

è fiancheggiato da saloni sviluppati in lunghezza, illuminati da finestre laterali; le sale d'angolo sono quadrate e sormontate da una cupola da cui piove luce zenitale (ancora oggi considerata la migliore per un museo). Il visitatore procede, forse intimidito, certamente ammirato, attraverso questi ambienti monumentali lungo le cui pareti sono allineati sculture e dipinti (fig. 7), e nella cui tipologia è facile riconoscere la galleria cinque e seicentesca di origine francese.

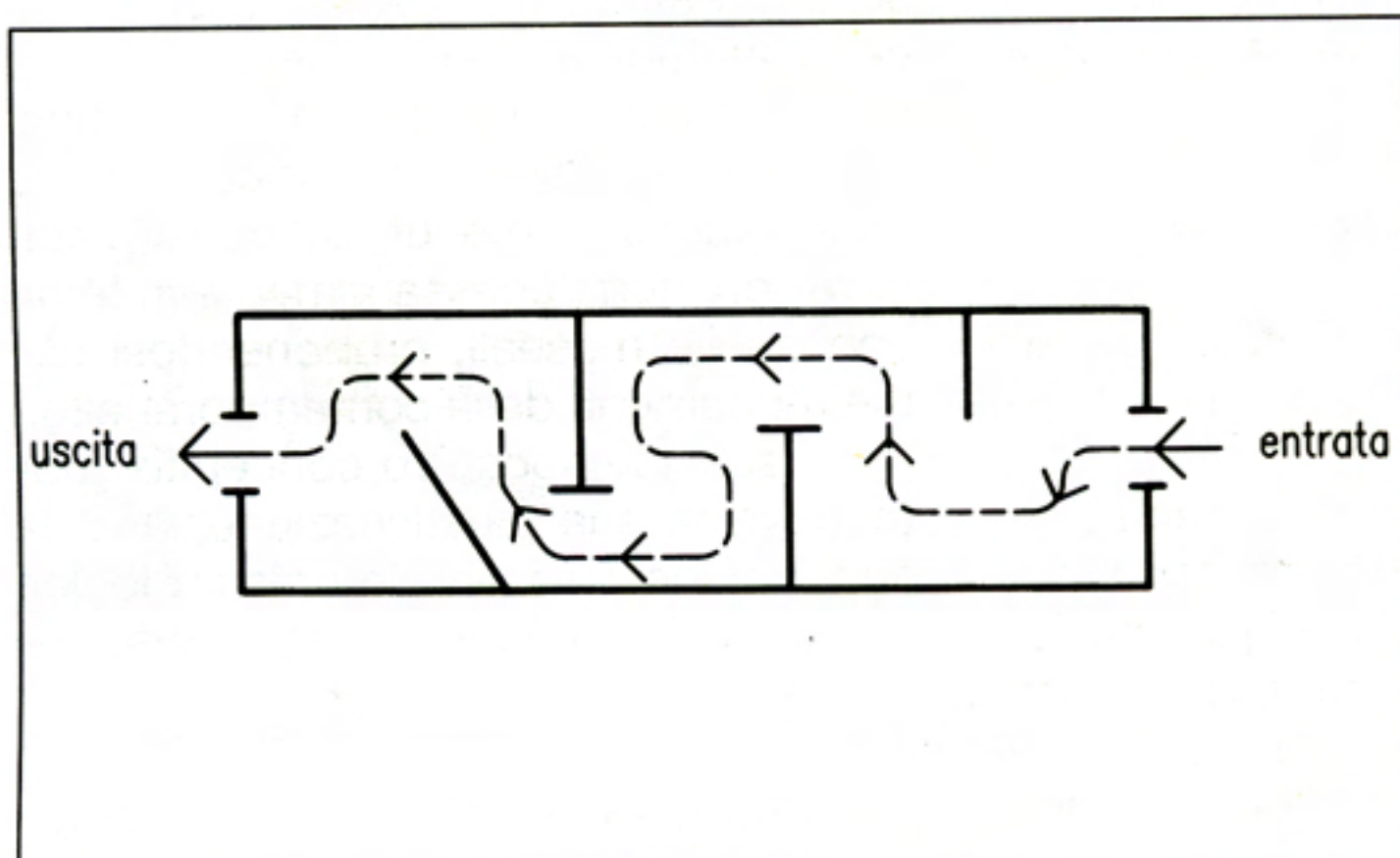
Sappiamo che già nel XVIII secolo esistevano precisi criteri di ordinamento derivati da quelle gerarchie di valori morali proprie della cultura dell'Illuminismo (gli dei nelle sale superiori, al di sotto gli imperatori fiancheggiati dagli eroi da un lato e dai poeti dall'altro).

Nei progetti di Soane e Sturtevant tutte le opere sono esposte. Nello schema della figura 8 la fascia di scorrimento del pubblico è separata dalle sale espositive; in questo modo il visitatore può scegliere la sezione che preferisce senza dover percorrere tutto il museo. La prerogativa ottimale di una tale disposizione è quella di presentare anche un percorso continuo interno alle sale espositive, senza dover avvalersi del corridoio di disimpegno (fascia di scorrimento). È questo il caso della *Galleria degli Uffizi* verso il penultimo decennio del Cinquecento per uso privato, e che funzionerà perfettamente quando in seguito verrà aperta al pubblico.

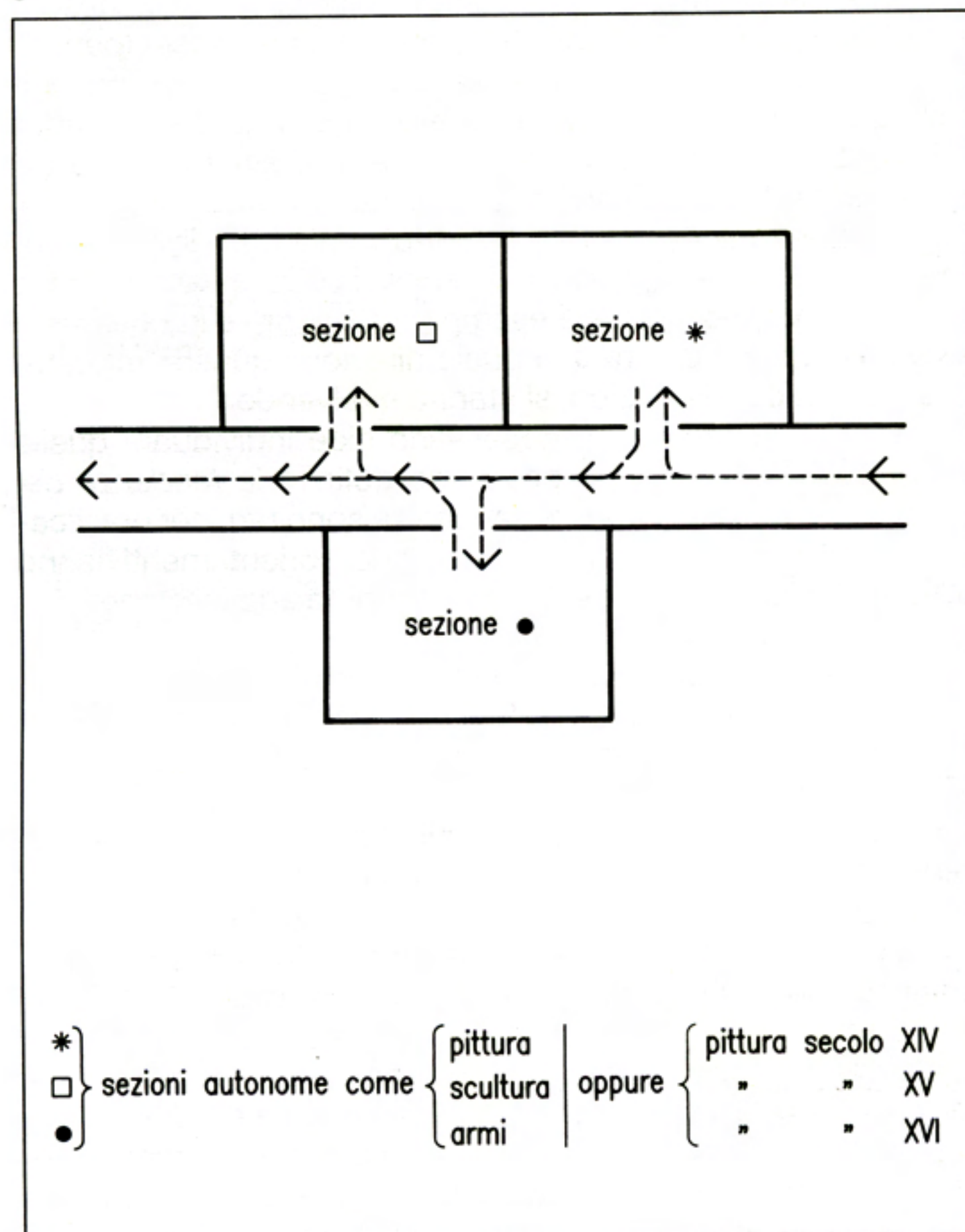
Nella figura 9 compaiono le riserve. È questo un passo avanti nell'assetto del museo perché indica come non

tutto, per ragioni quali carenza di spazio, ripetitività, stanchezza e confusione nel visitatore, può essere esposto; e che va operata spesso una valutazione e una selezione. Attualmente la superficie assegnata alle riserve viene calcolata nel 50% circa di quella totale del museo.

