

Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova

Saggio introduttivo

Manuela Salvitti	2	Il restauro del Museo del Tesoro della cattedrale di S. Lorenzo: occasione di confronto tra Istituzioni
-------------------------	----------	--

Sezione Prima: Architetture, idee, storie: un dialogo necessario tra passato e presente, per il futuro

Stefano Francesco Musso	12	Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo
--------------------------------	-----------	--

Sezione Seconda: cantieri, il progetto di Albini e l'intervento di adeguamento

Lucina Napoleone	39	Il progetto architettonico e di allestimento la collaborazione tra Franco Albini, Franca Helg e Caterina Marcenaro
Giovanna Franco	54	Interventi di restauro e adeguamento sul Museo del Tesoro: dal cantiere di costruzione al nuovo cantiere

Allegati

	84	Bibliografia
	87	Documenti di progetto e di cantiere conservati in Archivi genovesi
Lucina Napoleone	108	La fortuna critica: Antologia degli scritti Bruno Zevi, Mario Labò, Giulio Carlo Argan, Paolo Antonio Chessa, Mario Aloi, Aldo Rossi, Manfredo Tafuri, Cesare De Seta, Darko Pandakovic, Eugenio Battisti, Paolo Portoghesi, Fabrizio Rossi Prodi, Antonio Piva, Marco Mulazzani, Luigi Spinelli, Orietta Lanzarini, Marco Biraghi, Federico Bucci, Guido Canella, Marcello Fagiolo
Marco Dezzi Bardeschi	119	Postfazione: <i>Learning from Albini</i>

IL RESTAURO DEL MUSEO DEL TESORO DELLA CATTEDRALE DI S. LORENZO: OCCASIONE DI CONFRONTO TRA ISTITUZIONI

MANUELA SALVITTI

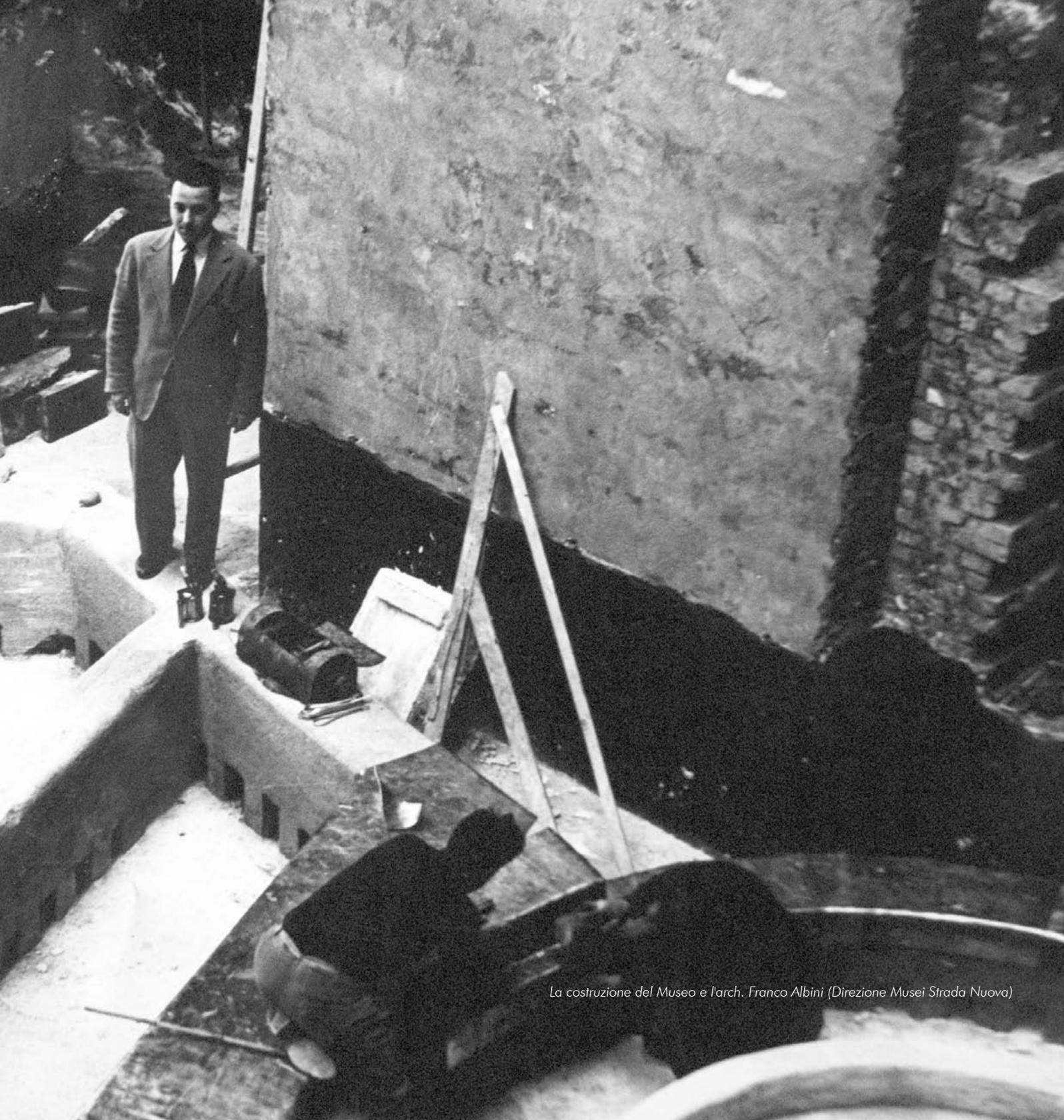
Abstract: *The paper illustrates the reasons and the institutional processes that brought the Regional Directorate for Cultural Properties and Landscape for Liguria Region up to the decision of realizing the recent interventions of conservation and requalification of the Museum of the Cathedral of San Lorenzo, designed by Franco Albini. The process involved several entities belonging to the local structures of the Ministry for Cultural Goods and Activities, the Archdiocese, the Chapter of the Cathedral, the Municipality of Genoa with its Museums' staff. It has been coordinated by the Department of Sciences for Architecture of the University of Genoa, with the scientific responsibility of prof. Stefano F. Musso and of prof. Giovanna Franco.*

L'idea di promuovere uno studio sugli allestimenti museali dell'architetto Franco Albini a Genova nacque alcuni anni or sono per volontà della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Liguria, sulla scia delle celebrazioni per il centenario della nascita di Albini per le quali (il 19 aprile del 2005) fu istituito, con apposito Decreto del Ministro per i Beni e le Attività Culturali, il Comitato Nazionale, affiancato da una giunta esecutiva e da gruppi di lavoro operanti sul territorio. Tra gli eventi in programma fu prevista anche una giornata di studio da organizzarsi a Genova che avesse come tema i Musei della città, progettati da Albini e le quattro problematiche connesse alla loro conservazione. L'architetto Liliana Pittarello, allora Direttore Regionale della Liguria, membro del Comitato Nazionale, promosse la richiesta di fondi per approfondire la conoscenza e le problematiche relative alla conservazione degli spazi Albiniani, al fine di individuare appositi atti di indirizzo volti a rispondere contemporaneamente alle esigenze, spesso conflittuali, della tutela e dei nuovi standard conservativi ed espositivi.

Con l'approvazione del programma triennale dei Lavori Pubblici, nel giugno del 2007, veniva assicurato il primo finanziamento (1) per un progetto dedicato a "Studi, ricerche e interventi sui sistemi espositivi negli allestimenti museali dell'architetto Franco Albini, a Genova (Palazzo Rosso, Palazzo Bianco, Museo di S. Agostino, Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo)".

All'incontro del 4 dicembre 2007, promosso dalla Direzione Regionale e volto





La costruzione del Museo e l'arch. Franco Albini (Direzione Musei Strada Nuova)

a definire e dare i contorni al progetto finanziato, furono invitati il Dipartimento di Scienze per l'Architettura nella persona del prof. Stefano Francesco Musso, già nominato dal Ministro membro del Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario e il dott. Piero Boccardo del Comune di Genova, Direttore dei Musei di Strada Nuova. Da subito, si convenne di privilegiare, in quella prima fase, il Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo che, oltre a dare l'occasione per confrontarsi con un capolavoro della museologia contemporanea, riconosciuto sul piano internazionale, presentava significativi e oggettivi problemi in merito alla funzionalità e alla fruizione pubblica. Il Museo, infatti, necessitava di urgenti interventi di adeguamento impiantistico e normativo per migliorarne le condizioni di funzionamento, sia ai fini della conservazione ed esposizione delle opere, sia ai fini della fruibilità da parte del pubblico, con particolare rilievo delle problematiche connesse all'illuminazione e all'ostensione di alcuni dei manufatti, come gli antichi paramenti sacri, per i quali gli standard conservativi adottati a suo tempo, non corrispondevano più a quelli correnti.

