degli spazi da lui concepiti per la vicina Fondazione Beyeler di Basilea, compiuta nel 1997. La «liason» di Piano con la musica (amico di Berio e Nono, e autore, tra l'altro, dell'Ircam di Pierre Boulez a Parigi, e degli Auditorium del Lingotto a Torino, di Parma e del recente Parco della Musica di Roma) prosegue, come ha opportunamente ricordato Fulvio Irace, con un artista intimamente «musicale». Figlio di un insegnante di composizione e di una cantante lirica, violinista egli stesso, è stato autore di opere dai titoli inequivocabili: da «Vecchio musicista come un angelo» a «Serenata alla luna nuova» (entrambi del 1939). Tutte conservate sotto il «tetto» di metallo luccicante, flessuoso lungo l'asse curvilineo, sorta di giardino d'inverno che supporta l'intera distribuzione interna: il tutto (tecnologico e, insieme, quieto e tranquillizzante) è concepito da Piano in continuità con il paesaggio circostante. Si tratta di un «centro» (non un «museo», ma un osservatorio aperto agli studiosi, ai bambini, al confronto tra arte, teatro e, appunto, musica) dalle dimensioni considerevoli, che soltanto in parte contrastano con la natura «minimale» di molta opera di Klee: sotto le tre «onde» (colline artificiali, quasi scheletri d'acciaio immersi nel paesaggio verdeggiate) trovano spazio, rispettivamente, un auditorium da 300 posti con gli ambienti per la didattica; la sala per la collezione permanente (1.700 mq in cui su pareti candide e leggere appoggiate su un caldo pavimento ligneo viene esposta, a rotazione ogni sei mesi, una selezione di 200 opere) e, al piano inferiore, gli 800 mq per le mostre temporanee (fino al 5 marzo 2006, «Nulla dies sine linea», sugli anni bernesi); e, infine, gli uffici e i servizi. La lunga attesa da parte della comunità locale pare aver trovato un'adeguata risposta nella capacità di «creare l'evento» intorno all'inaugurazione: le ferrovie locali BLS, in servizio da Berna, da tempo si sono attrezzate con nuove vetture arricchite con riproduzioni e grafica ispirata a Klee, all'interno e all'esterno; mentre le Poste svizzere hanno stampato un apposito francobollo da 1 franco, in tre versioni: con un pupazzo (1925), con il «Monumento in un paese fertile» (1929) e con un'elaborazione grafica dell'edificio di Piano.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 245, LUGLIO-AGOSTO 2005, P. 10

Louvre: «ala» ad Atlanta, «antenna» a Lens

I progetti annunciati di prestiti internazionali (con apposita sede negli Usa) e decentramento espositivo (il «Louvre II» a Lens) porteranno al museo dollari e visitatori. Ma scatenano anche polemiche

Dopo l'annuncio, le polemiche. E al centro è il museo nazionale per antonomasia, il Louvre, che ha appena stabilito che un centinaio delle proprie opere viaggeranno al di là dell'Atlantico, alla volta dell'High Museum di Atlanta (il regno della Coca-Cola: orrore!). Lì una nuova ala appositamente commissionata a Renzo Piano (la Anne Cox Chambers Wing), ospiterà a partire da settembre 2006 una selezione di opere che comprendono, come anticipa il museo americano, Raffaello, Velázquez, Poussin, Dürer, Rubens, Watteau e Rembrandt. A causa della legge francese, che non consente al patrimonio museale di espatriare per più di 10 mesi, si assisterà a una «movimentazione artistica» del tutto inedita tra Francia e Stati Uniti, con opere che usciranno dal Louvre e vi rientreranno nel corso dell'anno. L'accordo prevede che il museo georgiano versi (secondo le indiscrezioni locali) nelle casse di quello francese 10 milioni di dollari annui, in cambio della possibilità di esporre e ulteriormente prestare le opere per esposizioni in altri musei, tra cui quelli di Denver e di Seattle. Non basta: sul fronte interno, il museo intende «andare in provincia» (lo avevano già fatto Napoleone, decentrando nuclei collezionistici, e poi André Malraux negli anni Sessanta...). Come il Beaubourg che ha annunciato un'«antenna» a Metz, così anche il Louvre ha approvato la realizzazione di una propria sede distaccata (ma il presidente del Louvre Henri Loyrette la definisce «un museo vero e proprio») a Lens, città della regione Pas-de-Calais in piena riconversione post-industriale: il Guggenheim di Bilbao pare un modello ormai acquisito anche dalle istituzioni europee più «storicizzate». Il «Louvre II», previsto per il 2009, avrà a disposizione 3.000 mq (per 75 milioni di euro di costi, in parte dell'Unione europea), destinati a ospitare