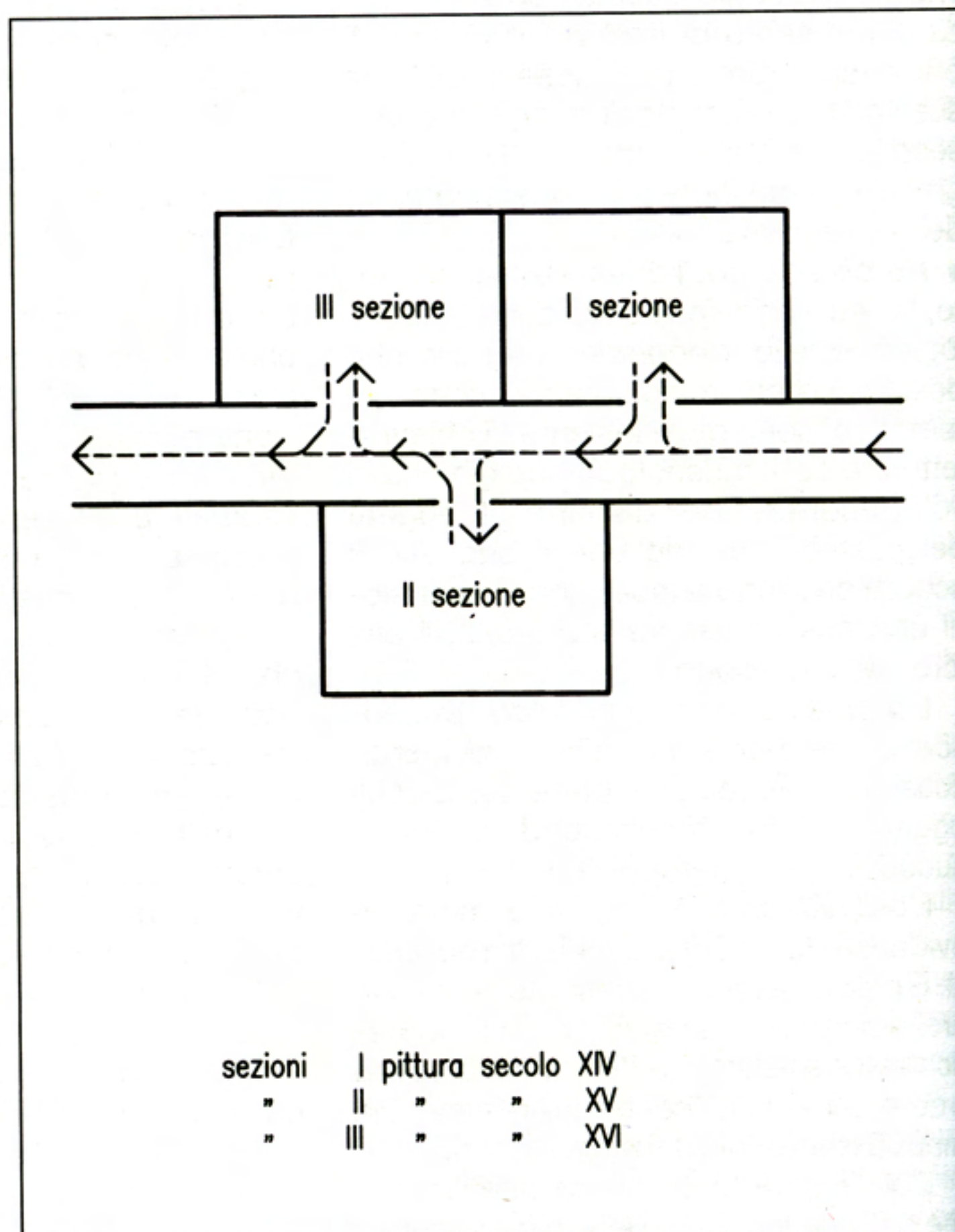
Ma lo spazio dedicato alle riserve oggi non può essere concepito come un deposito destinato solo a conservare, accatastati senz'ordine, i materiali scartati. Qui i materiali devono essere catalogati, classificati e organizzati in modo da essere facilmente raggiunti, osservati, studiati, fino a venire eventualmente disposti come lungo un percorso di visita limitato agli studiosi, più specialistico e appartato rispetto a quello aperto al grande pubblico.



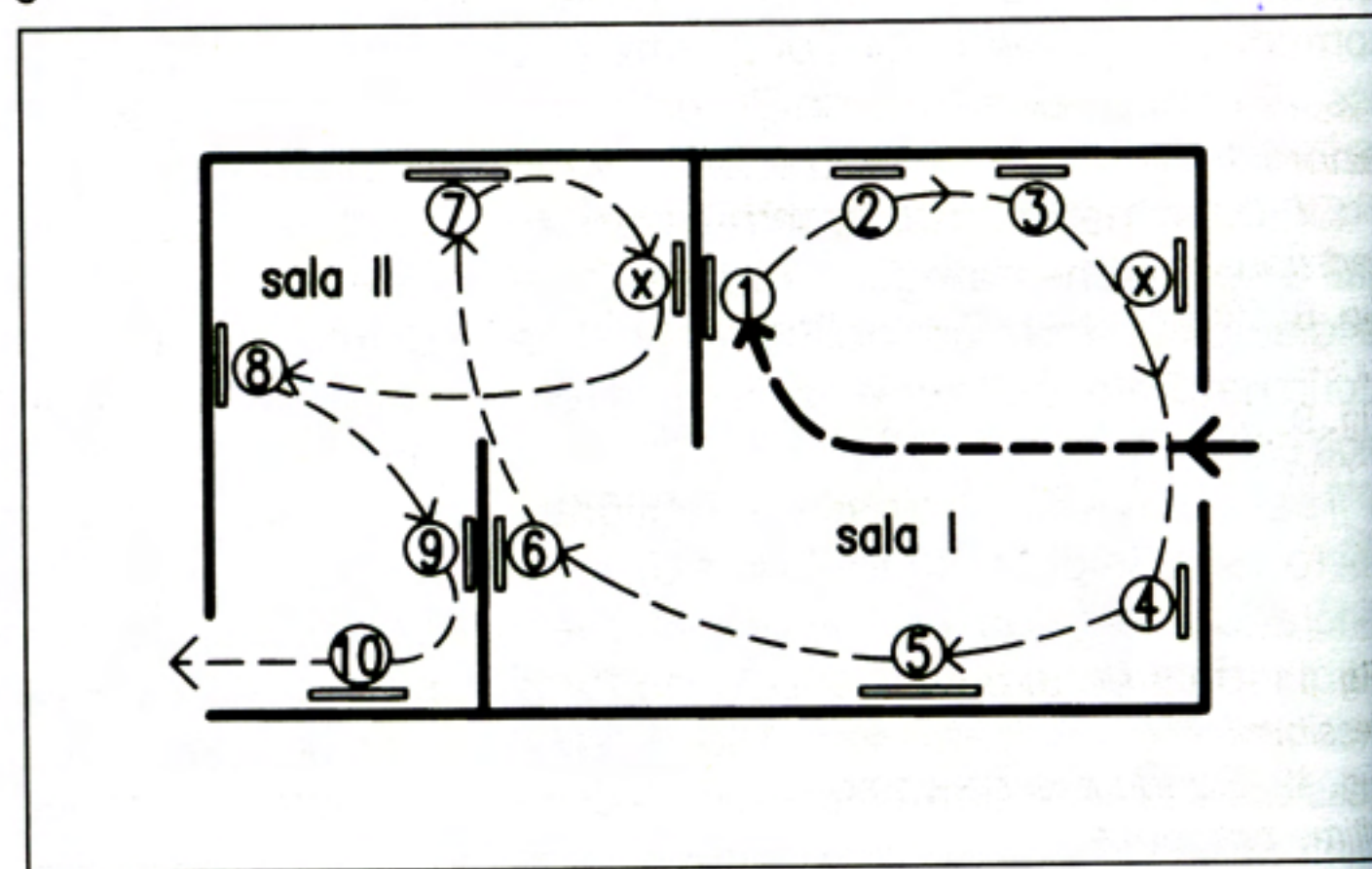
3



4



5



6

2.6 Il museo contemporaneo e la mostra

Negli ultimi anni si è assistito a un fenomeno che ha trovato nel pubblico un favore crescente: quello delle mostre. La mostra affronta e approfondisce un tema secondo nuove angolature critiche e lascia una traccia nei saggi di catalogo anche dopo la sua chiusura. Pur con vita effimera e, quindi, una scadenza tassativa, si fregia spesso di allestimenti spettacolari (e di conseguenza costosi) finanziati da sponsor, esercitando un ruolo di una maggiore animazione culturale rispetto a quello stagnante del museo tradizionale, congelato nel suo ordinamento, nel suo allestimento e nel messaggio culturale che trasmette con segnali di minore intensità.

Fig. 3 Percorso obbligato - percorso completo. Per uscire bisogna percorrere tutti gli spazi espositivi, e per vedere un particolare oggetto bisogna passare davanti a tutti quelli che lo precedono.

Fig. 4 Percorso libero - possibilità di percorsi parziali. Ogni sezione può essere inclusa o tralasciata nel percorso di visita, a seconda degli interessi del visitatore.

Fig. 5 Percorso consigliato ed esplicitamente indicato. Il visitatore è libero di visitare a scelta solo alcune sezioni delle quali gli viene indicato l'ordine (I, II ecc.), che faciliterà la comprensione in un itinerario di visita completo.

Fig. 6 Percorso (micro-percorso) interno a ogni sezione o sala espositiva.

Il visitatore che si affaccia all'ingresso della sala I verrà attratto dall'oggetto (opera d'arte, reperto, esemplare di storia naturale ecc.) più conosciuto, più appariscente o posto in maggior evidenza. È bene quindi posizionare l'oggetto che si vuole sia incontrato per primo in (1), che è la parete di fronte all'ingresso. Da qui l'osservatore volterà facilmente la testa verso destra dove incontrerà, in (2) e in (3), i pezzi cronologicamente successivi o tematicamente più affini a (1). Di lì si sposterà automaticamente in (4) e in (5) e infine in (6), trovandosi così in posizione di uscita verso la sala II dove sarà per prima cosa attratto dall'oggetto in (7). Si porterà quindi in (8), che ha già visto da lontano entrando nella sala, poi in (9) e in (10) che lo mette sulla direzione di uscita. In (X), in prossimità degli accessi e in disparte dal passaggio più battuto, sono posizionati i pannelli informativi con la didascalia di sala.

Fig. 7 Schema di percorso relativo a musei tradizionali.

Fig. 8 Schema di percorso relativo a museo tradizionale.

Fig. 9 Schema di percorso con presenza di riserve (museo tradizionale).

Fig. 10 Schema di percorso con esposizioni temporanee (museo contemporaneo).

Fig. 11 Schema di percorso nel museo flessibile.

Fig. 12 Schema di percorso secondo le ultime tendenze.

Il fenomeno della mostra potrebbe quindi essere preso come punto di riferimento per la progettazione del museo contemporaneo.

Nella figura 10 compare anche lo spazio per le esposizioni temporanee, che aiutano a rendere fluido l'organismo museale attingendo dalle proprie riserve o da altre provenienze, spesso con l'intento di integrare, a titolo di commento e di approfondimento conoscitivo, il materiale esposto nelle collezioni permanenti.