Realizzato su progetto dell'architetto Franco Albini, tra il 1952 e il 1956, per esporre una collezione di opere di alto valore storico-artistico e devozionale, dal periodo medievale al XVIII secolo, di proprietà del Comune di Genova, del Capitolo della Cattedrale e della Protettoria della Cappella di San Giovanni Battista, il Museo espone circa cinquanta oggetti. Essi si possono ricollegare, per origine e funzione, a tre principali filoni che riguardano il nesso stretto fra Istituzioni civili cittadine, il culto speciale riservato a san Giovanni Battista, quale patrono della città di Genova, e le necessità del culto assicurate dal Capitolo dei Canonici. Questa triplice origine e funzione spiega la proprietà dei pezzi, rispettivamente pertinenze del Comune di Genova, della Protettoria della Cappella di San Giovanni Battista e del Capitolo della Cattedrale Metropolitana.

Nacque così l'esigenza di un confronto tra tutti i soggetti che, a vario titolo, si curano del Museo e svolgono un ruolo per la sua conservazione, l'utilizzo e la sua valorizzazione.

A tal fine fu siglato, in data 2 luglio 2008, il "Protocollo d'Intesa per studi ricerche e interventi sui sistemi espositivi negli allestimenti museali dell'arch. Franco Albini nel Museo del Tesoro della cattedrale di San Lorenzo a Genova", (2) dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Liguria (di seguito Direzione Regionale), dal Comune di Genova - Settore Musei, dalla Curia Arcivescovile di Genova e dal Dipartimento di Scienze per l'Architettura (di seguito D.S.A.) della Università degli Studi di Genova.

L'obiettivo comune fu la predisposizione di un programma generale volto in prima istanza a garantire tre aspetti basilari della tutela che riguardavano: la tutela e la valorizzazione dei beni culturali conservati nel Museo; la tutela e la valorizzazione degli "spazi albiniani"; la tutela dei visitatori in riferimento alla sicurezza.

Con la sottoscrizione del Protocollo di Intesa venne anche costituito un Comitato Tecnico Scientifico, composto da rappresentanti delle diverse Istituzioni firmatarie, con la regia della Direzione Regionale e la partecipazione di funzionari delle Soprintendenze per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria (di seguito SBAPL) e della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici della Liguria (di seguito SBSAEL). Al Comitato fu attribuito il compito di fissare le linee guida per l'elaborazione del progetto generale complessivo volto ad assicurare la tutela e la risoluzione dei problemi di adeguamento impiantistico e normativo del Museo, attraverso il ripensamento dell'illuminazione e della sistemazione delle opere con l'adattamento funzionale delle vetrine in rapporto al contenuto museografico (3).

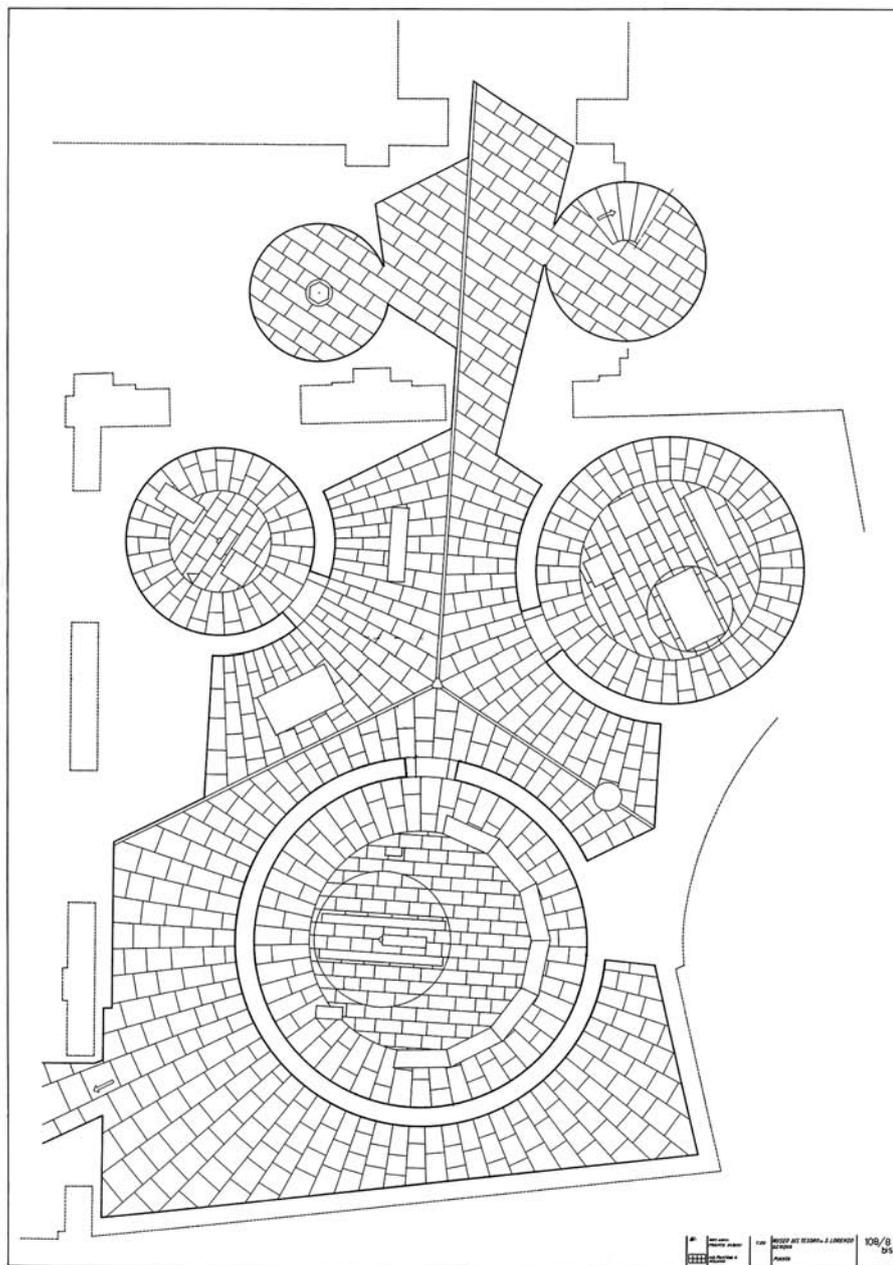
I temi affrontati dal Comitato sono stati molti e hanno interessato l'insieme del contesto espositivo e la singola opera esposta, mettendo a confronto le opinioni di tutti i componenti portatori di interessi diversi, a volte anche molto distanti tra loro, con la volontà comune di arrivare alla definizione di indicazioni condivise per la definizione del progetto, nel quale avrebbero dovuto trovare sintesi e risposta le istanze inerenti la tutela e la funzionalità degli spazi.

Furono quindi individuati i principali contenuti progettuali da elaborare, che riguardarono in particolare:

- le problematiche relative alla conservazione e al miglioramento della tutela degli oggetti, con riferimento alla teca della Croce di Zaccaria, allo Stipo Fiorentino, alla Cassa processionale del Corpus Domini, all'arca del Battista e alle teche espositive dei paramenti sacri;
- l'adeguamento dell'impianto illuminotecnico, per migliorare l'illuminazione delle opere, degli spazi museali e la sicurezza per l'accesso;
- la rimozione delle cause di infiltrazione di acqua dai lucernari in vetro cemento posizionati sopra le sale espositive a tholos;
- la predisposizione di un nuovo ordinamento del Museo.

Vista la complessità degli aspetti in gioco, la Direzione Regionale stipulò poi un contratto di ricerca con il D.S.A. per la "Predisposizione di studi e ricerche sul Museo del Tesoro in particolare, sulle sistemazioni e gli allestimenti dell'arch. Franco Albini in vista della realizzazione di interventi di adeguamento normativo e impiantistico".

Al Dipartimento di Scienza per l'Architettura, sotto la responsabilità scientifica del prof. Stefano F. Musso e della prof. sa Giovanna Franco, fu quindi affidato il compito di redigere il progetto generale, sulla scorta delle indicazioni fornite dal Comitato Scientifico e di una approfondita analisi delle criticità in merito alla conservazione dei beni conservati nel Museo, con riferimento alle scelte espositive originali e alle odierne esigenze museografiche. Il progetto avrebbe dovuto altresì tenere conto



della sicurezza dei visitatori, in relazione alla originaria concezione spaziale dell'arch. Franco Albini, oggetto di tutela, e delle attuali normative in materia.

