

“LA MOSTRA CORRISPONDE AL GIORNALE, IL MUSEO CORRISPONDE AL LIBRO”: IL CONTRIBUTO DI FRANCA HELG ALLA MUSEOGRAFIA DEL DOPOGUERRA

The case of Franca Helg (1920-1989) is, in many respects, unprecedented: architect and museographer, alongside her intense academic and publicist activities, she designed and created some of the main post-war museums and around a hundred temporary exhibitions.

However, her professional association with Franco Albini, with whom from 1951 (and until the architect's death in 1977) she shared a studio, ended up obscuring her contributions. The Genoese museums of Palazzo Rosso, the Treasury of San Lorenzo, and Sant'Agostino, and the Eremitani in Padua, are in fact generally attributed to the hand of master Albini, while Helg, always in the background, is often not even mentioned. Even more seriously, her real contributions are never made explicit, at planning or theoretical level.

This paper aims to initiate studies on Helg by highlighting her design and theoretical contributions to post-war museography and museology, also through her writings (published and unpublished) and an analysis of a part of her archive.

Parliamo un po' di esposizioni

Scritto nel febbraio del 1941 durante una tregua sul fronte greco della guerra, l'editoriale di Giuseppe Pagano *Parliamo un po' di esposizioni* apre un numero monografico della rivista *Costruzioni Casabella*, su un argomento, per l'epoca, quasi inedito. Il direttore Pagano vi sottolinea come quelle “intelligenti baracche”, ovvero gli edifici spesso effimeri progettati in occasione di fiere, mostre e esposizioni, abbiano dato un contributo decisivo a veicolare anche in Italia i nuovi canoni dell'architettura moderna¹. Secondo una genealogia che naturalmente, come spiega bene Mario Labò nello stesso numero della rivista, muove dalle grandi esposizioni universali e, passando per gli insegnamenti, tra gli altri, di Morris, di Olbrich e della Bauhaus, trova nell'Italia tra le due guerre un terreno favorevole alla sperimentazione, le mostre veicolano le principali novità². È soprattutto da quel campo che Pagano e i suoi colleghi chiamano dell'“architettura pubblicitaria” e che comprende i padiglioni fieristici realizzati per la Fiat, la Olivetti, la Montecatini, la Snia, che si saggiano nuove proposte poi presentate anche nelle esposizioni ufficiali: da Monza alla Triennale milanese, dalla *Mostra della Rivoluzione Fascista* a Roma a quelle del Circo Massimo e, ancora a Milano, dall'*Esposizione Aeronautica Italiana* a quella leonardesca. Forse nessun altro settore come quello dell'“architettura pubblicitaria” ha contribuito, in quel

periodo, “a combattere una battaglia così aspra contro le leggi della statica e del convenzionale per ottenere effetti surreali, per raggiungere nuovi equilibri, per dissociare lo spazio in immagini liriche, a volte piene di esasperato dinamismo, a volte immerse nell'assoluto di una pacata solennità”³. La frase del direttore Pagano potrebbe essere usata per descrivere molte delle mostre tra le due guerre. In seguito, queste istanze, attecchiscono anche negli allestimenti museali.

Gli incunaboli

Bisognerebbe innanzitutto fare una selezione tra le centinaia di rassegne catalogate nel numero monografico *Costruzioni Casabella* del '41, così come occorrerebbe estrapolare casi di studio dai successivi affondi, mettendoli possibilmente in rapporto agli altri settori, come quelli dell'architettura degli interni, dall'arredo dei negozi e delle case private. Certamente, per stringere sul panorama italiano, ci sarebbero da analizzare ulteriormente gli allestimenti di un altro direttore di *Casabella*, Edoardo Persico e ci sarebbe la già evocata *Esposizione dell'Aeronautica Italiana*, uno dei più importanti fra gli eventi celebrativi del ventennio fascista e al tempo stesso “la più bella mostra italiana del dopoguerra”⁴ (del primo dopoguerra naturalmente). Siamo nel 1934 e nell'ambito della citata esposizione all'interno del milanese palazzo dell'Arte, Marcello Nizzoli e Edoardo Persico progettano la sala delle Me-

daglie d'oro che “può essere considerata come il fondamento di una nuova, originale tendenza negli allestimenti”. “Rare volte in una mostra si toccò, come qui avvenne – prosegue l'articolo – la poesia”⁵. La descrizione che segue non è breve ma vale la pena di riportarla, anche perché permette di ricostruirne i cromatismi che nella documentazione fotografica, quasi esclusivamente in bianco e nero, sono perduti:

Dal pavimento e dal soffitto neri si staccava, come scendente dal cielo, la bianca struttura metallica filiforme sulla quale le grate pure bianche sostenevano il materiale celebrativo, usato in funzione dell'architettura, come un elemento di essa. Il tutto era disposto secondo una libertà, una originalità e un gusto che trovava nel ritmo cromatico la propria misura logica. Rasente le pareti, una luce azzurra dissimulata fasciava la sala di un'atmosfera irreale, esaltante, in cui la suggestione eroica era immediatamente raggiunta⁶.

Insieme ad altre rassegne, la *Mostra azzurra*, come ha sottolineato Orietta Lanzarini, è all'origine della promozione dell'architettura moderna e di nuove ricerche, inizialmente disattese, ma che contribuiranno “a dare vita nel secondo dopoguerra a una serie di allestimenti di esposizioni e di musei di assoluto rilievo”⁷. Non è un caso che nell'*Esposizione dell'Aeronautica Italiana* lavorino anche i BBPR (sala dei Primi voli e sala Forlanini), Gio Ponti (sala “più leggero dell'aria”) e Franco Albini (sala dell'Aerodinamica). Luciano Baldessari viene invitato a studiare l'allestimen-



* Sono grata a Emanuela Ferretti e a Orietta Lanzarini per l'opportunità di contribuire al presente volume. Ringrazio Paola e Marco Albini e Elena Albricci della Fondazione Albini di Milano per bella accoglienza e disponibilità a condividere contenuti e materiali. Un grazie speciale a Daniele Mariconiti, inesauribile (e generosa) fonte 'helghiana'.

¹ G. PAGANO, *Parliamo un po' di esposizioni*, “Costruzioni Casabella”, XIV, 159-160, 1941, p. XV.

² Nel denso e pionieristico volume dedicato alle rassegne temporanee l'architetto genovese traccia un'intelligente disamina del fenomeno delle expo: M. LABÒ, *Gusto dell'Ottocento nelle esposizioni*, “Costruzioni Casabella”, XIV, 159-160, 1941, pp. 4-30. Altrettanto corposi e ben illustrati sono i successivi articoli. Per il periodo che precede quello qui analizzato si rinvia a S. CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 57-105 e al numero monografico *Musei e mostre tra le due guerre*, “Il Capitale Culturale”, 14, 2016.

³ PAGANO, *Parliamo...* cit., p. XVI.

⁴ 1925-1940, “Costruzioni Casabella”, XIV, 159-160, 1941, pp. 34-95: 40. Su Persico: R. CRESTI, *L'imminenza del “doppio”: opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in *Musei e mostre tra le due guerre*, “Il Capitale Culturale”, 14, 2016, pp. 575-612.

⁵ 1925-1940... cit., p. 40.

⁶ *Ibidem*.

⁷ O. LANZARINI, «Arte al servizio di un'idea»: il ruolo dell'“Esposizione dell'Aeronautica italiana” (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico, in *Musei e mostre tra le due guerre*, “Il Capitale Culturale”, 14, 2016, pp. 739-786: 741.

⁸ In rassegna, inoltre, al piano terreno del palazzo dell'Arte, la sala dell'Aviazione e Fascismo era destinata a celebrare l'attività dell'aviazione italiana dal 1919 al '23. Due salette laterali ospitavano una sezione dedicata alle pagine de “Il Popolo d'Italia” sulle flotte aeree. Per una restituzione iconografica della rassegna si rinvia al come sempre eccellente catalogo offerto da LombardiaBeniCulturali. Per i notevoli allestimenti di Baldessari: T. OSNAGHI, *Il Teatro in Mostra. Allestimenti di Luciano Baldessari per il Palazzo Reale di Milano*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2012.

⁹ F. HELG, *Il problema degli allestimenti. L'eredità culturale della “scuola” italiana nell'esperienza di Franco Albini, i B.B.P.R. e Carlo Scarpa*, dattiloscritto per gli atti del seminario (Venezia, UIA, 3 marzo 1982), p. 2, conservato a Milano, Fondazione Albini (d'ora in avanti FAM). Il testo è stato parzialmente edito in varie antologie tra cui *Franca Helg, la gran dama dell'architettura italiana*, atti del convegno (Milano, Facoltà di Architettura del Politecnico, 19 gennaio 2006), a cura di A. Piva, V. Prina, Milano 2006, pp. 183-190.