100 o 200 opere (ma si parla anche di 600). L'architetto risulterà da un concorso di progettazione internazionale, così come la scelta della località è stata compiuta entro una rosa di sei candidate tra cui Calais e Amiens. È del 25 febbraio la notizia di un possibile vizio di forma nell'affidamento dell'incarico (soltanto quattro i partecipanti), rilevato dal Tribunale Amministrativo di Lille. Ovviamente le ragioni e gli obiettivi di una politica di questo tipo sono essenzialmente finanziari, pienamente partecipi della recente riforma istituzionale e quindi anche gestionale che ha investito il settore dei beni culturali francese, e in primo luogo i musei nazionali. Ciò non ha impedito che si scatenassero le polemiche contro il museo, accusato addirittura di «deriva commerciale». D'altro canto, ribatte Loyrette, il Louvre, con 6,2 milioni di visitatori nel 2004, deve quotidianamente affrontare il problema del pubblico («il 40% è entrato gratuitamente», precisa) e dei relativi servizi, sottoponendosi a periodici e costosissimi progetti di adeguamento e rifunzionalizzazione: al momento, tra gli altri, il riallestimento della Gioconda, il restauro della Galleria d'Apollon, gli interventi sulla sala della Venere di Milo (riaprirà nel 2007) e gli interventi sulla corte della Sfinge (3.000 metri quadri per il nuovo dipartimento islamico: inaugurazione nel 2009 e 50 milioni di euro di costi).

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 242, APRILE 2005, P. 33

Nuovi musei e 10 anni di Lotteria inglese

*Tra i progettisti, Rick Mather, Studio Caruso St. John
e Willy Alsop*

Il 6 novembre compie dieci anni la National Lottery britannica, e musei e arti visive festeggiano i 2,3 miliardi di sterline (una cifra quasi pari a quella stanziata dal governo centrale) erogati da questa, attraverso l'Heritage Lottery Fund (HLF) e l'Arts

Council. Il meccanismo inglese, in parte emulato in Italia, dal 1996 (secondo la legge 662/1996, il ministero delle Finanze deve versare a quello dei Beni culturali una cifra annuale di circa 150 milioni di euro derivante dagli utili del Lotto), prevede che, per ogni sterlina giocata alla lotteria, 28 (penny) centesimi vengano destinati a iniziative legate alle arti, all'assistenza, all'educazione e 4,66 direttamente ai beni culturali. L'HLF è tra i finanziatori del progetto di Dixon Jones per la rifunzionalizzazione dell'East Wing della National Gallery. La riqualificazione di questo museo prevede, al livello del portico, il recupero a fini espositivi della Main Entrance Hall e una nuova entrata sul fronte opposto dell'edificio, su cui è appena stata inaugurata la Sir Paul Getty Entrance (su disegno di Din Associates, che dota il museo di un ingresso direttamente dal livello di Trafalgar Square). La Millennium Commission, protagonista della scena museale inglese alla fine degli anni novanta, nata a fine 1993 come «temporanea» (promotrice dei maxi-finanziamenti per la Tate Modern di Herzog e De Meuron e per la Great Court di Norman Foster per il British Museum l'anno successivo) non riceve finanziamenti dal 2001. La Millennium Commission passerà alla storia per i 600 milioni di sterline destinati all'«involucro vuoto» della Millennium Dome; oggi gestisce un progetto dedicato ai musei scientifici, 15 milioni di sterline distribuiti su 19 centri. A luglio l'HLF ha definito i progetti meritevoli dei prossimi finanziamenti, puntando a sostenere l'«accessibilità» a un vasto pubblico, prediligendo musei «nazionali». Il Victoria & Albert Museum dice definitivamente addio al progetto della «Spirale» di Daniel Libeskind: già respinto nel 1996 dalla Millennium Commission, viene nuovamente bocciato dall'Arts and Council e dall'Heritage Lottery Fund. Il programma HLF sostiene invece il rinnovamento del Royal Observatory per il National Maritime Museum di Greenwich, in occasione dei suoi 225 anni (per cui è in corso il progetto «Time and Space», con un nuovo Planetario accanto al vecchio in Flamstead House), del Panopticon Museum dello University College di Londra, del London Transport Museum, del Museo di Bristol e del City Museum di Leeds. L'Ashmolean Museum di Oxford rice-

verà un contributo per il raddoppio della superficie espositiva (architetto Rick Mather). Anche il Bethnal Green Museum of Childwood è oggetto di una riqualificazione in tre fasi, su progetto dello studio Caruso St. John, autore della seconda Gagosian Gallery a King's Cross. Gli investimenti dell'Arts Council Lottery Fund si concentrano soprattutto su realtà espositive medio-piccole, come la Baltic Gallery, realizzata nel 2002 da Dominic Williams in un ex mulino della metà del Novecento a Gateshead e la New Art Gallery. Finanziamenti anche per «The Public» nel West Bromwich a nord-ovest di Birmingham: gli spazi disegnati da Will Alsop apriranno alla fine del 2005. Il futuro di musei in Gran Bretagna dipende sostanzialmente dal gioco del Lotto e dal numero di biglietti venduti. I finanziamenti sono garantiti fino al 2009, mentre incombe il fantasma della candidatura olimpica di Londra per il 2012, perché in caso di vittoria il Lottery Fund dirotterebbe in questa nuova direzione 1,5 miliardi di sterline.