Le attività richieste nel contratto di ricerca, svolto anche con la partecipazione della prof. Lucina Napoleone, compresero un cruciale controllo dei rilievi allora disponibili, l'acquisizione e la schedatura delle fonti pubblicistiche edite riguardanti il progetto dell'arch. Franco Albini e la sua "fortuna" critica, il censimento dei materiali iconografici originali conservati presso il Museo di Palazzo Bianco, messi a disposizione dal Comune di Genova, e in altri archivi.

Tutte le scelte progettuali furono sottoposte al vaglio del Comitato Scientifico e furono oggetto di confronto e discussione. Tutti i soggetti coinvolti, restando nel perimetro delle proprie competenze e dei rispettivi ruoli istituzionali, esposero le proprie urgenze e necessità, a volte contrastanti con altre richieste, nella consapevolezza che l'interesse comune fosse costruire e pervenire a soluzioni condivise. Fu un'occasione di dibattito nel quale, anche una piccola rinuncia alle certezze di ciascuna parte coinvolta ha costituito un passaggio importante per l'individuazione della "giusta" soluzione al problema. Il comune denominatore di tutte le scelte progettuali fu così improntato al principio del minimo intervento entro il quale, contemperando le posizioni estreme, trovarono risposta le diverse convinzioni ed esigenze.

Il progetto fu consegnato nel novembre 2009 e, in considerazione dell'eccezionalità del contesto in cui si operava, l'arch. Maurizio Galletti, Direttore Regionale della Liguria dal 2010, ritenne atto dovuto sottoporlo al Comitato Tecnico Scientifico del Ministero, per acquisirne il parere in ordine alle metodologie e ai criteri di intervento. Venne pertanto inoltrata la richiesta di parere alla Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte Contemporanee/Servizio IV, affinché ne valutasse l'opportunità e la inoltrasse ai Comitati di settore coinvolti.

In considerazione dei molti aspetti della tutela e della conservazione implicati nel progetto, il 20 settembre 2010,

presso la sala Molajoli del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, si riunirono tutti i Comitati Tecnico-Scientifici in seduta congiunta (per i Beni Archeologici, per i Beni Architettonici e Paesaggistici, per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico, per l'Arte e l'Architettura Contemporanea), presieduti dal prof. Arch. Giovanni Carbonara e dalla prof.ssa Marisa Dalai Emiliani (4), per valutare la documentazione inviata dalla Direzione Regionale della Liguria.

Dal verbale della seduta, si può rilevare che i Comitati ritennero che "dovesse essere mantenuto il principio del minimo intervento nei confronti delle originarie strutture espositive, considerato che il Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo è uno dei pochi esempi di conservazione integrale a Genova di un allestimento progettato dall'arch. Franco Albini", riconoscendo la priorità degli interventi volti alla tutela del pensiero progettuale albiniano.

Nella consapevolezza che sostanziali trasformazioni erano comunque state attuate nel tempo, per necessità funzionali, il parere dei Comitati tecnico scientifico confermò le scelte progettuali proposte, incentrate sul massimo rispetto degli spazi e degli allestimenti albiniani. Il perseguimento degli obiettivi progettuali e la necessità di risolvere problemi inerenti la sicurezza e la godibilità delle opere esposte portarono, però, a proporre alcune soluzioni che avrebbero potuto determinare un'alterazione percettiva dello spazio. Ciò riguardava, in particolare, la modifica proposta per il supporto della secentesca cassa processionale del Corpus Domini che fu comunque realizzata nel rispetto del principio di reversibilità, per garantire una migliore visibilità delle sue parti più importanti, ossia le placche sbalzate con Storie della Passione sui suoi fianchi, migliorandone al contempo le condizioni di sicurezza.

Nel frattempo, con due nuovi Decreti del Ministro per i Beni e le Attività Culturali, vennero assicurati ulteriori finanziamenti che consentirono di avviare e realizzare il progetto di restauro del Museo (5). La direzione dei lavori fu assicurata dai funzionari della Direzione Regionale e

delle Soprintendenze di settore coinvolte. Chi scrive ebbe l'incarico della direzione generale dei lavori (6), in stretta collaborazione con l'arch. Cristina Bartolini e il dott. Franco Boggero con il supporto dei membri del Comitato Scientifico.

Prima di dare avvio all'azione conservativa sugli ambienti e sui beni esposti, fu necessario intervenire sui lucernari del cortile dell'Arcivescovado, per ovviare ai problemi di infiltrazione delle acque piovane che rappresentavano un pericolo per la tutela delle coperture degli ambienti ipogei e dei beni in essi conservati. La causa del cattivo stato di conservazione degli "oculi" dei lucernari in vetrocemento, fu in gran parte imputata all'utilizzo a parcheggio del cortile. La Direzione Regionale evidenziò tale criticità alla Curia Arcivescovile la quale si fece carico, anche economicamente, di rimuoverne le cause e di dare avvio ai lavori di riparazione. Questi ultimi furono realizzati in base al progetto elaborato dal D.S.A. con la supervisione dell'arch. Giuliano Peirano funzionario della Soprintendenza per i Beni architettonici e Paesaggistici. Prevedeva la sostituzione dei diffusori in vetro dei lucernari con elementi di caratteristiche simili a quelli originari.

I lavori interni al Museo furono avviati il 7 aprile del 2011, dopo la conclusione degli interventi sui lucernari, e furono affidati a due diverse imprese in considerazione della specificità delle opere previste (7).

I primi lavori consegnati riguardarono l'adeguamento dell'impianto illuminotecnico, progettato con la collaborazione dell'esperto Eugenio Labate. La realizzazione dell'impianto, volto ad assicurare il miglioramento dell'illuminazione delle opere e degli spazi, oltre che la sicurezza per l'accesso, ha comportato la sostituzione dei faretti, già non più originali, e altre opere di adeguamento normativo, realizzate ri-utilizzando il binario originario in bachelite (a parete e a pavimento). Su segnalazione del Comune di Genova, gestore del Museo, si intervenne poi sull'impianto di videosorveglianza e antintrusione che richiedeva interventi di adeguamento e messa a norma.

I lavori impiantistici terminarono a fine aprile del 2011,

mentre gli interventi conservativi si protrassero fino al giugno dello stesso anno e riguardarono in particolare: la teca della Croce di Zaccaria, lo Stipo Fiorentino, la cassa processionale del Corpus Domini, le due teche espositive dei piviali e la realizzazione di dissuasori nella tholos che ospita l'Arca del Battista.

In questo senso, sono esemplari le vicende del cosiddetto stipo fiorentino destinato a contenere le ceneri di San Giovanni Battista e quelle dei due piviali rinascimentali esposti nel museo. Il primo è una cassetta in oro, pietre dure e cristalli di rocca, dotata di piedi leonini che, forse per un originario errore espositivo, erano sospesi nel vuoto. Si è quindi realizzata una base sollevata più ampia, per poter porre i piedini in corrispondenza dei quattro spigoli della base e restituire all'opera la sua integrità.

Quanto ai due piviali rinascimentali, di grandissimo pregio, le vetrine che li ospitavano erano state concepite per presentarli come se fossero stati indossati, ma erano ormai inadeguati e rispetto ai criteri espositivi attuali. Si decise quindi di tornare alla loro configurazione originaria, rimuovendo gli otto profili in ferro angolari inclinati aggiunti successivamente, sostituire la base rivestita in panno rosso e, previa imbottitura dei manichini, esporre a rotazione i paramenti diminuendo i rischi per la loro conservazione.

L'intervento complessivo è stato occasione anche di una manutenzione ordinaria delle vetrine, con la sostituzione delle lastre in vetro danneggiate, dell'illuminazione, delle targhette esplicative e dei rivestimenti in panno rosso delle teche, ormai logori e consunti. Per la scelta dei tessuti fu svolta un'accurata e laboriosa ricerca che portò a recuperare un panno di consistenza e colore molto simile a quello originario.

Alla luce di queste vicende, che hanno messo in evidenza alcune criticità nelle scelte espositive, si è quindi deciso di procedere alla riconsiderazione della disposizione degli oggetti esposti ritenuti non determinanti per la lettura dell'impostazione albiniana, lasciando nella loro collocazione originaria tutti gli oggetti strettamente e progettual-



mente connessi agli spazi e agli allestimenti del Museo. La sostituzione delle piccole targhette espositive in bachelite, di difficile lettura, con targhette in lamierino di color ardesia, più grandi e con didascalie in due lingue, ha costituito un ulteriore impegno per rendere più accessibile e comprensibile il "Tesoro" conservato nel Museo.