¹⁰ Pur non entrando nel dibattito attorno alla questione di una corretta declinazione del nome “architetto” (architetta, architettrice, ecc.) si segue qui il criterio adottato dall'Enciclopedia Treccani.

¹¹ HELG, *Il problema...* cit., p. 2.

¹² La famiglia del padre, di origine svizzera, era emigrata in Sicilia alla fine dell'Ottocento dove aveva aperto un mobilificio a Marsala; la madre Alice Ahrens era originaria del nord della Germania. Helg è tra le pochissime donne laureate al Politecnico milanese, allora retto da Piero Portaluppi, nel 1945. Da subito interessata anche al piano teorico, collabora alla breve stagione del *Politecnico* di Elio Vittorini. La sua carriera accademica, avviata come assistente di Belgiojoso, raggiunge l'ordinariato. La sua opera attende ancora una monografia.

¹³ Sull'avvio della riscoperta di Helg si rinvia a R. FONTANAROSSA, *Per Franca Helg museografa*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, “Il Capitale Culturale”, Supplementi, 13, 2022, pp. 795-814.

¹⁴ HELG, *Il problema...* cit., p. 2.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 3.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*. Dal punto di vista dei contenuti la mostra costituiti, grazie all'ordinamento di Antonio Morassi, un momento cruciale nella riscoperta delle cosiddette arti minori. In proposito F. ALLOGGIO, *Morassi a Milano: la mostra dell'“Antica oreficeria italiana” alla VI Triennale del 1936*, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. Ferrari, Udine 2012, pp. 271-290.

to di due ambienti: quello su “Aviazione e Fascismo” e quello su “Aviazione civile – turismo aereo – posta aerea”¹⁸. Sono dunque già attivi molti tra coloro che da lì a breve saranno tra i protagonisti della scena internazionale. L'anno seguente, 1935, Franco Albini realizza alla Fiera Campionaria di Milano il padiglione INA (presente l'anno seguente in quella di Bari): un allestimento, come nota Franca Helg “pensato per una breve stagione” – circa venti giorni – che “era eseguito con elementi labili, con materiali di poca durata”¹⁹. “L'interno – prosegue l'architetta¹⁰ – è scandito da elementi semitrasparenti, tele metalliche e vetri. L'andamento verticale di tali elementi che ricerca un effetto monumentale è ironicamente contraddetto dalla lievità dei teli stessi”¹¹.

Le invisibili

Franca Helg (1920-1989) è ancora una studentessa di architettura quando visita queste rassegne milanesi¹². Di una decina, o in qualche caso di una quindicina di anni più giovane degli appena citati architetti, Helg muove i primi passi nella professione proprio nel campo delle mostre. Prima autonomamente, poi come titolare dello studio condiviso per tutta la vita col collega Franco Albini, così come, più tardi, con gli altri architetti, Marco Albini e Antonio Piva che via via vi si associano, l'architetta occupa a pieno titolo un posto di rilievo nel *pantheon* della museografia. Un nome, quello di Franca Helg, che, va detto, sulla scia di un oblio che ha accompagnato tante donne in diversi settori, solo in anni recenti è finalmente ricomparso nella letteratura, nella corretta attribuzione dei progetti¹³. Nel contesto poco fa evocato “le esposizioni erano un'occasione di lavoro, di ricerca, di affermazione dei propri principi” – ricorda la stessa Helg¹⁴. Prima da visitatrice e subito dopo la laurea (1945) dal tavolo di lavoro, l'architetta contribuisce a far attecchire quei germogli di un nuovo linguaggio “sobrio ed essenziale” che al tempo stesso doveva