«IL GIORNALE DELL'ARCHITETTURA», 23, OTTOBRE 2004, P. 23

Danimarca reale: antico nel nuovo, nuovo nell'antico

Allo Statens Museum for Kunst si inaugura un originale allestimento per 1.600 opere: Mantegna, Rubens e Rembrandt nella nuova candida ala, i contemporanei nelle sale di fine Ottocento

La nuova vita dello Statens Museum for Kunst (Smk), la galleria nazionale della Danimarca, prende il via il 7 ottobre, con la presentazione al pubblico del completo riallestimento delle collezioni. Il museo era stato inaugurato nel 1896 nella sua monumentale sede, realizzata su progetto di Vilhelm Dahlerup (l'artefice di gran parte dei simboli architettonici in senso nazionali

sta della capitale danese di fine Ottocento, tra cui il Teatro Reale e la straordinaria Ny Carlsberg Glyptotek). Veniva allora esposto il nucleo storico della collezione costituito a partire dal Seicento dai re danesi (a Frederik V si deve, nel 1760, l'acquisto dei Lucas Cranach e del Mantegna, oggi tra i vanti del museo), già esposto per la prima volta al pubblico dal 1827 nel castello di Christiansborg, distrutto da un incendio nel 1884. Una seconda, significativa tappa nella sua storia è l'inaugurazione, nel 1998, della nuova grandiosa e candida ala (su disegno di Anna Maria Indrio), affacciata sul parco di Østre Anlæg. L'Smk vive oggi il momento conclusivo dell'ultradecennale processo di ampliamento e riallestimento riaprendo le sale del nucleo ottocentesco, oggetto di un vasto progetto di restauro e rifunzionalizzazione iniziato nel 2005. È così finalmente possibile percorrere l'intero complesso museale (30mila mq di superficie, di cui più di 8mila riservati all'esposizione), incentrato sulla «Strada delle sculture» (maestoso ambiente vetrato dedicato a 150 anni di scultura danese), su cui affacciano servizi e attività: dalla caffetteria all'arena coperta per conferenze e concerti, fino all'«x-rummet», spazio riservato alla produzione contemporanea di carattere sperimentale. Il dialogo reciproco tra i due edifici, collegati dal luminoso percorso interno, si manifesta pienamente nel nuovo ordinamento della collezione che, lungo un percorso cronologico, nuclei tematici e la suggestiva scelta di collocare la produzione più recente nelle sale tardo-ottocentesche e i maestri europei nelle candide e tecnologiche sale dell'ala nuova, espone 1.600 opere tratte da un fondo di 9mila tra dipinti e sculture, 300mila opere su carta e 2.600 gessi: da Mantegna, Dürer, Rubens e Rembrandt a Matisse, Modigliani, Munch, Braque, con una vastissima selezione di grandi maestri nazionali, dai protagonisti della «Danish Golden Age» come C.W. Eckersberg e Christen Købke, a Vilhelm Hammershoi, fino ad Asger Jorn e Per Kirkeby. Il New Statens Museum for Kunst si inaugura con una retrospettiva dedicata al danese Laurits Andersen Ring (1854-1933), di cui vengono esposti 80 dipinti (tra cui scene di vita contadina, testimonianza dell'impegno politico dell'artista) insieme a una selezione di 80 ceramiche (fino al 7 gennaio 2007). Prime

di un più vasto progetto di piccole mostre a rotazione (5-6 mesi) dedicate ad aspetti specifici e singoli autori presenti in collezioni, inaugurano nelle «private rooms» i quattro omaggi ad artisti danesi: le sculture di Erik Thomsen, i lavori pittorici di Per Kirkeby, quelli grafici di Lars Nørgård e le fotografie di Per Bak Jensen.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 258, OTTOBRE 2006, P. 54

Vaticani quasi doppiati dal Louvre

Nel mondo dominano Parigi, Londra e New York, in Italia Roma, Firenze e Venezia

Con 8,3 milioni di visitatori nel 2007 il Louvre di Parigi si conferma il più visitato museo al mondo, distaccando di tre milioni sia il «rivale» in casa, il Centre Pompidou, sia i concorrenti storici (londinesi) British Museum e Tate Modern. Anche grazie a (e soprattutto a causa di) questi numeri, il museo parigino ha in corso un complesso progetto di «proliferazione», in patria e all'estero, attraverso antenne (in corso di realizzazione quella di Lens, in via di definizione tra non poche polemiche quella di Abu Dhabi), oltre che di prestiti internazionali: primo fra tutti l'accordo pluriennale con l'High Museum di Atlanta, ma anche numerose mostre nel mondo (arriverà in autunno a Verona «I capolavori del Louvre»). Lontanissimo l'altro specialista in repliche (fino al recente sbarco negli Emirati Arabi), il Guggenheim: se la sede storica di New York, nell'edificio di F. Lloyd Wright non richiama più di 900mila visitatori (scarsi), quella di Bilbao supera di poco il milione. Il blocco della top ten rimane abbastanza compatto entro i tre milioni annui riunendo i grandi musei delle capitali dell'arte internazionale (sotto, soltanto il Prado di Madrid: ma il 2007 è stato l'anno dell'ambizioso ampliamento): ancora Londra e Parigi, oltre a New York e Washington. A queste si aggiunge Roma con i Musei Vaticani,