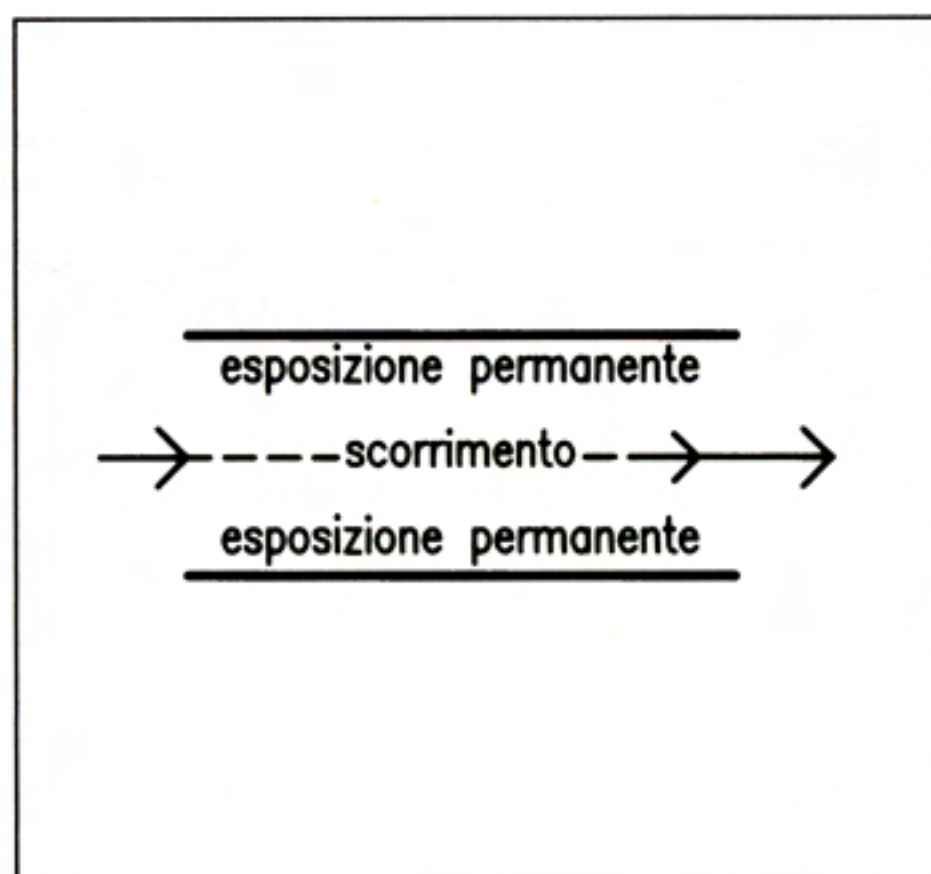
Ma una struttura che accolga queste attività estemporanee, difficilmente prevedibili a lungo termine, anche diversissime per entità e natura, non può che essere concepita per offrire la massima flessibilità; deve cioè rispondere di volta in volta alle più diverse esigenze esposi-

tive. Di conseguenza i suoi spazi saranno predisposti per l'alloggio, secondo maglie regolari, di ancoraggi per montanti a cui fissare tramezzi rotanti, oppure per binari ai quali sospendere pannelli scorrevoli, tutti progettati ricorrendo a dimensioni modulari, aggregabili secondo vari sistemi e orientabili in varie direzioni.

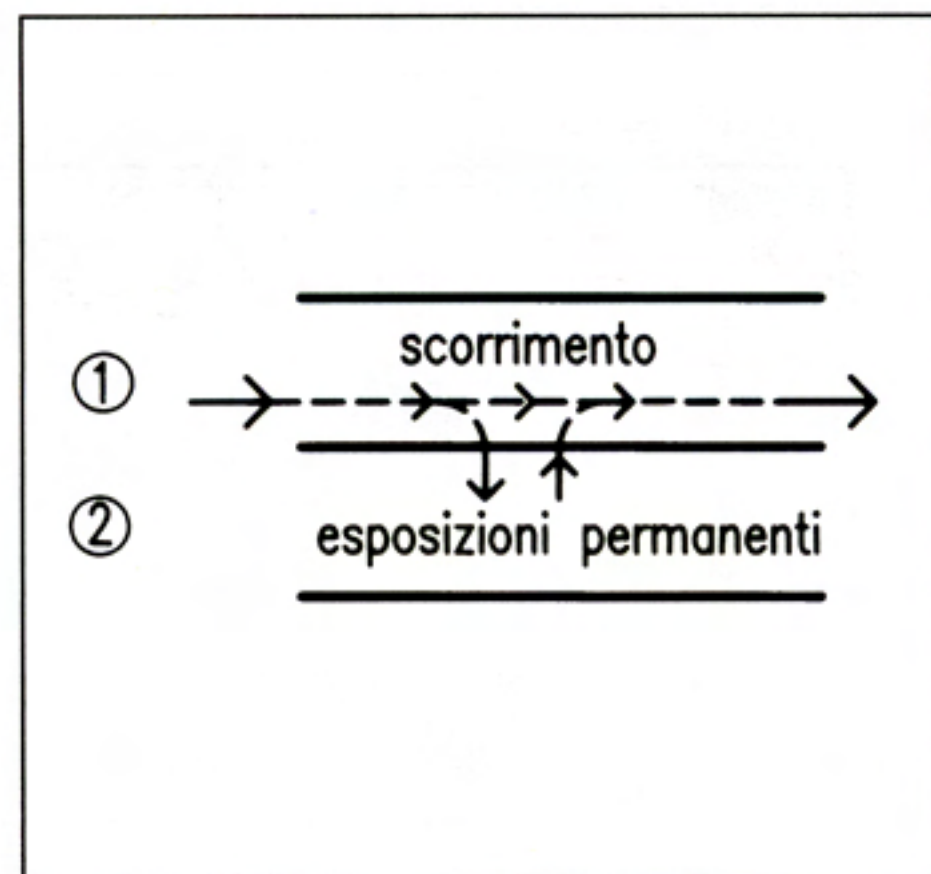
2.7 Il museo flessibile

Si arriva così agli orientamenti più recenti del museo, nel quale alcuni pezzi collocati permanentemente in esposizione vengono continuamente integrati da nuovi materiali, col programma di proporre, attraverso mostre tematiche, sempre nuove letture critiche (fig. 11).

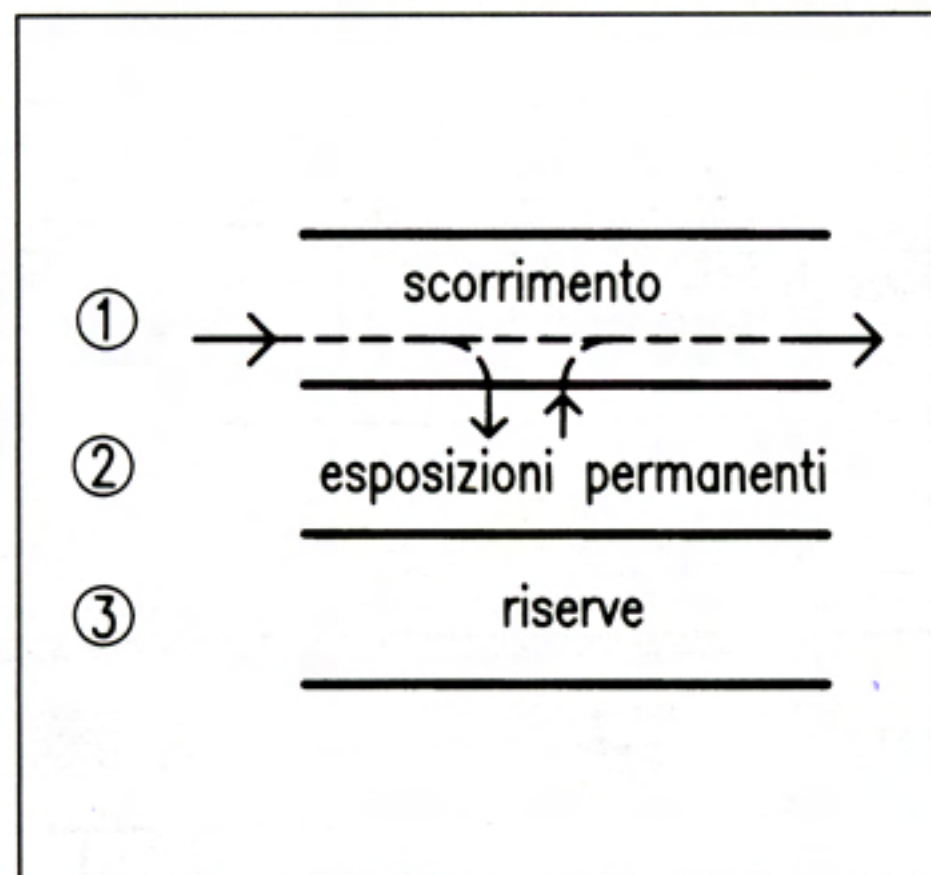
Nello schema della figura 12 sono sintetizzate le ultime tendenze emerse