“fare breccia nell'opinione e nel gusto del pubblico”¹⁵. Per esempio quelle stesse istanze della *Mostra azzurra* che riformulate da Franco Albini e da Giovanni Romano nella *Mostra dell'antico oreficeria italiana* alla VI Triennale del 1936 o in quella su *Scipione e i disegni contemporanei* a Brera nel '41, fanno scrivere a Helg parole molto simili a quelle usate dalla rivista di Pagano. Parla del “carattere al tempo stesso sobrio e fiabesco” di queste rassegne, e di “una profonda impressione di lievità irreale” che scaturì durante la visita¹⁶. Questa la descrizione della mostra nel ricordo di Franca Helg: “in primo piano, all'ingresso della Mostra dell'Oreficeria, era stato sistemato in modo da stagliarsi sul fondo nero, inquadrato da montanti bianchi, lo splendido ‘albero della vita’ di Lucignano, un reliquiario in argento e oro e ricco di corallo”¹⁷. “L'attenzione alla messa in valore di ogni oggetto”, il tema del grande reliquiario, opera isolata – parlante – diventerà a breve canone in diverse sedi museali così come *leitmotiv* di alcuni arredi domestici. L'inserimento di elementi di *design* contemporaneo, come quelli impiegati nella Triennale nel '36, per esempio “le lampade industriali di serie”, “vengono introdotte in questa esposizione raffinata, adoperate come elemento emblematico: la produzione industriale ha una sua intrinseca qualità, e può contribuire alla chiarezza di una esposizione d'arte”¹⁸. Inoltre, spiega Helg: “vi è l'insistenza del ritmo delle strutture espositive in uno spazio che viene annullato dall'essere totalmente tinteggiato in nero, l'involucro murario scompare, la mostra è indifferente allo spazio, acquista l'autonomia dal susseguirsi dei montanti bianchi”. “È l'epoca – chiosa l'architetta – in cui Albini non sa e non vuole uscire dal bianco e nero”¹⁹. Messa in valore dell'opera, leggerezza, trasparenza, modularità, poesia: su queste affinità elettive poggia il lungo sodalizio professionale tra Albini e Helg, in seguito condiviso, come accennato, con gli altri membri dello studio milanese.

pagina 41

Fig. 1 Liljevalchs Konsthall Stoccolma. Una sala della mostra ‘La Nuova Arte Italiana’ (© Fondazione Franco Albini, Milano).

Mostre versus musei

Sono parecchi i casi in cui una collaborazione avviata in occasione di una mostra si trasforma in seguito in un intervento museale. Tra i più noti del periodo trattato, è l'esempio della citata mostra di Scipione a Brera nel marzo 1941, museo dove Franco Albini, in collaborazione con Luisa Castiglioni, tornerà una manciata di anni dopo per aprire la Galleria della pittura veneta e lombarda, in seguito nota come Corridoio Albini²⁰. Benché quest'ultimo s'inserisca nella committenza avviata da Ettore Modigliani con Pietro Portaluppi, l'idea del coinvolgimento di Albini, come noto, è suggerita dal precedente soprintendente, Guglielmo Pacchioni, tra i principali sostenitori, già tra le due guerre, delle nuove istanze museologiche e museografiche²¹. Nell'esposizione dedicata al più noto esponente della scuola romana, “le sale vengono in qualche maniera ignorate e si ricostruisce, all'interno delle sale sghembe, un ambiente pulito, ordinato da un reticolo, determinato da fili che portano i montanti”²². “L'involucro effimero – è sempre Helg a descriverla – è costituito da teli di carta ed il percorso è evidenziato da un segnale: una striscia di carta traslucida che scherma la luce posta al di sopra; il reticolo, in altro, è costituito da una rete di lievi cavetti d'acciaio che consentono di fissare il sistema di montanti e di pannelli espositivi”²³. Un senso di provvisorietà che “non genera una sensazione negativa; aumenta piuttosto il senso di freschezza e connota, appunto, la mostra in quanto giornale e non libro”²⁴. “I sottili montanti”, sottolinea inoltre Helg, sono uno dei “pallini di Albini”: una soluzione che tornerà in campo espositivo ma anche nel *design*, per esempio nelle celebri librerie come il *Veliero* di Cassina o la successiva ‘terra-cielo’ *Lb7* di Poggi. Queste soluzioni che contengono caratteri provvisori e anche fragili, dall'oggetto all'allestimento effimero, *mutatis mutandis*, entrano nella progettazione permanente, quella museale. Il paragone intro-

dotto dall'architetta tra il giornale, il quotidiano appunto, fatto per durare il tempo di una giornata e il libro, fatto per essere conservato, introduce un tema cardine del dibattito museografico. Lo stesso Albini ci è tornato in varie occasioni rilevando anch'egli che:

la mostra è [...] per sua natura temporanea. La sua breve durata ne condiziona il carattere e la differenza nettamente dal museo [...]. La mostra ha affinità con lo spettacolo, anche in questo linguaggio visuale; e come lo spettacolo necessita di un tema chiaro, definito, conchiuso, e di un ordinamento che ne proporzioni le parti, le congegni e le concluda, come la regia fa con le azioni di una commedia²⁵.