buon settimo con più di quattro milioni. Se però si vuole individuare il primo museo davvero «italiano», come conferma il Dossier Musei 2008 appena dato alle stampe dal Touring Club Italiano, allora si scala addirittura fuori dai primi venti, con la Galleria degli Uffizi di Firenze (1,6 milioni). Il panorama italiano conferma la tradizionale polarizzazione su Roma, Firenze e Venezia, che occupano le prime nove postazioni (con l'inserimento all'ottava dei musei della Reggia di Caserta), o addirittura le prime diciassette, con l'inserimento di Torino. Unica città che pare al momento poter scalfire questo dominio assoluto delle «magnifiche tre», Torino infatti piazza l'ormai consolidato Museo del Cinema al decimo posto (526mila visitatori), seguito dal Museo Egizio, storica stella cittadina ora in via di riallestimento, e la «new entry» di Palazzo Madama sopra i 300mila ingressi. Se colpisce piacevolmente il risultato di Santa Giulia a Brescia (320mila visitatori grazie anche alle mostre: ma la bigliettazione unica «mostra + museo» è diffusa in tutta Italia, contrariamente alla maggior parte delle istituzioni internazionali), non può che continuare a stupire l'assenza di Milano: salvata dal Museo della Scienza e della Tecnica, affossata (soprattutto nell'immagine di città della cultura...) dagli ingiusti risultati di Brera (soltanto 230mila). In attesa del museo d'arte contemporanea di Libeskind e della panacea dell'Expo. Nel 2015.

Il censimento è stato redatto dalle redazioni di «Il Giornale dell'Arte» e «The Art Newspaper» sulla base di dati forniti dai singoli musei, dall'Ufficio di Statistica del Ministero per i Beni e le Attività culturali e dal Centro Studi Touring Club Italiano.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 276, MAGGIO 2008, P. 54

Neues Museum: dov'era, non com'era

Il discusso progetto di David Chipperfield riporta alla piena funzionalità l'edificio di metà Ottocento, bombardato nel 1943: con il prossimo allestimento l'arte antica ed egizia conquisterà l'Isola dei Musei a Berlino

Dopo l'Alte Nationalgalerie nel 2001 e il Bode Museum nel 2006, l'apertura al pubblico (non ancora il suo riallestimento interno) del Neues Museum, restaurato e in parte ricostruito, segna un ulteriore importante tassello nel completo ridisegno della Museumsinsel della capitale tedesca. Nel 1999 l'intera Isola (di cui fanno anche parte l'Altes Museum e il Pergamonmuseum) è stata inserita dall'Unesco nella sua Lista del Patrimonio mondiale dell'Umanità, sottolineandone così la straordinaria qualità di progetto, tra coerenza di impianto e spiccata individualità dei singoli edifici.

Il polo museale prussiano, realizzato lungo buona parte del XIX secolo e oltre per essere una vera acropoli laica della memoria nazionale e delle sue ambizioni culturali, costituisce nuovamente uno dei maggiori impegni della città, anche in campo finanziario, promossi dopo la riunificazione della Germania, e uno dei più significativi per strategie e obiettivi, non soltanto in campo museale. Il Neues Museum, in particolare, mostra chiaramente le finalità museografiche e architettoniche del progettista, David Chipperfield, e della committenza, la Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Spk), da cui l'intera Museumsinsel dipende: un intervento di restauro integrativo ma che, contemporaneamente, rifiuta la mimesi storicistica e che mostra invece ben visibili le ferite lasciate sull'edificio dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Per queste ambizioni anche nel definire una strada progettuale ardita e personalissima, il Neues Museum, come nessun altro dei cantieri dell'Isola, ha sollecitato il dibattito, spesso assai acceso, tra operatori culturali, aprendosi anche al confronto con un'opinione pubblica molto attenta.

Da Stüler a Chipperfield

Il Neues Museum fu realizzato tra 1843 e 1855 dall'architetto Friedrich August Stüler, allievo di Karl Friedrich Schinkel, il maestro dell'architettura tedesca di primo Ottocento artefice, nella medesima Isola, dell'Altes Museum (archetipo museale di cui proprio il Neues era stato chiamato a costituire un pendant, necessario per collezioni in continuo accrescimento). Del Neues Museum, danneggiato ripetutamente alla fine della seconda guerra mondiale, nel 1943 e poi di nuovo nel 1945, sono andati perdute non soltanto intere porzioni dell'edificio, ispirato al progetto di Schinkel per il castello, mai costruito, di Orianda in Crimea, ma anche parte degli affreschi interni di Wilhelm Kaulbach, volti a illustrare momenti fondamentali della storia dell'umanità, raffiguranti tra l'altro la torre di Babele, la caduta di Babilonia, la gloria della Grecia e la distruzione di Gerusalemme. In parte perdute anche le decorazioni musive, restaurate ma non ripristinate dall'intervento appena concluso. Nessuna falsificazione, quindi, sulla base di una teoria del restauro «all'italiana» cui Chipperfield ha espressamente dichiarato di riferirsi: esito molto lontano dalla volontà dell'allora direttore generale dei musei di Stato di Berlino est Günter Schade, che soltanto nel 1986 annunciava la volontà di ricostruire l'edificio ancora distrutto, «comprese le decorazioni, grazie alla ricca documentazione pervenuta, da seguirsi fedelmente».