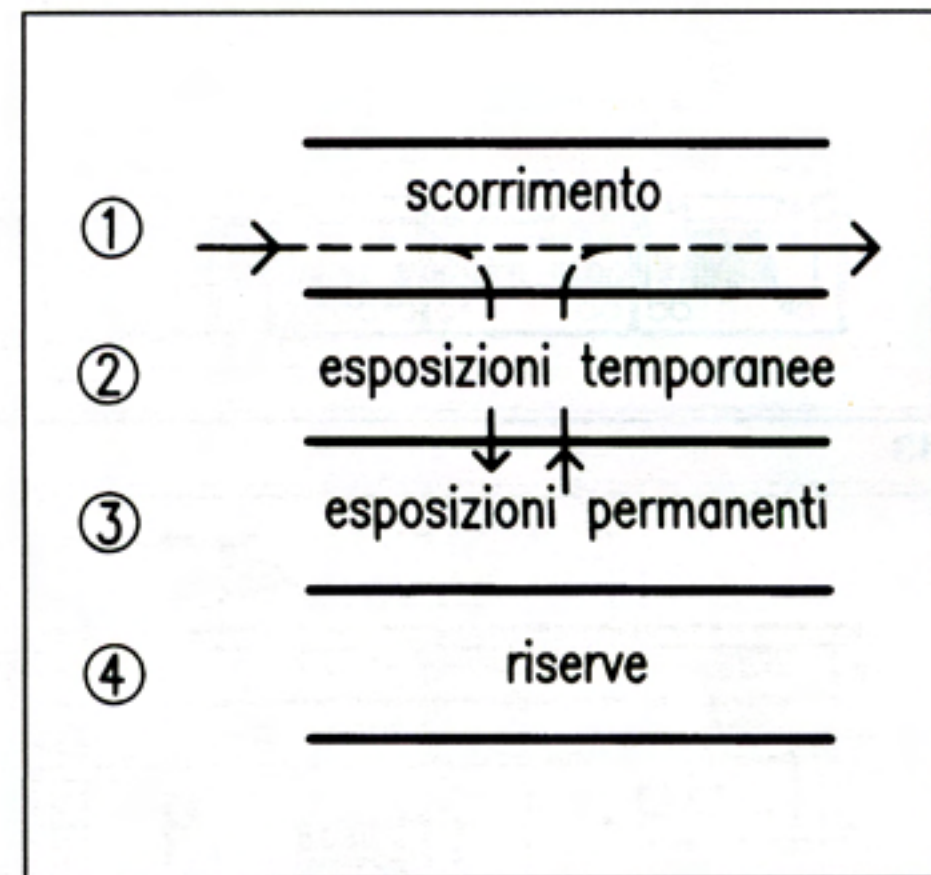
7



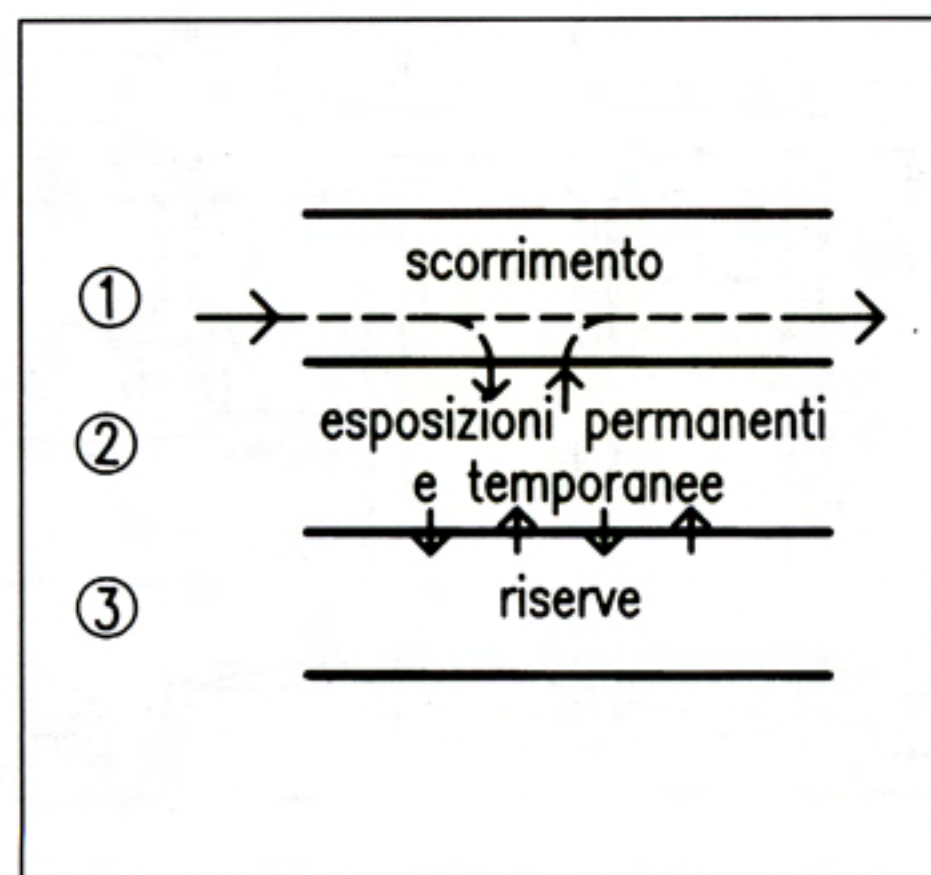
8



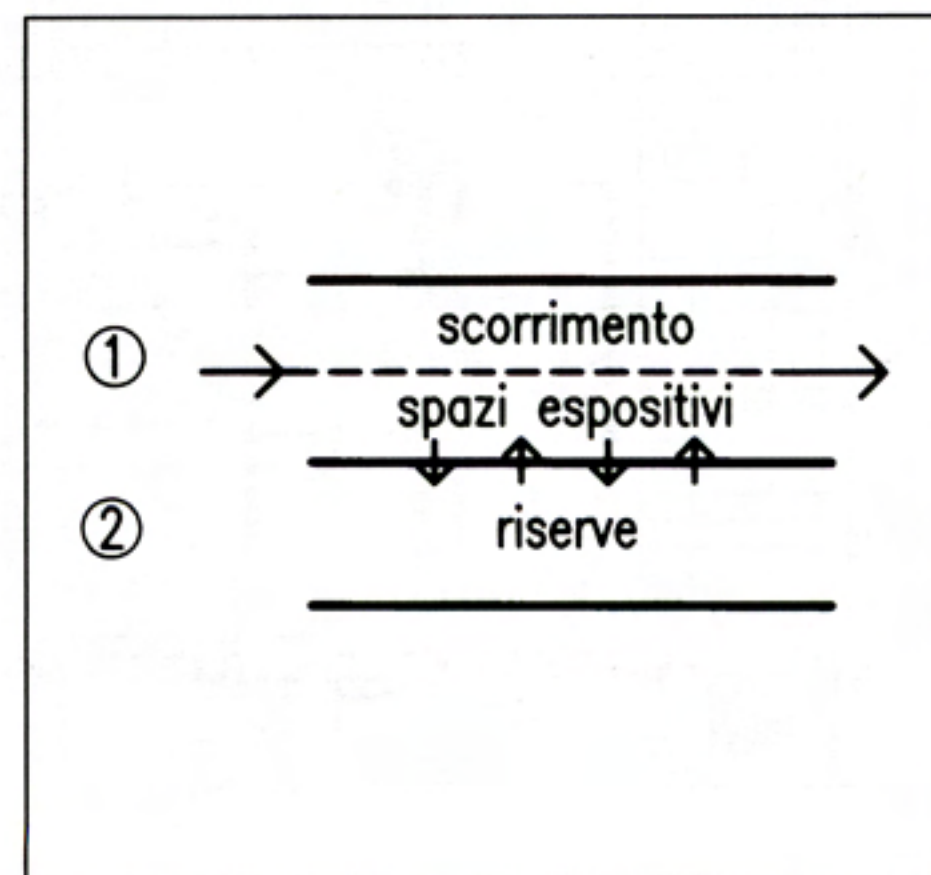
9



10



11



12

mirazione, ammaestrare: questi oggetti sono stati pensati e prodotti per servire a uno scopo più o meno necessario e cioè per essere adoperati. Il metterli in museo li pone automaticamente su un palcoscenico e scatta per essi la stessa promozione che sulla scena fa sembrare più alti gli attori e li idealizza.

Prendiamo per esempio un oggetto d'arredo (un cassetto, un divano, un tavolo, un tappeto) che in una abitazione era stato oggetto d'uso; trasportato in museo per il suo interesse documentario e collocato su pedane (per ragioni di conservazione e visibilità) preporrà il connotato storico artistico e subordinerà quello pratico distogliendo il visitatore dall'esatta indicazione di lettura; ma nello stesso tempo non dobbiamo dimenticare che il suo posto sulla pedana

è il legittimo tributo a un oggetto che ha smesso di appartenere alla quotidianità per assurgere a testimonianza e a documento di ciò che è stato.

La pedana compie un'impercepibile ma efficace opera di astrazione e affida l'oggetto all'eternità. Il rastrello o il vasetto per unguenti, privati del loro contesto e presentati con cura ben illuminati e isolati, saranno destinati a esibire soprattutto, e talvolta soltanto, la loro forma. Alcuni oggetti hanno effettivamente altissimo pregio estetico ed è naturale che siano guardati anche sotto questo aspetto, senza trascurare però di esprimere la principale ragione della loro esistenza, cioè la loro utilità pratica.

In simili casi verranno in soccorso didascalie e illustrazioni esplicative ma anche un allestimento che rievochi il cli-

ma di provenienza e che può andare da una difficile e spesso inopportuna ricostruzione più o meno fedele di ambiente, a un genere di presentazione sottilmente persuasiva e rigidamente funzionale che suggerisca, attraverso disegno e materiale per supporti e pannelli, che si è di fronte a una particolare tematica e a una particolare civiltà.

● *Didatticità della presentazione*, ossia particolare cura posta nel far emergere in modo esplicito le chiavi di lettura. Ciò può essere ottenuto raccogliendo intorno all'oggetto in esame un copioso corredo didascalico che diviene esso stesso allestimento e concorre a creare, questa volta mediante il materiale informativo, lo spazio museografico.