Casi di studio

Emblema delle poetiche fin qui enunciate a proposito di mostre temporanee, in cui fra l'altro la valenza comunicativa affidata, come ha fatto Albini nel passo appena citato alle “affinità con lo spettacolo” è, È, uno dei dispositivi più noti del dopoguerra: la sistemazione dei frammenti del monumento a Margherita di Brabante di Palazzo Bianco a Genova. “La critica – riassume Helg – aveva ancora nell'occhio i musei anteguerra, dei *pastiches* pieni di orpelli che incorniciavano i quadri e che riempivano tutti gli spazi vuoti con decorazioni in stile”²⁶. In piena sintonia Marcenaro – che del progetto era la committente – aveva scritto:

L'opera d'arte non era più considerata come l'elemento decorativo di un insieme, ma come mondo in sé, sufficiente a provocare il dialogo con il visitatore. Per non disturbare questo dialogo, e quando gli spazi preesistenti lo consentivano, si sono rigorosamente evitati negli allestimenti delle diverse sale tutti gli abbellimenti di carattere decorativo ottenuto attraverso la materia, la forma, il colore. Abbiamo così voluto creare questa atmosfera tranquilla che sembra favorevole, per non dire indispensabile, alla contemplazione di un'opera d'arte figurativa²⁷.

²⁰ P.C. MARANI, *Franco Albini a Brera, 1948-1949, tra Piero Portaluppi, Fernanda Wittgens e Roberto Longhi: un difficile avvio alla modernità*, in *L'Italia dei Musei 1860-1960. Collezioni, contesti, casi di studio*, a cura di S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo, Bologna 2018, pp. 203-219.

²¹ Inviato alla conferenza di Madrid del '34, Pacchioni ha un ruolo di primo piano nell'anticipare, per esempio col riallestimento dei musei pesaresi, le istanze della moderna museologia e museografia. Cfr. P. DRAGONI, C. PAPARELLO, *Guglielmo Pacchioni a Pesaro: l'allestimento come atto critico*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova 2020, pp. 137-155.

²² HELG, *Il problema...* cit., p. 4.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ F. ALBINI, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, prolusione all'inaugurazione dell'anno accademico 1954-1955 dello IUAV, Venezia, pubblicata in *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 28 settembre-26 dicembre 2006), a cura di F. Bucci, F. Irace, Milano 2006, pp. 75-77. Sul museo l'architetto si era espresso in F. ALBINI, *Funzioni e architettura del museo*, “La Biennale di Venezia”, VIII, 31, 1958, pp. 25-31, ora anche in *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, a cura di L. Basso Peressut, Roma 1985, pp. 105-108.

²⁶ HELG, *Il problema...* cit., p. 5.

²⁷ Traduzione dell'autrice dal testo originale in francese e in inglese: C. MARCENARO, *Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gênes/The museum concept and the rearrangement of the Palazzo Bianco*, Genova, “Museum”, VII, 1954, 4, pp. 250-267: 257. Poco noti questi testi di Marcenaro, forse anche perché mai integralmente tradotti in italiano, insieme ad altri editi e inediti di Helg e di tutta la loro generazione meriterebbero una raccolta antologica.



Fig. 2 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, *Allestimento storico del museo di Sant'Agostino, Genova* (© Fondazione Franco Albini, Milano).

“Queste nuove proposte museali hanno suscitato polemiche; la sobrietà, il suo essere essenziale, sembrava ad alcuni eccessivamente cruda ed irrispettosa dell’opera d’arte”, aggiungeva ancora l’architetta²⁸. Secondo un ordinamento museologico estremamente chiaro, in un unico spazio erano allestiti appunto i resti della scultura di Giovanni Pisano e il pallio bizantino. Questo il ricordo di Palazzo Bianco di Franca Helg: “A questa sala, tutta bianca e grigia, di intensa e al contempo rarefatta atmosfera, si giungeva da altre sale meno intense ma sempre essenziali”²⁹. Anche qui, come per le mostre, Albini si avvale di “elementi di serie, per le tende, per le lampade fluorescenti, per i sedili”³⁰. E come per fiere ed esposizioni temporanee “la mediazione tra il pubblico ed opera d’arte è raggiunta sia con la formazione di uno spazio ed un’atmosfera di carica particolare, ma con oggetti che sono nell’uso abituale del pubblico e che, per il loro essere abituali, non lo distraggano e gli consentano di riservare la propria concentrazione sull’opera”³¹. Chiarezza concettuale e unità dell’allestimento che sono i cardini teorici più volte espressi dal