Nel 1994 il concorso internazionale, su 18 partecipanti, premiava Giorgio Grassi, seguito da Chipperfield, Francesco Venezia, Frank O. Gehry e dal berlinese Alex Schultes. Successivamente, giudicato il progetto dell'architetto milanese non più rispondente alle esigenze funzionali, era stato bandito un nuovo concorso riservato ai cinque selezionati. Il vincitore, annunciato nel dicembre del 1997, è così risultato il britannico David Chipperfield con Julian Harrap, mentre il progetto di Gehry (due corpi cilindrici di vetro e acciaio, preferito dall'allora presidente della Spk Walter Knopp) era stato giudicato eccessivamente «aggressivo» per un intervento che si voleva di tipo «ricostruttivo-conservativo». La scelta è caduta quindi su Chipperfield (nonostante il fatto che Gehry venisse dal grande successo

del Guggenheim Bilbao appena inaugurato) anche per la sua capacità di trattare con rispetto, «senza però creare un falso storico», i resti dell'edificio di Stüler, distrutto quasi per la metà.

Verso i 4 milioni di turisti all'anno

Il Neues Museum riaprirà definitivamente riallestito il prossimo autunno. In una prospettiva tesa a inglobare e illustrare l'intera cultura antica dell'Europa, e non solo, ospiterà le collezioni dell'Ägyptisches Museum finalmente riaccorpate (con la gemma del celeberrimo Busto di Nefertiti), quella dei papiri, parte delle collezioni preistoriche e di storia antica, oltre a quelle, straordinarie, di Antichità classiche. L'occasione è quindi anche quella di rivedere esposte collezioni, in particolare quelle egizie, per lungo tempo soltanto parzialmente accessibili e, finalmente, di vedere riunite porzioni della collezione suddivise, dopo la guerra, tra il Bode Museum, nell'allora Ddr, e la sede di Charlottenburg, nella Rft.

Nel 2012, collegato al progetto per il Neues Museum, sarà pronto anche il discusso parallelepipedo trasparente per il nuovo ingresso, affacciato sul canale Kupfergraben e progettato nel 2001 dallo stesso Chipperfield, contro cui si era mossa addirittura un'iniziativa di cittadini, al grido di «Salvate l'Isola dei Musei», seguita alle critiche dell'Icomos, l'International Council on Monuments and Sites dell'Unesco. Il progetto è stato mantenuto, anche se profondamente modificato: dovrà accogliere e guidare nella loro visita i 4 milioni di turisti previsti ogni anno. Anche in vista di questo ambizioso obiettivo, i prossimi lavori sulla Museumsinsel prevedono il restauro e il riallestimento dell'Altes Museum di Schinkel (1824-30; inizio dei lavori previsto nel 2012) e del Pergamonmuseum (realizzato nel 1909-30 su progetto di Messel e Hofmann, al cui restauro sta lavorando Oswald Mathias Ungers). L'intero progetto dovrebbe costare, secondo i calcoli iniziali, circa 1,8 miliardi di vecchi marchi: oggi quasi un miliardo di euro.

«IL GIORNALE DELL'ARTE», 286, APRILE 2009, PP. 47-48

Bibliografia museale

Dieci anni di studi e riflessioni, 2000-2010

- A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale Monferrato. La Pinacoteca raddoppia. Catalogo delle nuove opere esposte*, L'Artistica, Savigliano 2003.
- G. Beltramini, K. W. Foster e P. Marini (a cura di), *Carlo Scarpa: mostre e musei 1944-1976, case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2000.
- S. Bodo (a cura di), *Il museo relazionale: riflessioni ed esperienze europee*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 2000.
- F. Colbert, *Marketing delle arti e della cultura*, Etas, Milano 2000.
- O. Curti, *Un museo per Milano. Un protagonista racconta gli anni della nascita del Museo della Scienza*, Anthelios Edizioni, Garbagnate Milanese 2000.
- C. Di Fabio, *Una protagonista della scena culturale genovese fra 1950 e 1970: Caterina Marcenaro fra casa e musei*, in A. Orlando (a cura di), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra 2000, pp. 92-106.
- Esposizione nazionale Quadriennale d'Arte di Roma, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F.R. Morelli, De Luca, Roma 2000.
- M.T. Fiorio (a cura di), *Il Museo del Novecento del Comune di Milano al Palazzo della Permanente*, Skira, Milano 2000.
- F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven 2000.
- D. Jalla, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Utet, Torino 2000.
- J.M. Lévi, *Musée Carnavalet. Histoire de Paris*, Fragments Editions, Parigi 2000.
- G. Montanari, *Giuseppe Momo ingegnere-architetto. La ricerca di una nuova tradizione tra Torino e Roma*, Celid, Torino 2000.

P. Nicita, *Il Museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930*, in «Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni e le Attività culturali», 114, ottobre-dicembre 2000, pp. 29-72.

A. Rocca, *I limiti del museo*, Quaderni della Scuola di specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Bologna, Bologna 2000.

P. Scaglione, *Eur. Controguida d'architettura*, collana Universale di Architettura diretta da B. Zevi, Testo & Immagine, Torino 2000.