La revisione dell'ordinamento espositivo fu curato, in particolare, dal dott. Piero Boccardo e dal dott. Franco Boggero e fu concordato nell'ambito del comitato scientifico. Nel maggio del 2011 il Museo venne riaperto al pubbli-

co, anche se privo della statua argentea della Vergine che nel frattempo era stata rimossa per restauri e sostituita, durante i lavori, da una riproduzione in cartone in scala uno a uno.

In più occasioni era stata infatti evidenziata dalla Soprintendenza per i Beni Storici Artistici l'urgenza di interventi di restauro della statua settecentesca della Madonna Immacolata di Francesco Maria Schiaffino, più volte oggetto di richiesta di finanziamento al Ministero. La scultura a tutto tondo raffigurante la Madonna nell'atto di schiacciare il



serpente avvolto attorno al globo e alla mezza luna, poggia su una base a forma di parallelepipedo, ed è realizzata con lamine argentee lavorate a sbalzo montate su un supporto ligneo. La statua presentava gravi problemi di degrado che impedivano di apprezzare la finezza del modellato e mettevano a rischio la sua stabilità, soprattutto per una notevole solforazione delle lamine, e una rottura del supporto, con conseguente sconnessione delle parti componenti. Sembrò pertanto questa la giusta occasione per intervenire. Con i fondi ancora a disposizione, si av-

viò pertanto l'intervento di restauro, compiuto da Valeria Borgianni tra il febbraio e l'ottobre 2011 (8). L'intervento, oltre a consolidare e ridare piena leggibilità al manufatto, dette la possibilità di mettere in luce diversi aspetti della sua vicenda costruttiva e conservativa.

La scultura, collocata in posizione baricentrica nella sala esagonale centrale, si raggiunge dopo aver superato la buia rampa d'ingresso, dal piccolo spazio trapezoidale in cui campeggia la statua argentea di S. Lorenzo e su cui si apre la tholos del sacro catino e diventa così il fulcro

prospettico dell'intero spazio, attirando lo sguardo del visitatore. La scultura della Vergine fu per questo eletta a rappresentare l'immagine stessa del Museo e divenne il testimone più eloquente del nuovo progetto di restauro. Questo contributo racconta così un'esperienza corale e una storia di confronto tra differenti visioni, il cui risultato è un progetto di restauro frutto di un pensiero comune a tanti soggetti, con competenze e ruoli istituzionali diversi, ciascuno dei quali ha contribuito alla sua realizzazione, senza diventarne protagonista esclusivo. Gli scritti che se-

1. Con D.M. 19.06.2007 fu approvata la programmazione triennale dei Lavori Pubblici 2007-2009 e l'elenco annuale dei lavori 2007 comprendente l'intervento di "Studi e ricerche e interventi sui sistemi espositivi negli allestimenti museali dell'arch. Franco Albini" a Genova (Palazzo Rosso, Palazzo Bianco, Museo del della Cattedrale di San Lorenzo), con un finanziamento pari a 50.000 € per l'a.f. 2007 a favore della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Liguria.

2. il Protocollo d'Intesa fu sottoscritto dal Direttore Regionale della Liguria, arch. Pasquale Malara, dal dirigente del Settore Musei del Comune di Genova, dott. Guido Gandino, per la Curia Arcivescovile di Genova, dal presidente della Commissione di Arte Sacra, Don Giuseppe Perlenghini e dal Direttore dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Genova, Don Giovanni Giorgio Venzano, e dal Direttore del Dipartimento di Scienze per l'Architettura (D.S.A.), Prof.ssa Maria Linda Falcidieno.

3. Fecero parte del Comitato Tecnico Scientifico per il Ministero per i Beni e le attività culturali – oggi Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT): la sottoscritta, già nominata Responsabile Unico del Procedimento, l'arch. Cristina Bartolini, coordinatrice delle attività (Direzione Regionale della Liguria); l'arch. Gianni Bozzo, sostituito poi dall'arch. Giuliano Peirano, per gli aspetti inerenti la tutela e il restauro del monumento, (Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici della Liguria; il dott. Franco Boggero, per gli aspetti museografici-espositivi e inerenti la tutela, il restauro dei beni mobili esposti nel Museo, la Dott.ssa Marzia Cataldi Gallo, per la conservazione e tutela dei paramenti tessili (Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici della Liguria).

Per il Comune di Genova furono nominati il dott. Piero Boccardo - Direttore del Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, la dott.ssa Raffella Besta Funzionario direttivo dei Musei, con la collaborazione tecnica dell'Arch. Giovanni Tortelli progettista ed esecutore dei primi restauri del Museo risalenti al 1996.

Per la Curia Arcivescovile di Genova Don Giuseppe Perlenghini, Presidente della Commissione di Arte Sacra, e Don Giovanni Giorgio Venzano, Direttore dell'Ufficio Beni Culturali, Arcidiocesi di Genova, coadiuvato dalla dott.ssa Grazia Di Natale Galinta, pro-direttore dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali ed ecclesiastici;

guono danno conto delle scelte e delle soluzioni tecniche adottate dal progetto e qui appena accennate, sulle quali certamente può essere aperto il dibattito.

Ritengo, però, che il successo di questa esperienza derivi dal fatto che essa può forse tradursi in un metodo progettuale per affrontare temi complessi di restauro, ma non solo. È stata, in sostanza, una "buona pratica" che dimostra come la collaborazione tra Istituzioni possa divenire anche storia di efficienza e di efficacia, culturalmente consapevole.

Per il Dipartimento di Scienze per l'Architettura: prof. Stefano F. Musso, Ordinario di Restauro e Direttore pro tempore della scuola di Specializzazione in Beni Culturali e Paesaggio della Facoltà degli Studi di Genova.

4. Presero parte alla seduta congiunta per il Comitato tecnico scientifico per i Beni Archeologici: il Presidente prof. Giuseppe Sassatelli, il Vice-Presidente dott. ssa Irene Berlingò e il prof. Andrea Augenti. Per il Comitato tecnico scientifico beni architettonici e paesaggistici: Il Presidente prof. Giovanni Carbonara, arch. Ruggero Martines, l'ing. Gabriele Del Mese e l'arch. Paola Cannavò.

Per il Comitato tecnico scientifico per il patrimonio storico artistico e etnoantropologico: la Presidente prof.ssa Marisa Dalai Emiliani e il prof. Carlo Bertelli.

Per il Comitato tecnico scientifico per l'architettura e l'arte contemporanea: il Presidente prof. arch. Paolo Portoghesi e l'arch. Margherita Guccione.

Furono inoltre presenti l'allora Direttore Generale per l'Antichità dott. Stefano De Caro e il Direttore Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'architettura e l'Arte Contemporanea arch. Mario Lolli Ghetti, intervenne di seguito anche il Segretario Generale arch. Roberto Cecchi.

Il progetto fu esposto dal Direttore Regionale arch. Maurizio Galletti e dal dott. Franco Boggero della SBSAEL.

5. a copertura finanziaria dei lavori fu assicurata dallo stanziamento da parte del MiBACT di € 30.000,00, sui F.O.2009- cap. 7437/1; di € 50.000,00 sui F.O. 2010 - cap. 7437/1, e dai residui dei F.O. 2007 pari a € 8.000,00, per un totale di € 88.000,00.

6. Fecero parte dell'ufficio Direzione dei Lavori anche la sign.ra Mariolina Rella (SBSAEL), con l'incarico di seguire gli interventi di restauro ed espositivi dei piviali, la dott.ssa Valeria Provenzano (Direzione Regionale) con l'incarico di ispettore di cantiere e l'ing. Fabrizio Martinoli, con l'incarico di coordinatore della sicurezza.