Queste considerazioni portano alla luce incertezze e contraddizioni difficili da

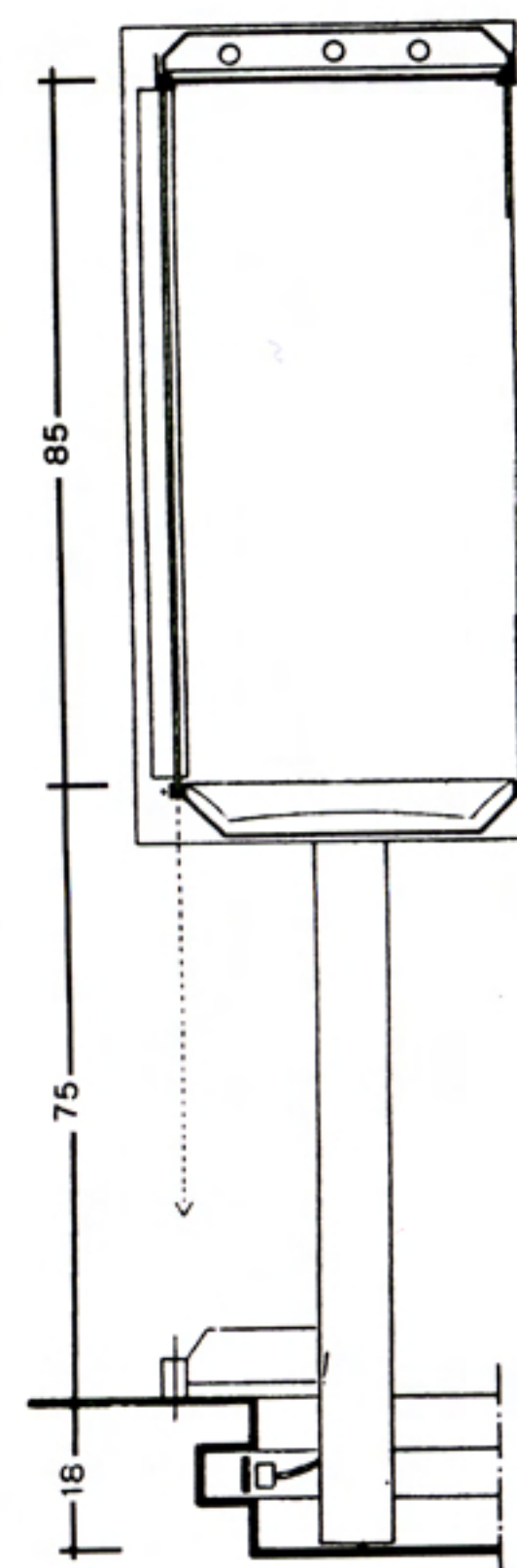
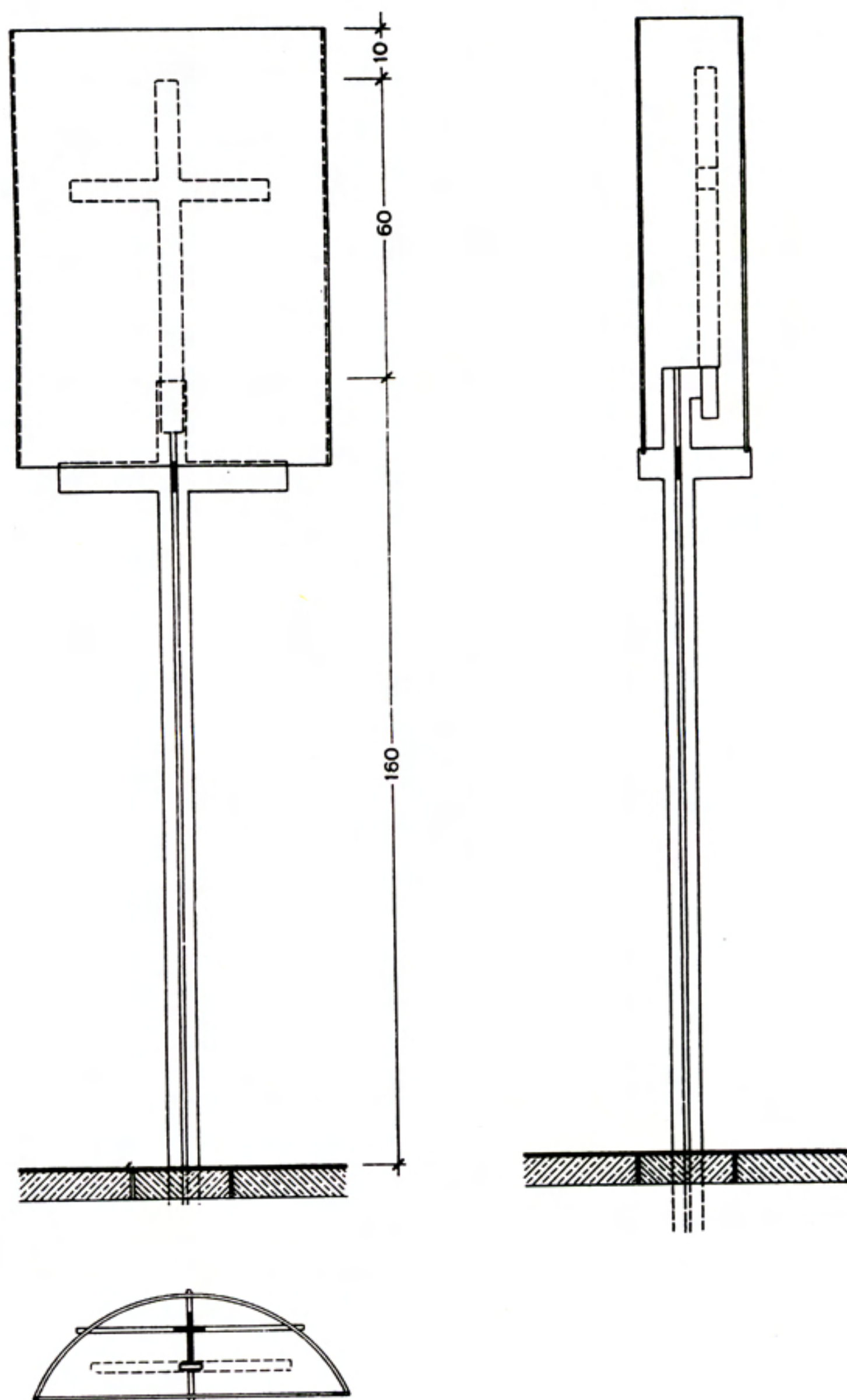


Fig. 21 Museo del Tesoro di S. Lorenzo, Genova. Particolare della vetrina per la Croce degli Zaccaria. Fronte, sezione e pianta.

Fig. 22 Museo del Tesoro di S. Lorenzo, Genova. Particolare delle sei vetrine del Tholos grande. Sezione e pianta.

eliminare, proprio perché ogni problema interpretativo, e quindi allestitivo, ha più verità spesso opposte. È consigliabile quindi non rimanere ancorati a opinioni e a consuetudini, ma orientarsi di volta in volta verso soluzioni che appaiono, in quel determinato caso, più opportune.

4 Arredi e attrezzature

Non esistono per i musei arredi e attrezzature standard: essi devono essere progettati appositamente in funzione delle opere d'arte o degli oggetti da esporre e in funzione del loro rapporto con gli spazi che li devono ospitare.

4.1 Supporti e contenitori

Una particolare cura deve essere posta nella scelta della posizione dell'oggetto

da esporre in relazione al punto – o ai punti – di osservazione ottimali.

Pedane, zoccoli e supporti saranno quindi studiati tenendo presenti i vincoli derivanti dalle caratteristiche fisiche dell'oggetto (dimensioni, peso ecc.) insieme a quelli derivanti dai dati antropometrici dell'osservatore.

Anche le scelte relative alla forma, ai materiali e agli aspetti cromatici dovranno essere compatibili con gli oggetti al fine di realizzare strumenti espositivi "discreti" e neutrali.

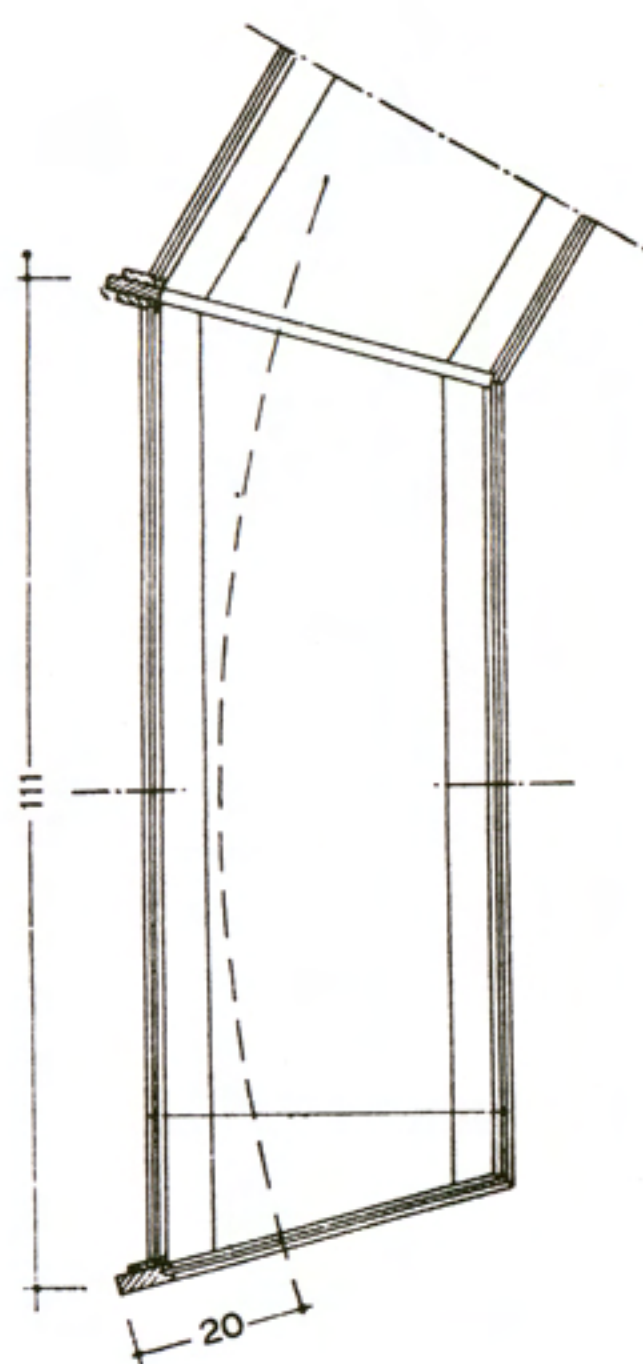
I criteri per costruire un rapporto ottimale tra oggetto, ambiente espositivo e visitatore sono già stati illustrati precedentemente; qui, nell'impossibilità di presentare repertori di soluzioni generalizzabili, sarà documentato soltanto qualche esempio di ottimo livello pro-

gettuale e realizzativo, come espressione di un metodo di lavoro che vive di una continua invenzione per l'estrema varietà di situazioni che caratterizza la funzione museale (figg. 21, 22, 23, 24, 25 e 26).

4.2 Qualità dell'illuminazione

Per quanto concerne il problema dell'illuminazione in rapporto alla conservazione, esiste a tutt'oggi una normativa generale accettata da numerosi organismi internazionali, in particolare dall'ICOM (International Council of Museums) e dalla CEI (Commission Internationale de l'Eclairage).

Tale normativa si riferisce, in pratica, ai soli valori quantitativi: fissa i valori massimi di illuminamento raccomandati rispetto al tipo di materiale costituente