C. Accornero, E. Dellapiana, *Il Regio Museo Industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*, Quaderni Crisis IV, Crisis, Torino 2001.

G. Ghizzoni (a cura di), *Carlo Scarpa a Possagno: disegni per l'ampliamento della Gipsoteca canoviana (1957)*, Fondazione Canova, Possagno 2001.

F. Irace, *Dimenticare Vitruvio. Temi, figure e paesaggi dell'architettura contemporanea*, Il Sole-24 Ore, Milano 2001.

D. Lini, *Il museo delle macchine. Genesi e progetto del museo tecnico scientifico*, Anthelios Edizioni, Garbagnate Milanese 2001.

V. Iato, *Dalle proposte per modernizzare i musei alla passione per l'arte del proprio tempo: gli scritti di Lamberto Vitali degli anni venti e trenta*, in Ministero per i Beni e le attività culturali-Soprintendenza per il Patrimonio storico artistico e demotnoantropologico di Milano, *Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2001.

Ministero per i Beni e le Attività culturali-Ufficio Studi, *Istituzioni e politiche culturali negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.

M. Negri, M. Sani (a cura di), *Museo e cultura della qualità*, Clueb, Bologna 2001.

V. Simone, *I sistemi museali. Servizi culturali di qualità per i cittadini residenti e per i turisti*, Città di Torino, Settore Musei, Torino 2001.

A. Stanziani, O. Orsi, C. Giudici (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001.

P.A. Valentino, G. Mossetto (a cura di), *Museo contro museo. Le strategie, gli strumenti, i risultati*, Giunti, Firenze 2001.

P. Bonaretti, *La città del museo. Il progetto del museo fra tradizione del tipo e idea della città*, Edifir, Firenze 2002.

R. Cappelli, *Politiche e poetiche per l'arte*, Electa, Milano 2002.

E. Del Drago, *Il castello di Rivoli: arte, educazione, convivenza. I successi di un museo raccontato da Ida Gianelli*, Sossella, Roma 2002.

S. Dell'Orso, *Altro che musei. La questione dei beni culturali in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2002.

F. Drugman, L. Basso Peressut e M. Brenna, *Il museo della cultura politecnica. Luoghi del sapere, spazi dell'esperre*, Edizioni Unicopli, Milano 2002.

R. Ientile (a cura di), *Riconversione di manufatti storici in musei: i musei di oggi negli edifici di ieri*, Atti delle giornate di studio (Torino, Castello del Valentino, 7-8 maggio 2001), Name, Genova 2002.

Comune di Roma, Sovrintendenza ai beni culturali, Museo di Roma, *Il Museo di Roma racconta la città*, catalogo della mostra, Gangemi, Roma 2002.

S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002.

L. Solima, A. Bollo, *I musei e le imprese. Indagine sui servizi di accoglienza nei musei statali italiani*, Electa, Napoli 2002.

G. Urbani, *Il tesoro degli Italiani. Colloqui sui Beni e le Attività culturali*, Mondadori, Milano 2002.

M. Zammerini, *Concorso per il Palazzo Littorio*, Testo & Immagine, Torino 2002.

C.S. Bertuglia, C. Montaldo, *Il museo della città*, FrancoAngeli, Milano 2003.

S. Bodo (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, nuova ed., Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 2003.

M. Botta, G. Andreolli, *Il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Skira, Milano 2003.

M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana. Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*, Federico Motta, Milano 2003.

R. Cerone (a cura di), *Rovereto e il nuovo Polo culturale*, Nicolodi, Rovereto 2003.

Comune di Milano, Settore Musei e Mostre (a cura di), *Milano, città dei musei, musei della città*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra 2003.

Europa e musei. Identità e rappresentazioni, atti del convegno (Torino, 5-6 aprile 2001), Celid, Torino 2003.

G. Giacobini (a cura di), *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*, Comitato per le Celebrazioni del Sesto Centenario dell'Università di Torino-Fondazione Crt, Torino 2003.

I. Gianelli, M. Beccaria (a cura di), *Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea. La residenza sabauda, la collezione*, Umberto Allemandi & C., Torino-Londra 2003.

A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale Monferrato. La Pinacoteca raddoppia. Catalogo delle nuove opere esposte*, L'Artistica, Savigliano 2003.

N. Giustozzi (a cura di), *Castel Sant'Angelo*, Electa, Milano 2003.

D. Jalla, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, nuova ed., Utet, Torino 2003.

F. Lanza (a cura di), *Museografia italiana negli anni venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno, Quaderno n. 2 della Galleria d'arte moderna «Carlo Rizzarda», Comune di Feltre, Feltre 2003.

O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003.

A. Marino, *Un museo di Carlo Scarpa per Messina*, Officina, Roma 2003.

M. Montella, *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Electa, Milano 2003.

Musei dell'artigianato. Oltre 300 collezioni in Italia, con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività culturali, Confartigianato-Touring Club Italiano, Milano 2003.

M. Negri, *Manuale di museologia per i musei aziendali*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003.

M.S. Pantanella, *Una caffè al museo*, Le Lettere, Firenze 2003.