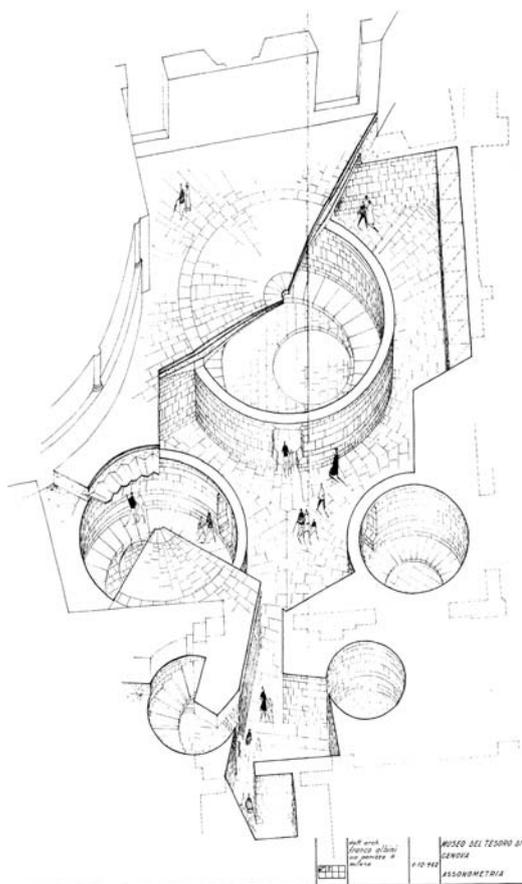
7. La ditta Sciutto S.r.l. di Genova prestò la sua opera per la realizzazione degli interventi conservativi ed espositivi; mentre la ditta Tre A Ristrutturazioni & C. S.A.S. di Genova fu incaricata dei lavori di adeguamento impiantistico.

8. I lavori di restauro della statua argentea della Madonna Immacolata di Francesco Maria Schiaffino furono affidati alla restauratrice Valeria Borgialli di Favria (TO), che eseguì l'intervento con la supervisione del dott. Franco Boggero,

CONSERVARE IL MODERNO: FRANCO ALBINI E IL MUSEO DEL TESORO DI SAN LORENZO

STEFANO FRANCESCO MUSSO

Abstract: *The essay describes the recent works of conservation and restoration of the Museum of the Treasury of the Cathedral of San Lorenzo in Genoa, designed and built by Franco Albini in the years 1953-56. Whilst linked to the specific occasion, the outcomes emerged from the discussions, from the studies and the surveys executed to develop the project of intervention can have a more general meaning and a wider impact. The ideas or requisites of originality, integrity and authorship are always important for the fate of existing architecture, but are perhaps envisaged even more relevant while dealing with modern buildings, especially when considered a masterpiece of art. The paper explores the contradictions and paradoxes of these ideas as part of the founding matter of the project for the new interventions.*



Lavorare nel (e sul) Tesoro del Duomo di San Lorenzo a Genova ha rappresentato un'esperienza unica, come unica è l'opera di Franco Albini. In verità, tutte le opere e le esperienze sono uniche ma vale la pena chiarire le molte ragioni di questa specifica unicità. Da esse, possono derivare interessanti occasioni per una riflessione di carattere più generale sul nostro rapporto con le architetture di un tempo anche recente.

Unico è il luogo (o "non-luogo") in cui sorge l'opera di Albini, nascosta alla vista del mondo in cui tutti si muovono, intorno all'antica Cattedrale, perché costruita "sotto terra". Essa è, infatti, un'architettura ipogea, densa di significati simbolici e di rare potenzialità espressive che Franco Albini concepì, disegnò e magistralmente realizzò, poco più di sei decenni or sono (1).

È quindi un'opera che sembrerebbe sottratta al "culto moderno dei monumenti antichi". Da alcuni decenni, tuttavia, le opere del Movimento Moderno (o della contemporaneità) sembrano richiedere cure e sforzi di conservazione e di restauro non minori di quanto solitamente riconosciamo alle tracce di mondi scomparsi e di tempi assai più remoti. Anche per questa ragione la vicenda assume una rilevanza generale.

Il Tesoro è quindi un'architettura unica perché priva di esterno, introiettata al suo interno, immersa nel terreno, racchiusa tra le potenti mura delle absidi rinascimentali, con cui Galeazzo Alessi concluse l'antico duomo medievale, e le fondamenta del retrostante palazzo arcivescovile (2).

Il Tesoro è un unicum anche per i preziosi oggetti che custodisce, protegge e "mostra" e che, esito di una storia secolare assai complessa,



Nella pagina precedente: assonometria di progetto, 1953 (Direzione Musei Strada Nuova). Qui il Tholos grande (foto: Luca Pedrazzi, 2013)

sono in parte di proprietà del Capitolo Metropolitano e in parte appartengono alla Città. Anche questo peculiare “assetto proprietario” ha avuto conseguenze importanti sulle scelte di Franco Albini (ispirate da Caterina Marcenaro) e incide tuttora sulla gestione del Museo che dipende dall’Amministrazione Comunale e vive in un complesso rapporto con il Capitolo.

Il Museo è inoltre considerato una vera “opera d’arte”, firmata e quindi autografa, autentica, originale e apparentemente conservata nel suo stato originario. Almeno così si credeva alla vigilia di questi ultimi interventi di restauro, pensando a una materia tutta scelta e plasmata

sotto l’attenta direzione di Franco Albini e di Caterina Marcenaro che, dell’opera, fu “committente” ideale, fedele custode e irrefrenabile sostenitrice (3).

Il museo, tuttavia, comprende molti materiali che diedero sostanza a un’inedita “vera forma” costruita eppure “invisibile”, senza certo dimenticare gli aspetti e gli attributi immateriali (luci, ombre, atmosfere ...) che segnano i caratteri di questi spazi forse più che in altre architetture. Ancor prima dell’inaugurazione ufficiale, essi destarono non a caso l’interesse della critica. Molti espressero allora meraviglia e ammirazione per la potenza del “gesto espressivo” di Franco Albini e per la sua assoluta “novi-



Lo stipiteo fiorentino prima (sinistra) e dopo (destra) dell'intervento adeguamento del piano della teca (foto Stefano F. Musso, 2008 e 2011). Nella pagina a fianco, sopra: la statua di San Lorenzo (foto: Daria Vinco, 2014); sotto, restituzione del rilievo degli ambienti del museo, elaborazione Mariana Teixeira (laboratorio MARSC)

tà", pur nel ricco panorama di "exempla" che la progettazione museografica italiana del tempo seppe proporre, lavorando spesso all'interno di architetture preesistenti e storicamente assai stratificate (4).

Per tutte queste ragioni la responsabilità di "intervenire" sul Tesoro di Albinì è stata grande, unica e di alto significato.

Il ruolo dell'Università. Il Dipartimento di Scienze per l'Architettura, infatti, fu incaricato nel 2008 di eseguire studi e rilievi per il restauro del museo e di coordinare il processo che avrebbe condotto al progetto e al cantiere. È stato un "percorso" dialogico che ha coinvolto, sotto la direzione scientifica di chi scrive e di Giovanna Franco: il responsabile dei Musei civici, con i suoi consulenti, i funzionari (architetti e storici dell'arte) della Direzione Regionale per i Beni e le Attività Culturali, della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici e di quella ai Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici della Liguria, i rappresentanti della Curia, del Capitolo metropolitano e del Museo Diocesano di Genova.

Ogni persona istituzionalmente coinvolta era portatrice di istanze e di esigenze legittime, comprensibili e anche condivisibili, ma talvolta potenzialmente assai conflittuali. Le regole del lavoro comune hanno così previsto

che ciascuno, nel Comitato Scientifico creato dalla Direzione Regionale (il committente cui spettava la regia complessiva), giocasse apertamente il proprio ruolo. Era consentita e stimolata l'eventuale estremizzazione delle specifiche richieste o prese di posizione ma si chiedeva, a ciascuno, di non cedere alla tentazione di invadere campi di competenze e di responsabilità altrui, inseguendo autonomamente una "olistica" soluzione finale ritenuta in grado di contemperare i vari problemi aperti.

Ne è forse nata una "buona pratica" (più che una presuntuosa "best practice") e l'intero processo ha generato un programma di conservazione programmata, più che un singolare "evento" progettuale, riconducibile all'autorialità di un nuovo protagonista posto a confronto con l'opera di Franco Albinì. Vi erano, d'altra parte, varie esigenze legate alla conservazione dei manufatti esposti (secondo criteri in parte diversi da quelli assunti nell'iniziale progettazione), connesse alla sicurezza dei visitatori (lontane da quelle previste da progettisti e curatori originali) oltre che alla tutela dell'opera stessa di Franco Albinì, ormai pienamente storicizzata e anzi assurta a "icona del Moderno", irriducibilmente lontana dal nostro "liquido" tempo contemporaneo.