22b

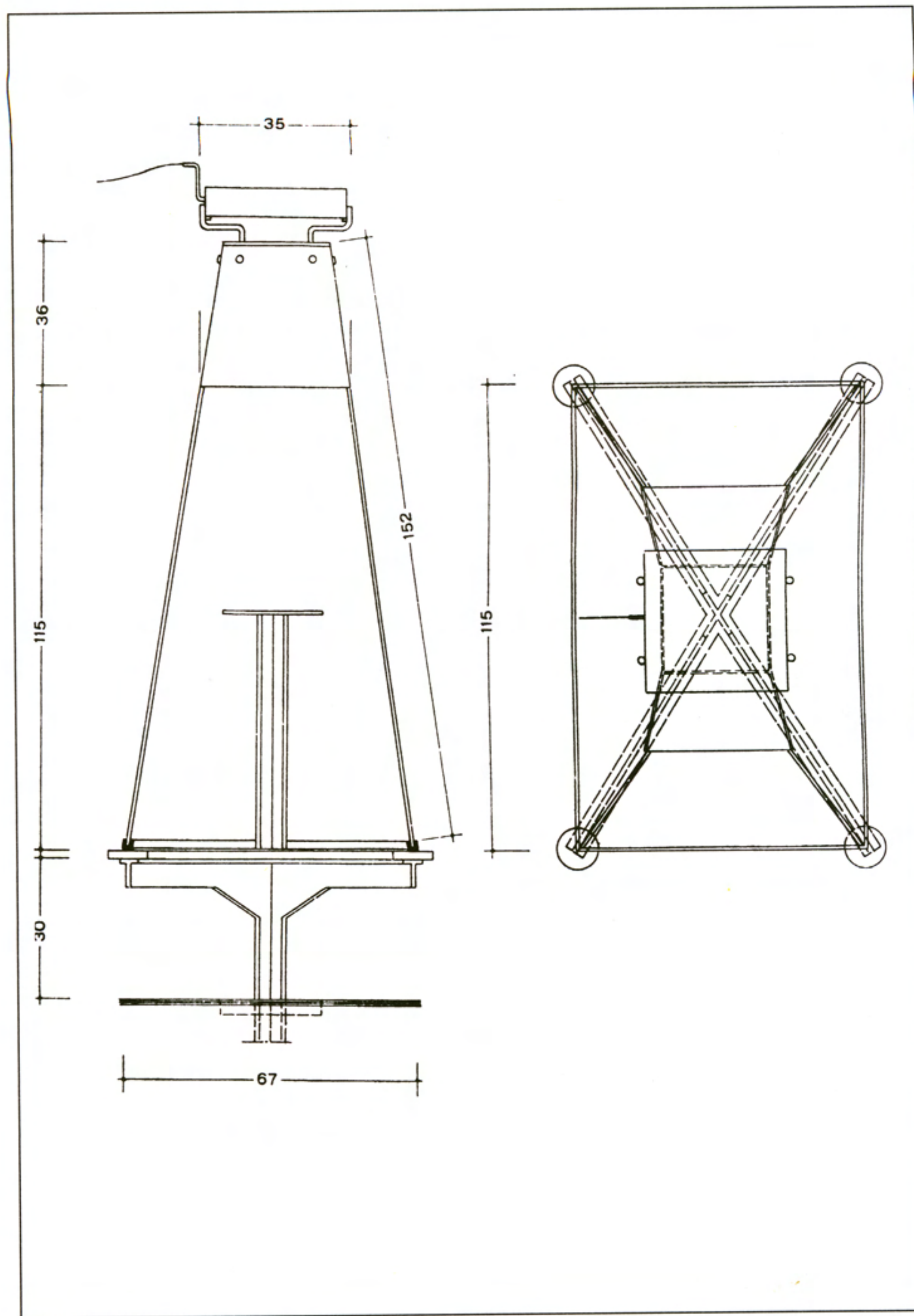


Fig. 23 Museo del Tesoro di S. Lorenzo, Genova. Particolare della vetrina per piviali. Fronte e pianta. Come per le teche della figura 22 l'illuminazione degli oggetti è alloggiata nel cielo delle vetrine, dietro uno schermo di vetro parzialmente opaco.

l'opera stessa (tab. 1). Questi valori sono facilmente misurabili, con grande precisione, per mezzo di luxmetri (strumenti che misurano le radiazioni visibili dall'occhio umano).

È noto che molto più pericolose, anche se a bassa intensità di irraggiamento, risultano essere le radiazioni infrarosse e, in misura ancora maggiore, quelle ultraviolette, presenti sia nelle sorgenti per l'illuminazione artificiale sia, in maggior quantità, nella luce solare diurna. Queste ultime, non rilevabili con i luxmetri, difficilmente misurabili e con grande margine di approssimazione, si rilevano con termometri (infrarossi) e uvimetri (ultravioletti).

È augurabile, a questo proposito, che gli organismi preposti si facciano carico dello studio di metodi di misurazione e di

strumenti più adeguati per poter far fronte ai seri rischi che il patrimonio storico, artistico, culturale, anche qualora tutelato dal museo, si trova ad affrontare (un irraggiamento di pochi microwatt al metro quadro, in certe bande dell'ultravioletto, provoca lo stesso danno di migliaia di watt al metro quadro nel visibile).

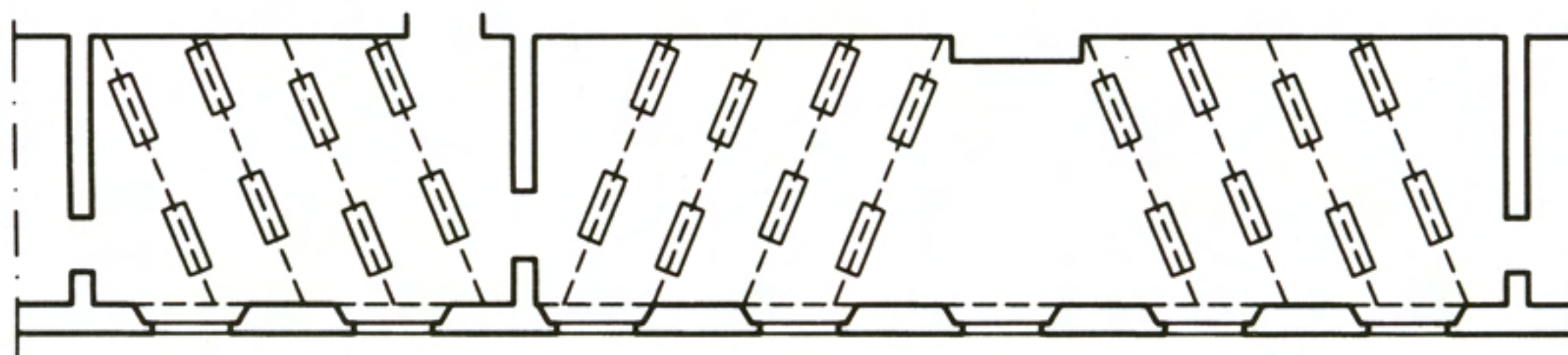
Negli ultimi anni si assiste a una generale presa di coscienza che porta al *museo microclima* piuttosto che al concetto di *macchina museale* con studi rivolti, di caso in caso, ai materiali, ai colori, all'epoca, alla deperibilità ecc., degli oggetti esposti.

L'illuminazione, quindi, all'interno del progetto di museo, deve essere strettamente connessa e funzionale sia alle problematiche della conservazione delle opere, sia ai criteri espositivi e alle

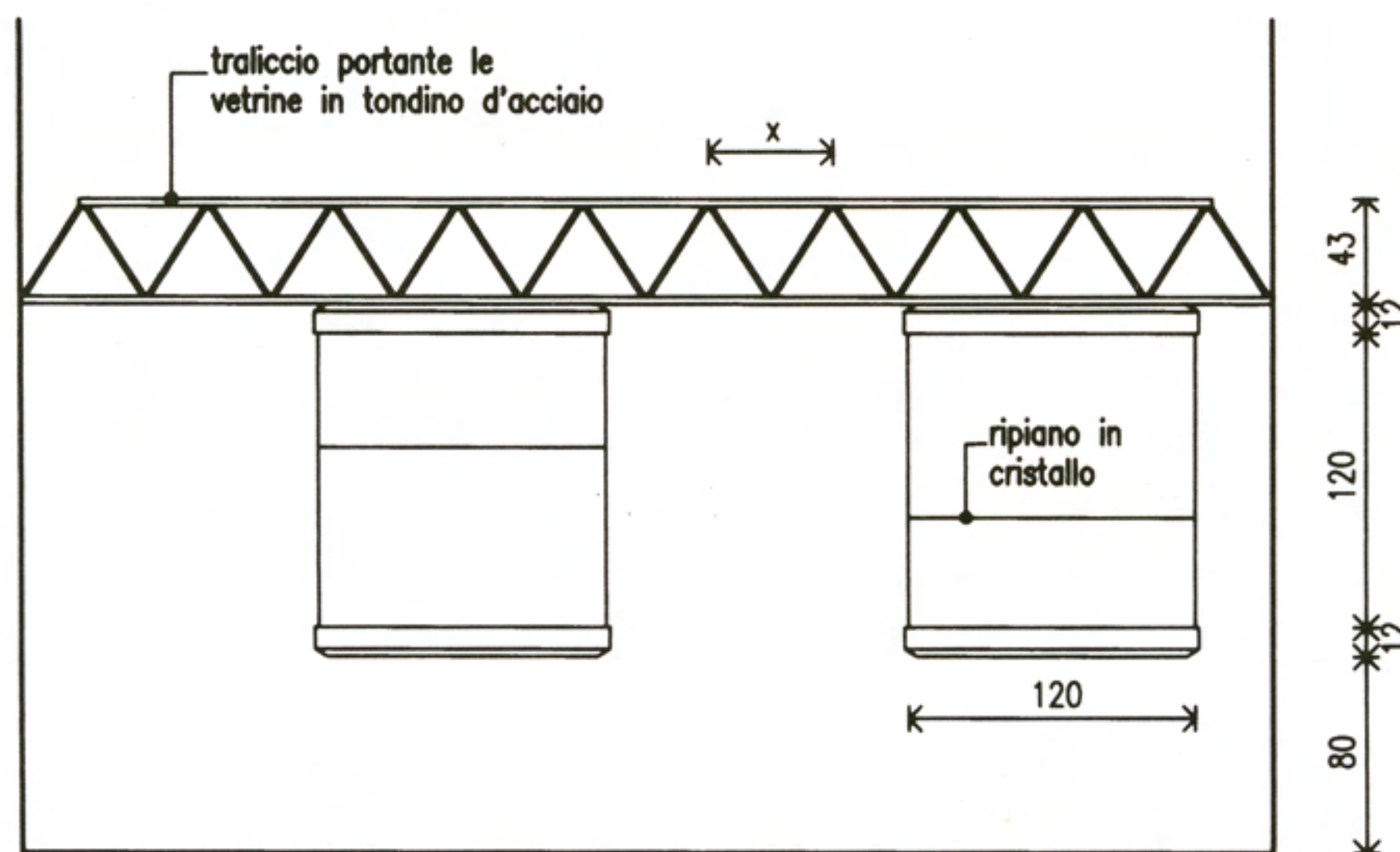
scelte generali adottate. Nello specifico sono sempre preferibili quelle sorgenti di luce con un'ottima resa dei colori, che presentano, cioè, uno spettro di emissione quanto più simile a quello solare, per non alterare la quantità cromatica dei materiali e della opere esposte.

Occorre, insomma, far vivere tutto lo spazio museale in maniera coordinata e omogenea in modo che risulti facile e piacevole riconoscere i percorsi, orientarsi, sostare e riflettere, e in modo che il rapporto spazio/opera/tempo di visione sia felice.