G. Postiglione, G. Padovani, *Sverre Fehn. Museo dei ghiacciai a Fjaerland*, Alinea, Firenze 2003.

M.L. Tomea Gavazzoli, *Manuale di Museologia*, Etas, Milano 2003.

Turismo industriale in Italia. Arte, scienza, industria, un patrimonio culturale conservato in musei e archivi d'impresa, Touring Club Italiano, Milano 2003.

G.C.F. Villa, *Una sonora clausura. La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003.

F. Antinucci, *Comunicare nel museo*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Assessorato alla Cultura della Provincia di Pisa (a cura di), *Guida ai musei della Provincia di Pisa*, Pisa 2004.

C.S. Bertuglia, S. Infusino, A. Stanghellini, *Il museo educativo*, FrancoAngeli, Milano 2004.

G.C. Bott (a cura di), *Kunstmuseum Basel*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Milano 2004.

M. Chiarini (a cura di), *I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 2004.

F. Dal Co, *Il tempo e l'architetto. Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*, Electa, Milano 2004.

Department of Publications (a cura di), *MoMA Highlights. 350 opere dal Museum of Modern Art, New York*, Skira, Milano 2004.

M.F. Giubilei (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna di Genova. Repertorio generale delle opere*, 2 voll., Maschietto, Firenze 2004.

- M.F. Giubilei (a cura di), *Raccolte Frugone. Catalogo generale delle opere*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004.
- D. Jalla, S. Scamuzzi, S. Abram et alii (a cura di), *Musei del '900. Risorse e progetti di memoria a Torino*, Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci, Torino 2004.
- A. Masoero (a cura di), *I Musei civici di Milano. Presente e futuro*, Abitare Segesta, Milano 2004.
- S. Massari, *Arti e tradizioni. Il museo nazionale dell'Eur*, De Luca, Roma 2004.
- G. Nicoletti (a cura di), *Guida ai musei di Trento. Itinerari turistici e culturali alla scoperta di luoghi e città*, Nicolodi, Rovereto 2004.
- Il Palazzo Ducale di Venezia*, Electa, Milano 2004.
- Per Brera. Doni e collezionisti dal 1882 al 2000*, Edizioni Centro Di, Firenze 2004.
- S.F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado, vol. II (Escultura Mitológica)*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2004.
- K. Schubert, *Museo, storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese ad oggi*, il Saggiatore, Milano 2004.
- A. Sefrioui, B. Geoffroy-Schneiter, M. Jover, *Guide du Louvre*, Musée du Louvre Editions-Réunion des Musées Nationaux, Parigi 2005.
- R. Sgubin (a cura di), *Guida al Museo della Moda e delle Arti applicate di Gorizia*, Editoriale Lloyd, Trieste 2004.
- B. Sibilio Parri (a cura di), *Definire la missione e le strategie del museo*, FrancoAngeli, Milano 2004.
- B. Sibilio Parri (a cura di), *Governare il museo. Differenti soluzioni istituzionali e gestionali*, FrancoAngeli, Milano 2004.
- D. Sywell, J. Simon (a cura di), *Complete and illustrated catalogue: National Portrait Gallery*, National Portrait Gallery, Londra 2004.
- N. Turner (a cura di), *Dibujos italianos del siglo XVI. Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2004.
- C. Virno (a cura di), *Roma. Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Catalogo generale delle collezioni. Autori dell'Ottocento*, 2 voll., Palombi Editori, Roma 2004.
- M. Volpiano (a cura di), *1862-1903, la Mole Antonelliana. Da sinagoga a museo nazionale dell'indipendenza italiana*, Archivio storico della Città di Torino, Torino 2004.
- L. Basso Peressut, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.
- S. Benetti, G.M. Erbesato, C. Pisani (a cura di), *Mantova. Il Museo della Città*, Skira, Milano 2005.
- Castello di Rivoli. 20 anni d'arte contemporanea*, Skira, Milano 2005.
- P. Biscottini (a cura di), *Museo Diocesano di Milano*, Touring Club Italiano, Milano 2005.
- J.-M. Bouhours, N. Rosticher, A.S. Weiss (a cura di), *Principato di Monaco. Idea per un museo*, Skira, Milano 2005.
- M. Castagnata Codeluppi (a cura di), *Santa Giulia. Un museo per la città*, Lybra Immagine, Milano 2005.
- R. Codello (a cura di), *Progettare un museo. Le nuove gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 2005.
- N. Giordani, G. Paolozzi Strozzi, *Il Museo Lapidario Estense. Catalogo generale*, Marsilio, Venezia 2005.
- M. Laclotte, *Storie di musei. Il direttore del Louvre si racconta*, il Saggiatore, Milano 2005.
- A. La Regina (a cura di), *Museo Nazionale Romano*, Electa, Milano 2005.
- M. Margozzi (a cura di), *Dipinti, scultura e grafica delle collezioni del Museo Africano. Catalogo generale*, Edizioni Isiao, Città di Castello 2005.
- V. Minucciani (a cura di), *Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*, Lybra Immagine, Milano 2005.
- L. Basso, M. Natale (a cura di), *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, Skira, Milano 2005.
- G. Pinna (a cura di), *Tre idee di museo*, Jaca Book, Milano 2005.