D'altra parte, come direbbe Paolo Torsello, il restauro è luogo di vertenze e la loro distaccata disamina è forse

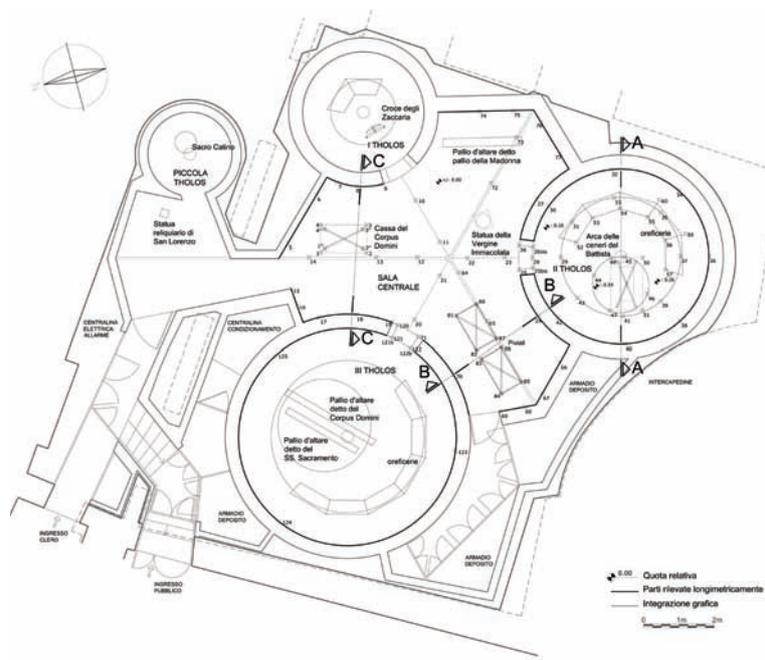
il primo (e più rilevante) compito cui assolvere per assicurare un positivo destino alle tracce dei molti passati che ci hanno preceduto. Lo è, forse, più dell'immediata ricerca di una soluzione "purché sia" che assegni la preminenza a un singolo aspetto delle questioni sollevate o a una parziale richiesta tra le molte possibili.

Significati dell'esperienza. Di tutto ciò parla questo contributo, nella convinzione che le ragioni dell'unicità dell'opera di Franco Albini e il carattere processuale del percorso intrapreso verso la sua "conservazione" rendono a sua volta quest'esperienza un unicum irripetibile. Per altri versi, tuttavia, questa stessa vicenda può costituire un interessante termine di confronto per altri analoghi e futuri studi o lavori di restauro su opere anche non del Movimento Moderno.

D'altra parte, termini quali originale, originario, autentico, autografo, moderno o contemporaneo hanno segnato tutte le fasi di analisi del Tesoro e il confronto tra tutti coloro che hanno partecipato al suo restauro, lavorando con produttiva risonanza reciproca.

I termini appena ricordati hanno così "dis-velato" inediti significati, inaspettate declinazioni o accentuazioni non così chiare, né consolidate, come solitamente riteniamo, obbligando tutti a riflettere, ancora una volta, sulle implicazioni e sugli orizzonti di senso di ogni nostro progetto e intervento sull'esistente. Tutto ciò, indipendentemente dalla mutevole qualificazione che di ogni manufatto (monumento?), o dei suoi asseriti "valori", potremmo proporre in base alla sua forma apparente, alla sua consistenza materiale o alle epoche della sua concezione e costruzione, oltre che delle sue successive modificazioni. Per questo, contraddicendo in parte l'incipit del saggio, si può forse dire che se l'opera di Albini, con il suo recente "restauro", è unica e irripetibile, tutto ciò che il dibattito intorno al suo destino ha fatto emergere riveste un interesse ben più ampio.

Per spiegare quest'apparente paradosso, il saggio analizzerà le aporie, le contraddizioni e le talvolta irriducibili





opposizioni che sembrano scatenarsi tra termini che, in realtà, appartengono a ogni altra riflessione sul restauro e sulla conservazione. Quei termini rimandano, infatti, a idee e a concetti (o pseudo tali) talora ingenuamente ritenuti consolidati e chiari, ma che tali di fatto non sono, almeno non in senso definitivo. I recenti interventi sul Museo del Tesoro di San Lorenzo, di cui il saggio di Giovanna Franco offre una puntuale descrizione, sottendono dunque un tentativo di riflessione in questa direzione, con riferimento alla ricostruzione della fortuna critica dell'opera curata da Lucina Napoleone. I recenti interventi hanno d'altra parte fatto emergere e deflagrare le contraddizioni adombrate da quei termini, con inaspettata forza e con tale chiarezza da imporre alla più generale considerazione, oltre i limiti di questa specifica esperienza.

Tutela e "tutele": conflitti e contraddizioni. Pensando alle molte definizioni e indicazioni che il Codice dei Beni Culturali e Paesaggistici offre sui temi trattati, il gruppo di lavoro ha subito avvertito la complessità del tema e la delicatezza di ogni ipotesi d'intervento sul Tesoro. A più di sessant'anni dalla sua costruzione, erano peraltro evidenti alcuni problemi di degrado della struttura e degli spazi albiniani, riconducibili prevalentemente all'usura e a infiltrazioni d'acque meteoriche dalle coperture delle "tholos". Erano sempre più pressanti le esigenze di adeguamento normativo e tecnico delle parti impiantistiche (anzitutto illuminotecniche) alle nuove esigenze espositive. Non minori erano le richieste di "messa a norma" degli spazi, per quanto riguarda la sicurezza dei visitatori, la corretta segnalazione delle vie di fuga e la necessità di adottare appropriate misure per ridurre il rischio, tra l'altro, di possibili incendi. Gli stessi manufatti esposti, con i loro contenitori o sostegni progettati da Albini in perfetta continuità e coerenza con gli ambienti in cui sono inseriti, richiedevano urgenti opere di manuten-

In alto: la Croce degli Zaccaria all'inaugurazione del museo (foto Silverstone, Direzione Musei Strada Nuova); sotto: la teca della croce prima dell'ultimo intervento (foto Stefano F. Musso, 2009). A fianco: la teca della croce dopo l'ultimo intervento (foto Luca Pedrazzi, 2013)

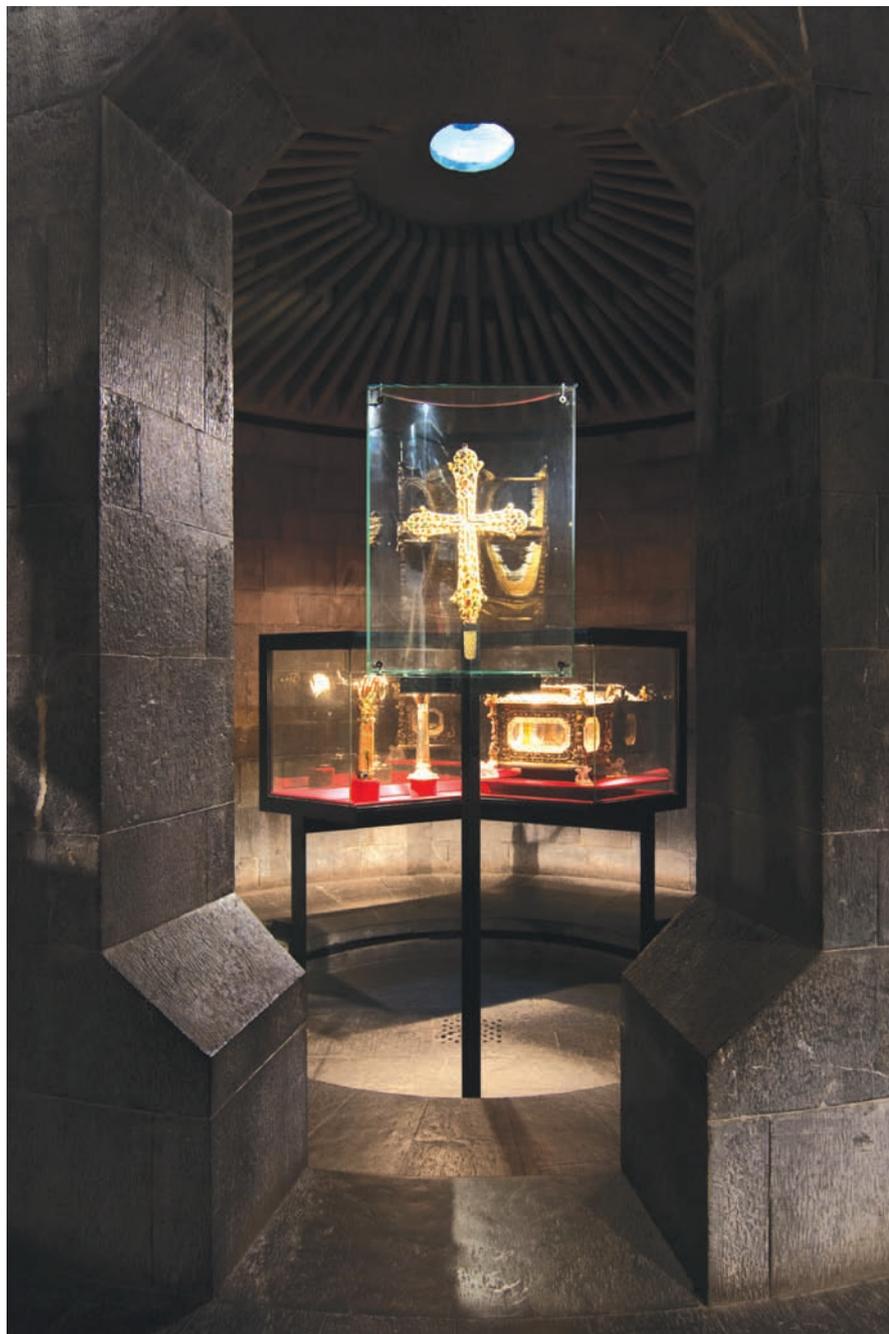
zione e puntuali riparazioni. Infine, non per importanza né per urgenza, i più aggiornati criteri espositivi e gli attuali standard internazionali per la conservazione dei manufatti (in primis dei tessuti) sembravano rendere obsoleti quelli adottati nell'iniziale progettazione del Tesoro. Tutte queste esigenze, tuttavia, rischiavano di entrare irrimediabilmente in conflitto reciproco. Ciò avrebbe potuto creare da subito un ostacolo insormontabile per il progetto o un'incontrollata attribuzione di preminenza a un requisito piuttosto che a un altro. Il rischio era, pertanto, di contraddire alla radice il primario obiettivo di tutela posto a base del lavoro del Comitato Scientifico.