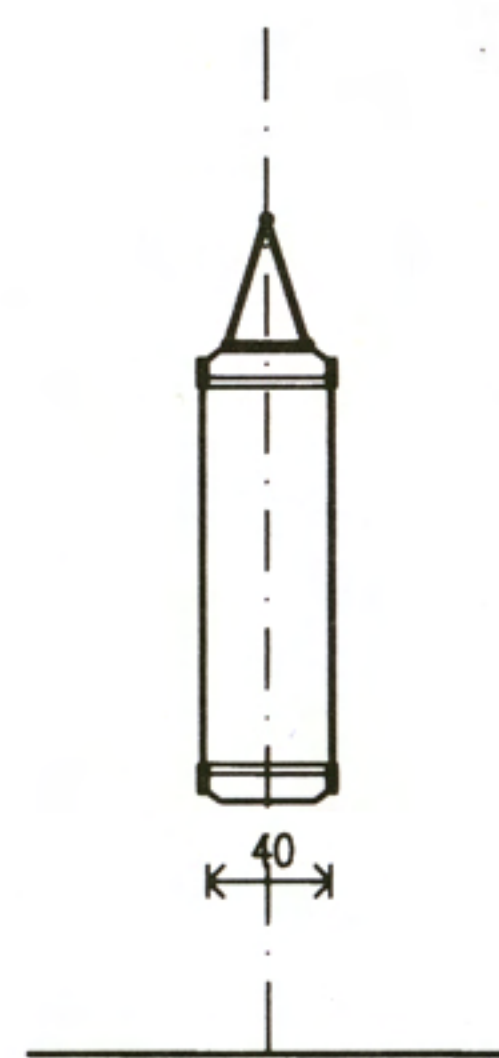
Come per ogni altro tipo di progettazione, anche per l'illuminazione di un museo non si hanno, a priori, regole generali. Ogni progetto presenta un proprio iter che si svolge attraverso l'analisi dello spazio a disposizione, del mate-



pianta delle sale con la disposizione delle vetrine



sezione longitudinale



sezione trasversale

parecchi d'illuminazione, che andrebbero a sovrapporsi a tutta una serie di supporti strutturali non propri al discorso principale; l'integrazione, quindi, quanto più possibile, dei centri luminosi con l'architettura degli spazi museali è sempre auspicabile.

5 Bibliografia

BRAWNE M., *Spazi interni del museo; allestimenti e tecniche espositive*, Edizioni Comunità, Milano 1983

MINISSI F., *Il museo degli anni '80*, Edizioni Kappa, Roma 1983

PERESSUT L.B. (a cura di), *I luoghi del museo; tipo e forma tra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985

GARBESI M. e PIVA A. (a cura di), *L'opera d'arte e lo spazio architettonico*, Maz-

zotta, Milano 1987

ANGELA A., *Musei (e mostre) a misura d'uomo*, Armando, Roma 1988

MINISSI F., *Conservazione Vitalizzazione Musealizzazione*, Multigrafica Editrice, Roma 1988

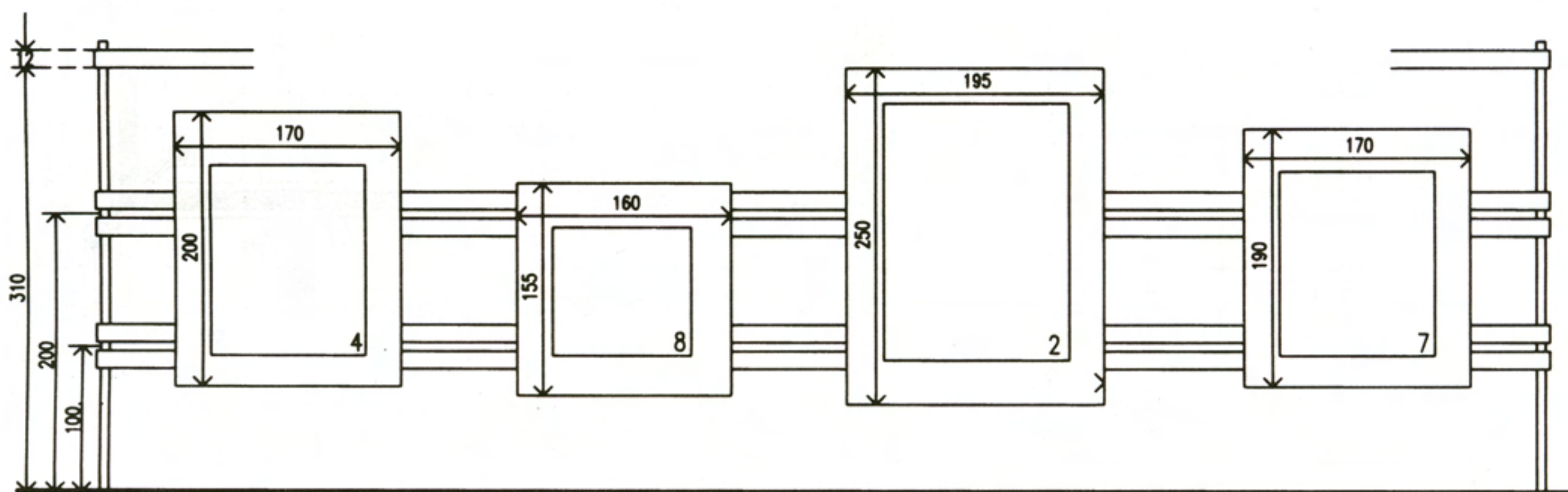
MONTANER J.M. e OLIVERAS J., *Musei dell'ultima generazione*, Hoepli, Milano 1988

6 Leggi e norme di riferimento

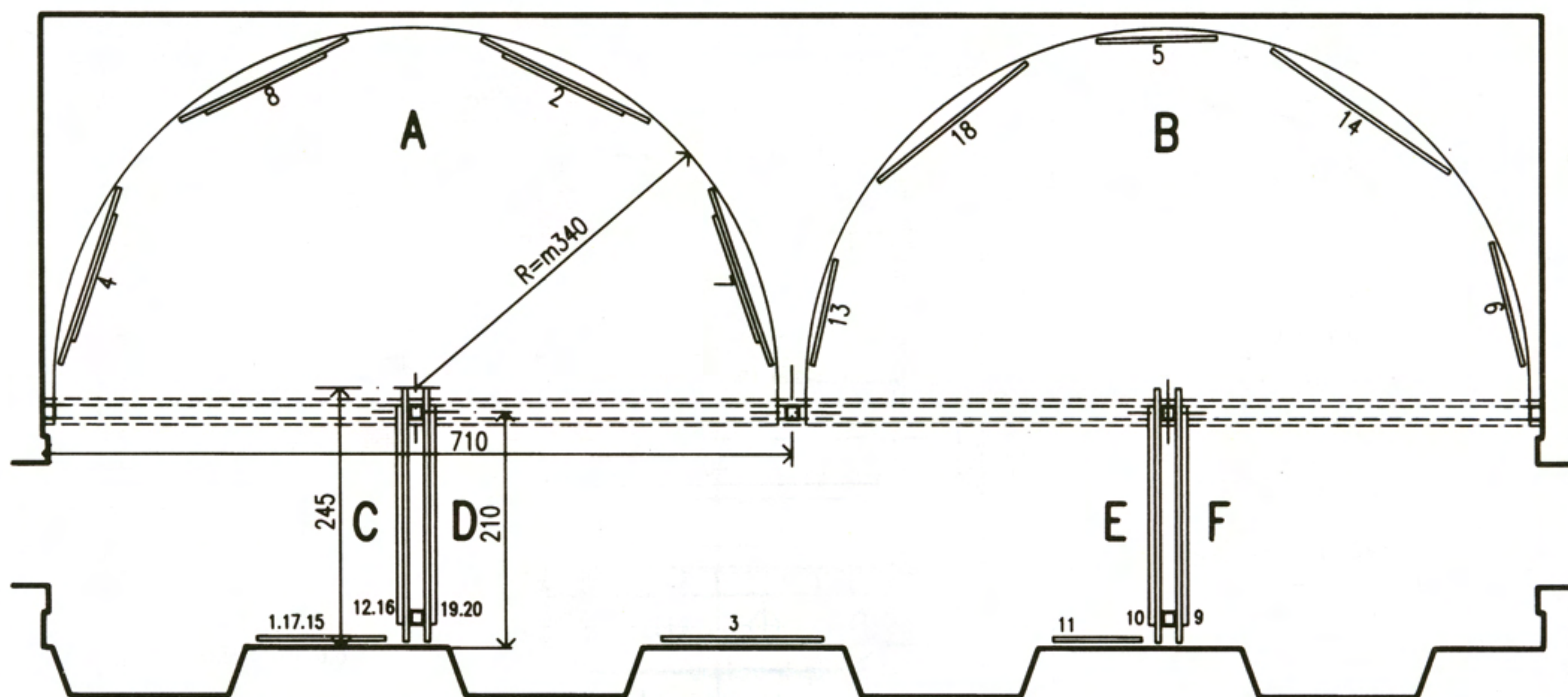
- Legge 1570/41
- RD 1564/42
- DM del 16.2.1982 (punto 90)
- DM del 8.3.1985
- Legge 818/84
- Legge 46/86
- DL del 51/87

Fig. 25 Museo di Palazzo Venezia, Roma. Prog. F. Minissi. Sala prima della quadreria. Collezione Ruffo Bagnara.