- S. Pinto (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni. Il XX secolo*, Electa, Milano 2005.
- M. Sapelli Ragni (a cura di), *Il Museo Egizio di Torino tra passato e presente. Documentazione fotografica e storia del Museo Egizio dagli archivi dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*, Bononia University Press, Bologna 2005.
- F. Chezzi, *Verso i nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal dopoguerra a oggi*, Edifir, Firenze 2006.
- L. Dal Pozzolo, S. Gron, A. Magnaghi, *Tra città e museo. Itinerari, incroci, convergenze*, Name, Genova 2006.
- A. De Poli, M. Piccinelli, N. Poggi, *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra Immagine, Milano 2006.
- M.C. Laurenti (a cura di), *Le coperture delle aree archeologiche. Museo aperto*, Gangemi, Roma 2006.
- A. Lavalou, J.-P. Robert (a cura di), *Le Musée du quai Branly*, Le Moniteur-Musée du quai Branly, Parigi 2006.
- L. Lazzaroni, L. Molinari (a cura di), *The Art of Display. L'arte di mettere in mostra*, Skira, Milano 2006.
- M. Maffioli (a cura di), *MNAF. Museo nazionale Alinari della Fotografia*, Alinari, Firenze 2006.
- G. Romano (a cura di), *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, Fondazione CRT, Torino 2006.
- G. Baldissoni (a cura di), *Camillo Leone. Una vita da museo. Memorie 1876-1901*, Interlinea, Novara 2007.
- G. Carandente (a cura di), *Galleria Civica d'Arte Moderna di Spoleto*, Electa-Editori Umbri Associati, Perugia 2007.
- L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano 2007.
- M. Costanzo, *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 2007.
- F. Dainelli, *Il sistema di programmazione e controllo del museo*, FrancoAngeli, Milano 2007.
- Il museo della frutta «Francesco Garnier Valletti» [di Torino]*, Officina libraria, Milano 2007.
- S. Ranellucci, *Il progetto del museo-Museum design*, Dei, Roma 2007.
- Richard Meier. *Il Museo dell'Ara Pacis*, Electa, Milano 2007.
- C. Acidini, V. Cappellini, *Reale e Virtuale nei Musei. Due visioni a confronto*, Pitagora, Bologna 2008.
- F. Ago, *Il mondo del museo oggi. Panoramica mondiale, principi progettuali, articolazione funzionale, sistemi di comunicazione, dotazioni impiantistiche*, Felici Editore, Ghezzeno 2008.
- S. Annichiarico (a cura di), *Triennale Design Museum. Michele De Lucchi: il museo del design e la nuova*, Electa, Milano 2008.
- F. Bulegato, *I musei d'impresa. Dalle arti industriali al design*, Carocci, Roma 2008.
- P. Crachi, *Tre progetti realizzati a Roma tra innovazione tecnologica e comfort ambientale. Pinacoteca del Campidoglio, Teatro Torlonia, Museo Napoleonico*, Gangemi, Roma 2008.
- P. Dragoni (a cura di), *La qualità nel museo. Ricognizione sullo stato di alcuni musei locali*, Eum, Macerata 2008.
- P. Jodidio, *Museum of Islamic Art. Doha, Qatar*, Prestel, Monaco di Baviera 2008.
- A. McClellan, *The art museum from Bouleee to Bilbao*, University of California Press, Berkeley 2008.
- D. Poulot, *Musei e museologia*, Jaka Book, Milano 2008.
- F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria, Melfi 2008.
- F. Ago, *Musei citati. L'idea di museo nella letteratura contemporanea*, Felici Editore, Ghezzeno 2009.
- Ars aevi. Museum of contemporary art Sarajevo*, Museum of contemporary art, Sarajevo 2009.
- R. Cappelli, *Punto e a capo. Abbecedario per i musei*, Electa, Milano 2009.

Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato. La collezione, Giunti, Firenze 2009.

W.L. Crimm, M. Morris, L. Wharton, *Planning successful museum building projects*, Altamira press, Lanham 2009.

David Chipperfield Architects, J. Harrap, K. Frampton *et alii*, *Neues Museum Berlin*, Walther Konig, Colonia 2009.

The Guggenheim. Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum, Guggenheim Museum, New York 2009.

F. Irace, *Gio Ponti*, Federico Motta, Milano 2009.

M.C. Mazzi, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir, Firenze 2009.

L. Molinari (a cura di), *Tadao Ando. Museums*, Skira editore, Milano, 2009.

Museo Revoltella. La Galleria d'Arte moderna. La Guida, Comune di Trieste / Museo Revoltella, Trieste 2009.

Museo Revoltella. Il Palazzo Baronale. La Guida / The Guide, Comune di Trieste / Museo Revoltella, Trieste 2009.

J. Putnam, *Art and artifact. The museum as medium*, Thames & Hudson, Londra 2009.

K. Schubert, *The curators egg. The evolution of the museum concept from the French revolution to the present day*, Ridinghouse, Londra 2009.

© 2010 UMBERTO ALLEMANDI & C., TORINO-LONDRA