Il metodo di lavoro. Per queste ragioni, è stata subito avviata una "laica" e quanto più possibile distaccata disamina dei problemi conservativi e di adeguamento evidenziati dai portatori delle varie "visioni" ed esigenze settoriali che, attraverso il progetto, dovevano trovare soluzione e reciproca composizione.

La prima fase del lavoro ha così visto istruire e porre sul tavolo del confronto le idee, le suggestioni, le esigenze, i parametri e le norme di riferimento cui i singoli partecipanti al Comitato facevano riferimento, senza preventive esclusioni o aprioristici dinieghi derivanti da precostituite concezioni della conservazione o del restauro.

È stato così possibile chiarire natura ed entità dei conflitti in campo, superando quelli apparenti o legati a pur legittime posizioni culturali autonome che, tuttavia, prescindevano, o impropriamente anticipavano, l'esame delle questioni e la valutazione del reale stato conservativo dei luoghi e dei manufatti esposti.

È stato un processo complesso che, ad ogni





buon conto, pare abbia dato frutti positivi, riducendo di molto gli ambiti di “modificabilità” del Museo inizialmente adombrati. Il Tesoro è stato inteso e trattato come un “tutto unitario e continuo”, rispettando il progetto di Albinì, non per effetto di una scelta aprioristica o imposta da alcuni, né per mero apprezzamento critico dell’opera, bensì per comune accordo dei soggetti coinvolti. L’esito progettuale cui si è giunti è così, a sua volta, un tutto unitario che tiene insieme le strutture architettoniche, gli spazi, i dispositivi espositivi e gli arredi, i manufatti esposti, le strutture tecniche del museo (anche se nascoste ma essenziali al suo funzionamento) e i modi di un utilizzo che sia davvero rispettoso del suo passato. Sono state così evitate scelte di carattere puramente “tecnicistico”, volte a un rispetto “pieno”, ma formale o meccanico, della singola esigenza o dello specifico imperativo normativo, ricercando piuttosto un sostanziale equilibrio tra le diverse esigenze di tutela reciprocamente tendenzialmente contrastanti.

Autentico-“autoriale”/Originario-originale.

Prima di procedere verso il progetto, era però fondamentale comprendere esattamente ciò con cui il Comitato aveva a che fare. A questo proposito, di fronte al museo e alla sua storia, una questione cruciale era, e ancora resta, in parte irrisolta. Alla luce delle ricostruzioni storiografiche disponibili e delle nuove ricerche condotte sulle fonti edite e su inediti documenti di archivio, infatti, permane un interrogativo su quanto vi fosse di Franco Albinì nel progetto e nella realizzazione del Museo e quanto fosse piuttosto attribuibile alla complessa personalità di Caterina Marcenaro, allora responsabile dei musei genovesi (5). Una non meno rilevante questione riguardava quanto fu esattamente realizzato come progettato e quanto fu, all’opposto, semplicemente accettato da Albinì, una volta realizzato in cantiere.

Dall’alto: le teche dei piviali prima dell’inserimento del cappello di illuminazione (foto: Silverstone, Direzione Musei Strada Nuova) e con l’illuminazione dall’alto (foto: Gasparini, Direzione Musei Strada Nuova)



LA FORTUNA CRITICA: ANTOLOGIA DEGLI SCRITTI

LUCINA NAPOLEONE

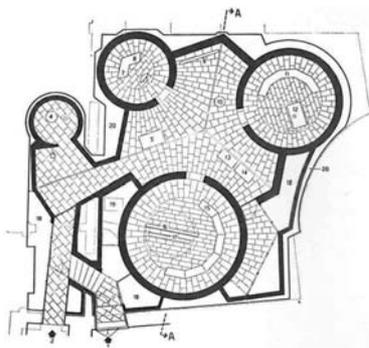
Già prima della sua apertura al pubblico, nell'autunno del 1956, le riviste italiane e straniere iniziano a pubblicare articoli sul Museo del Tesoro. Entro la fine dell'anno le più importanti testate del settore e autori come Giulio Carlo Argan, Mario Labò e Bruno Zevi si occupano dell'opera di Albinetti mettendo a fuoco alcuni temi che da quel momento in poi torneranno costantemente negli scritti sul Museo: il richiamo alle tombe a tholos, la rinuncia alla flessibilità, il museo come "cripta", la mancanza di un "esterno" architettonico, l'importanza dell'illuminazione. La prima pubblicazione (1) è una lunga recensione di Bruno Zevi uscita, su "L'Espresso" il 10 giugno 1956. Il critico giudica la nuova opera di Albinetti un capolavoro, il secondo a Genova dopo Palazzo Bianco. Dopo una breve introduzione, egli affronta immediatamente il tema spaziale che considera essenziale nel progetto albinettiano: «Una volta situati i quattro ambienti circolari (...) il problema compositivo dell'architetto è stato quello di negare la consistenza spaziale dei corridoi e dei disimpegni. Tutta l'attenzione doveva essere concentrata sulle sale e, ancor di più, sugli oggetti esposti; i passaggi tra sala e sala dovevano apparire dei ritagli senza forma, luoghi ostili alla sosta.» (2). L'obiettivo secondo Zevi è pienamente raggiunto attraverso la progettazione dello spazio centrale, sul quale si affacciano le tre tholoi maggiori, che risulta slabbrato «nei diseguali "residui" spaziali che conducono alla sacrestia e fasciano il cilindro più grande» (2). Il secondo pezzo esce in autunno su "L'Architettura cronaca e storia" ed è firmato da Giulio Carlo Argan (3). La soluzione studiata da Albinetti, scrive Argan: "risponde alla necessità di designare degli spazi chiusi, che isolino e mettano in valore i singoli oggetti senza tuttavia dare il senso sgradevole della scatola o dell'astuccio, e men che mai, della mostra di una gioielleria di lusso" (4). Di qui, con-

tinua Argan, l'accento "fortemente struttivo, di massa articolata, dei tre corpi cilindrici" e il richiamo all'austerità: "[...] religiosa delle forme romaniche" (4). L'analisi dello storico mette poi in evidenza quella che giudica essere la caratteristica principale dell'opera albinettiana: possedere la sola dimensione interna: «Per la prima volta, ch'io sappia, nell'architettura moderna è stata così acutamente indagata e così profondamente vissuta la casistica di uno spazio tutto interno, anzi sotterraneo, (...) di uno spazio che non può avere orizzonte né punto di fuga, né condizioni a priori di luce e d'atmosfera, e che nasce perciò come forma chiusa, come definizione di limiti, come interno e quasi biologico aggregarsi di cellule spaziali» (4). Argan, affronta il tema del vano centrale che era stato posto da Zevi ma ne dà una differente interpretazione: «Non si tratta semplicemente di una contrapposizione dialettica tra tre spazi statici [...] e uno spazio indefinito, informe, snodato in vari recessi. Questa contrapposizione è l'elemento figurativo immediatamente leggibile della composizione. Ma un esame più acuto della pianta e una apprensione più approfondita del gioco spaziale rivelano il legamento tra gli informi recessi e le tre tholoi, un legamento ferreo derivante dalla compenetrazione dei tre cilindri e dei prismi esagonali» (4).