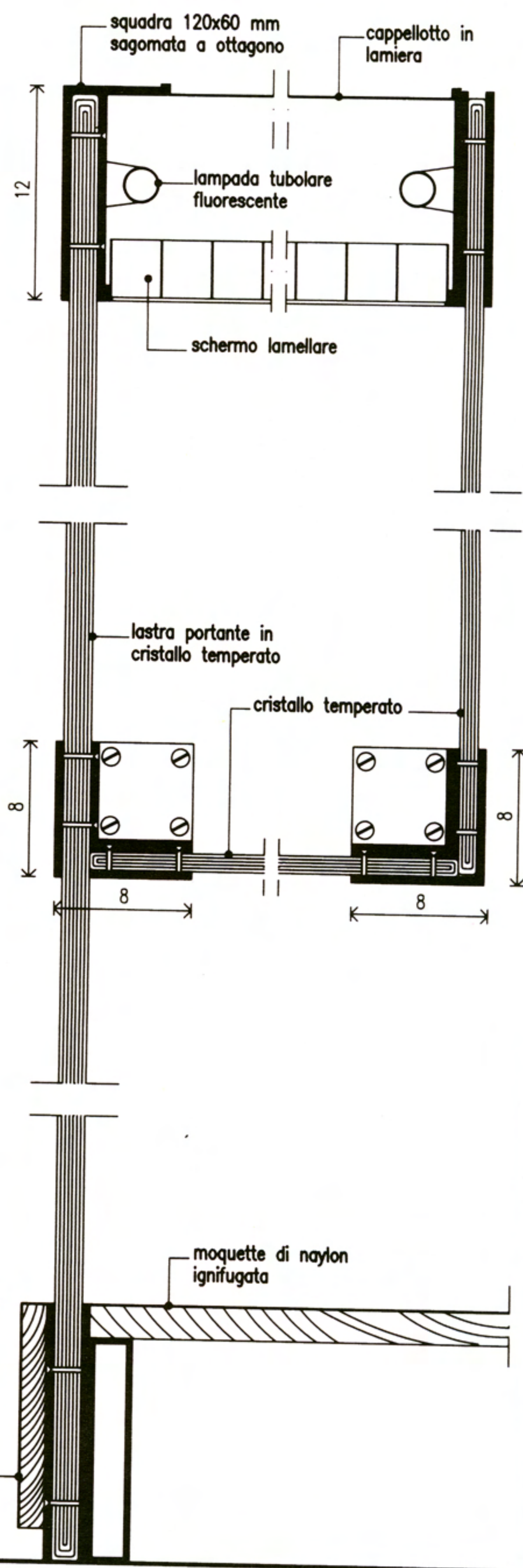
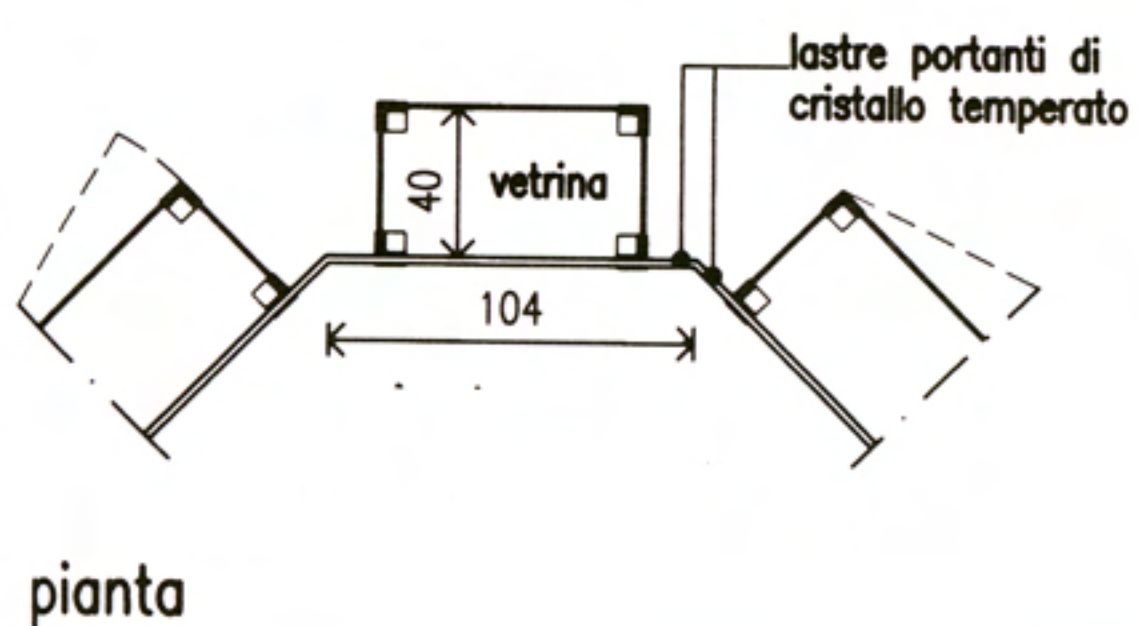
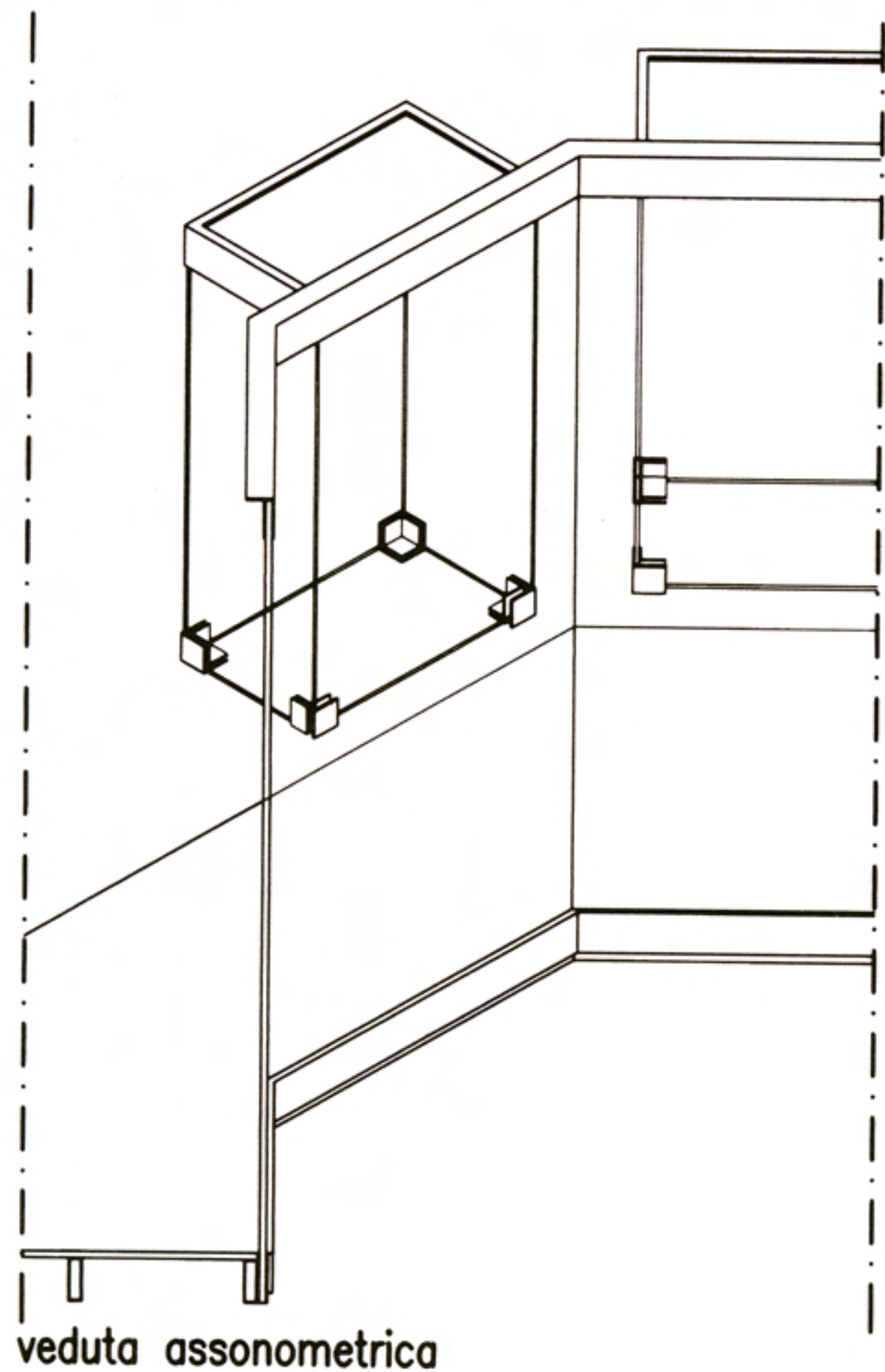
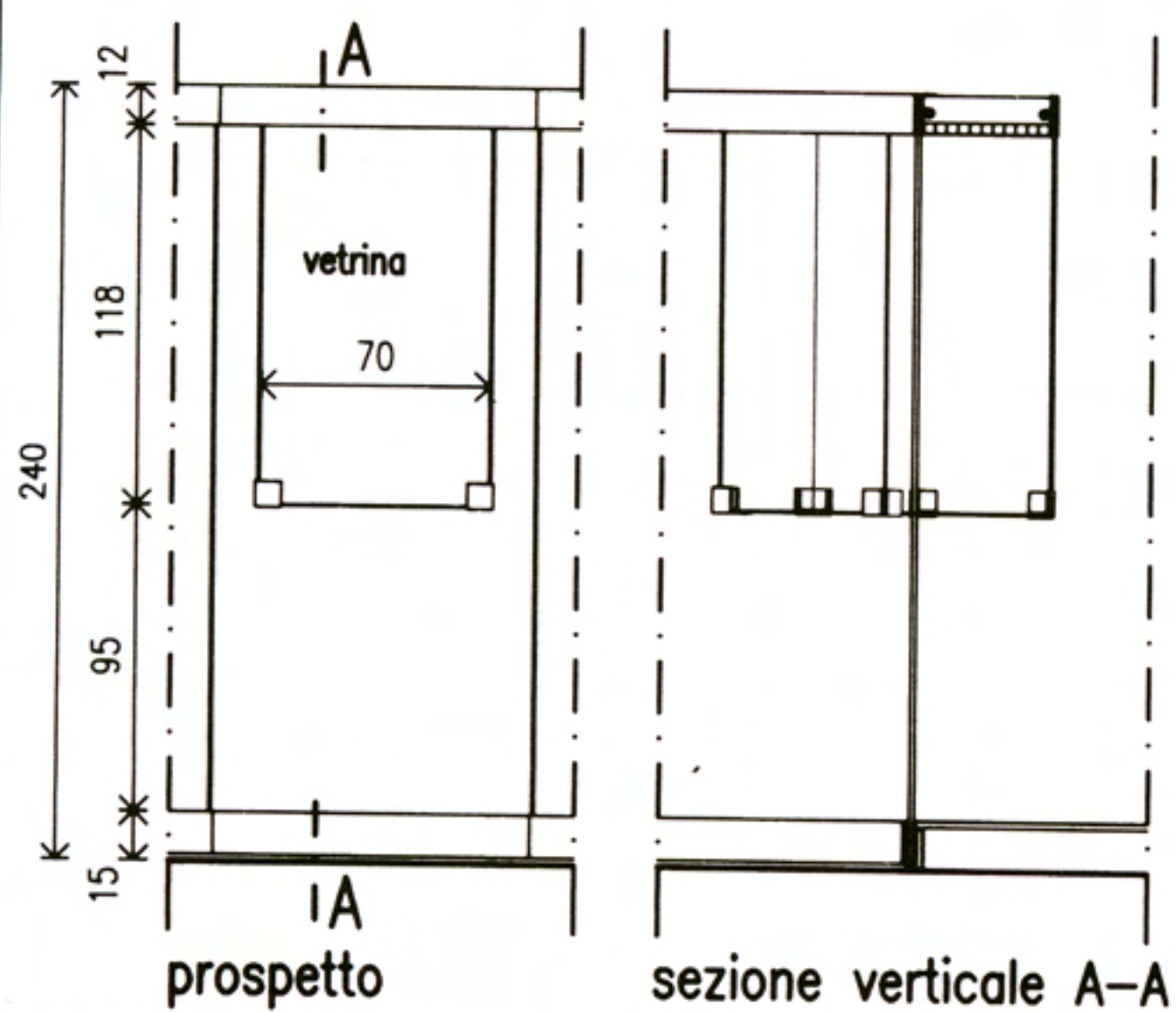
Fig. 26 Museo di Palazzo Venezia, Roma. Prog. F. Minissi. Progetto di vetrina per collezione di bronzetti.



SALA PRIMA - SPAZIO "A" - COLLEZIONE RUFFO-BAGNARA PROSPETTO SVILUPPATO



PIANTA DELLA SALA PRIMA - COLLEZIONE RUFFO-BAGNARA



PARTICOLARE sezione A-A