"Casabella-Continuità", dedica al Museo del Tesoro una decina di pagine nel numero 213 del novembre-dicembre 1956. La rivista pubblica una relazione di Albinetti, un saggio di Labò e numerosi disegni e fotografie (5). Labò descrive il museo introducendo il richiamo ai tholoi micenei e alle camere del tesoro; lo spazio è frazionato, scrive, ma «raggiunge in pieno gli effetti prefissi. Crea dei piccoli sacrari, quasi delle teche o delle cappelline, in cui gli oggetti singoli o gruppi di oggetti affini, sono visti dentro il contenimento spaziale adatto alle loro dimensioni.» (6). E subito dopo

una invincibile aspirazione alla luce. Lo scontro tenebre-luce è forse una chiave per comprendere le matrici archetipe del percorso spazio-temporale. Il visitatore, come tanti eroi della leggenda, lascia la tranquillità del mondo superiore per avventurarsi nel ventre della Terra (la Grande Madre). Scendere equivale a un salto nel buio, sia pure alla ricerca di un "Tesoro" che – quando appare – è preludio alla vittoria dello spirito e premessa alla risalita. Il visitatore riemerge "a riveder le stelle" dopo essersi impadronito della luce dell'arte e della storia

(ripercorrendo quasi le tappe della medievale ricerca del santo Graal). L'esposizione-custodia degli oggetti punta sull'apparizione fosforescente nel buio, sotto l'illuminazione teatrale dei riflettori. Possiamo ammirare alcune teche: quelle che rivestono i preziosi piviali come un velo; quella che imprime al catino del Graal il movimento di un radar; quella che imbriglia e sospende la Croce degli Zaccaria, anche se il sostegno allude troppo chiaramente e intellettualisticamente alla forma della croce, sia pur trasponendola su un piano tridimensionale.»



POSTFAZIONE

LEARNING FROM ALBINI: RIVISITANDO IL SUO TESORO DI GENOVA

MARCO DEZZI BARDESCHI

E' davvero istruttivo ed emozionante far scorrere lentamente, come ci permettono qui di fare gli autori di questa approfondita rilettura alla moviola, la sequenza degli accurati disegni attraverso i quali prende corpo e si materializza un'opera, subito celebrata all'unisono dalla critica contemporanea come il progetto più intenso e riuscito della grande stagione innovatrice della museografia italiana degli anni Cinquanta. Sicuramente un capolavoro assoluto dopo Palazzo Bianco/Rosso, assieme a poche altre, come Castelvechio di Scarpa, gli Uffizi della triade Gardella, Michelucci, Scarpa e la villa di Piazza Armerina di Minissi.

Qui a San Lorenzo, dopo Palazzo Bianco (1950-'51) "il più moderno museo italiano" (Argan), all'eccezionale Tesoro della cattedrale Albini ha aggiunto un altro prestigio-

so tesoro: una piccola ma grande architettura parlante, realizzata con calcolata precisione micrometrica da orologiaio, in quel ritaglio minimale di spazio di risulta disponibile (lo vedete qui nella planimetria a pag.88), compreso tra le due storiche absidi (centrale e laterale) della Chiesa cattedrale ed i volumi ad essa addossati nel tempo. La genesi del processo progettuale, "in questa specie di limbo spaziale tra la sagrestia e il cortile" (Fagiolo) è, in questo caso, di una essenzialità e solarità elementari quanto stupefacenti. Proprio relazionandosi direttamente all'imprinting delle storiche muraglie convesse dei due compatti e sfuggenti corpi absidali e al vicino corpo cilindrico cavo di una piccola scala a chiocciola esistente, Albini, scavando il terreno, trova lo spazio minimo, al tempo stesso "ameboide e magneti-

co” (Fagiolo) per calarvi quattro ambienti cilindrici, ognuno di raggio diverso, cui affida il ruolo e la gerarchia di costituire le Sale anulari di dimensione (e importanza) corrispondente alla preziosità dei gioielli che decide di incastonarvi e di far riflettere al loro interno. Scartando, nella ristrettissima dimensione utile a sua disposizione, una comoda soluzione flessibile ad *open space*, sempre intercambiabile all’occorrenza, opera invece una coraggiosa (e criticata) scelta, costruendo un rigoroso quanto rigido e inamovibile sistema di allestimento fisso, da cerimonia, calzato appunto su misura sui preziosi oggetti del Tesoro della cattedrale. In tal modo il concetto, storicamente ben collaudato, dello studiolo del collezionista, preziosa camera delle meraviglie della grande tradizione medioevale, viene qui scomposto in quattro elementari celle autonome dalla geometria assoluta e centrica. Il consolidato effetto *Wundekammern*, delle opere addensate ad arte tutte assieme all’interno di un unico luogo-sorpresa, viene qui sciolto da Albin differenziando rigorosamente lo *spazio servito* (le cellule delle Sale, a raggio variabile, poli concentrici stretti attorno agli oggetti che contengono) dallo *spazio di servizio* (il percorso che fa da essenziale elemento connettivo tra le quattro Sale). In questa raffinata cosmologia dell’espore le Sale sono come rilucenti pianeti autosufficienti a grandezza variabile, che galleggiano in uno spazio liquido, amorfo e amniotico, che dà loro vita, quello appunto che Zevi, per primo, appunto definiva “senza forma, luogo ostile”, da attraversare senza indugi e nel modo più veloce possibile per concentrare invece sui materiali preziosi esposti nelle Sale tutta l’attenzione ed il tempo di fruizione necessario. Ma c’è di più: l’intero percorso museale non ha prospetti esterni, è privo di affacci in superficie.

Esso si sviluppa tutto in interni, sotto terra, ad un livello criptico e consente solo una visita in colonna, l’un dopo l’altro, quasi in fila indiana. Come ha ben notato a suo tempo Eugenio Battisti “il discendere al museo mantiene una funzione... processionale”, che fa scattare il carattere iniziatico proprio di ogni rituale. Un’avventura tutta catacombale, un’*architecture ensevelie* (Tafuri), che, esigendo concentrazione e silenzio, “il silenzio mistico di un ambiente sacro” (Fagiolo) accende quel rapporto personalizzante, fortemente emotivo, a misura di visitatore, tra la singolarità del luogo e l’unicità degli oggetti espositivi, un rapporto felice che la critica ben ha colto quando ha paragonato questa esperienza a quella “dei tholoi micenei e delle camere del tesoro” dell’antichità (Labò). Albin qui realizza un “programma allegorico, cui



“Nel ritratto fotografico nel quale Irving Penn lo ritrae nel 1948, Franco Albini è in posa, con mano destra infilata nei pantaloni e braccio sinistro a reggere una riga a «T». L’immagine è sicuramente quella che anche l’architetto predilige, perchè lo ritrae serio, portamento accurato, pur senza giacca e cravatta, con golf stretto e pantaloni larghi, come allora usava, e vi esalta la figura di alta statura, fisico asciutto da sportivo, volto con lineamenti regolari e baffi. Quel ritratto lo affida alla nostra memoria in modo autentico, come dobbiamo ricordarlo” (Guido Canella, *Ricordo di Franco Albini in Rassegna di Architettura e Urbanistica*, n. 123-124-125/2007)

non è estraneo l’intervento di Caterina Marcenaro” nel quale “al sacello del Santo Graal si unisce il ricordo del Tesoro di Atreo” (Tafuri). L’architettura di Albin – ha commentato De Seta – suscita “un’immagine antichissima, come sono i nuraghi o le forme aggregate dei villaggi primitivi”. E ciò, come per via di magia, accade perchè questi ambienti recuperano “memorie primordiali” (Portoghesi), evocando “la spazialità del vaso e la simbologia dell’urna” (Mullazzani). Questo “spazio preclassico di Albin” – ha commentato a sua volta Aldo Rossi – pur senza romperla “porta all’exasperazione tecnica la struttura razionalista”. Qui Albin, con calcolata abilità, realizzando questi “spazi metafisici” (Tafuri/Dal Co) senza tempo, materializza un processo di sublimazione e di remitizzazione del reale: “l’ermetismo kafkiano di Persico – suggella Argan – ha un degno seguace in Franco Albin”. Che speranze e che cori, Albin mio! Indimenticabili.