collega Albini e, naturalmente, dalla principale fautrice dell’impresa la storica dell’arte Marcenaro. “Ciò che rende un documento vivo, – chiariva la storica dell’arte – non sono i dettagli che esso conserva di un passato morto, ma il significato che rivela in rapporto alla nostra esperienza personale”³². Il supporto a cannocchiale per Margherita, la teca per il pallio, la parete a sud con le due grandi finestre rivestite con una lastra di ardesia, “per dosare la luce”, erano state pensate “come opera che durasse nel tempo, un libro di quelli da conservare; purtroppo, invece, – rimarca Helg – la straordinaria installazione è stata smontata”³³. Come noto fu la stessa Marcenaro, in vista di un rinnovato ordinamento dei musei civici e, in particolare, di Palazzo Bianco e di quello che sarebbe diventato il museo di Sant’Agostino, a far disallestire, nel 1968, il ‘trespolo’ (questo uno degli epiteti con cui certa stampa aveva bollato il marchingegno di Albini) per porlo in deposito in vista del nuovo allestimento a Sarzano³⁴. Anche in relazione alle vicende urbanistiche del quartiere genovese, il cantiere del nuovo museo della scultura fu,

²⁸ In altre sedi si è approfondita la genesi di questo progetto, soprattutto in relazione alla committenza, quella della direttrice dei musei genovesi Caterina Marcenaro. Cfr. R. FONTANAROSSA, *La capostipite di sé: una donna alla guida dei musei. Caterina Marcenaro a Genova 1948-’71*, Roma 2015, pp. 69-86.

²⁹ HELG, *Il problema...* cit., p. 5.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² MARCENARO, *Le concept...* cit., pp. 253-254.

³³ HELG, *Il problema...* cit., p. 5.

³⁴ Sul feroce dibattito attorno a Margherita si rinvia a FONTANAROSSA, *La capostipite...* cit., pp. 78-81.

come si sa, particolarmente travagliato. Marcenaro e Albini fecero a tempo a tesserne i criteri, ma a realizzarlo, trent'anni dopo, fu, con Antonio Piva e Marco Albini, proprio Franca Helg³⁵. Ancora una volta è quest'ultima, in più occasioni, a prendere la parola per descrivere questo intervento dove, come sempre, pur nel rispetto delle strutture antiche superstiti, “la nostra idea è che ogni epoca si debba esprimere col proprio linguaggio”³⁶. Dunque spazi collegati tra loro da scaloni, strutture completate attraverso l'inserimento di travi di acciaio, grandi aperture in vetro per favorire l'ingresso della luce naturale. Un bellissimo museo (ora purtroppo rimaneggiato in modo irreversibile) consacrato alla Genova demolita, dove hanno trovato ricovero capitelli, portali e sculture provenienti soprattutto dalle grandi soppressioni della città medievale e rinascimentale (fig. 2). Nel disegno di Caterina Marcenaro che trasformava Palazzo Bianco in pinacoteca, i resti del monumento sepolcrale di Margherita assurgevano a simbolo del nuovo polo di Sarzano. Qualcosa però dovette ostacolare il compimento del percorso se – a visionare la documentazione disponibile – le sculture di Pisano sono, al suo debutto, le grandi assenti del museo. Nelle pubblicazioni che seguono l'apertura del museo di Sant'Agostino – una per tutte l'agile guida che puntualmente esce nel 1989 – i frammenti marmorei sono trattati anche alla luce delle nuove acquisizioni critiche emerse due anni prima in occasione di una mostra monografica sullo scultore toscano, ma, curiosamente, non viene pubblicata neppure una foto del relativo allestimento³⁷.

Forse perché il progetto non era stato ancora terminato? A supportare questa ipotesi concorrono due disegni gemelli fin qui inediti. Uno è datato 1989 (tra l'altro l'anno in cui Franca Helg muore); visti i lievi scarti formali tra le due carte, si può immaginare che si tratti di due proposte appunto abbinata (figg. 3-4). In entrambe le tavole

il gruppo lapideo è isolato all'interno dell'ampio spazio così come dalle altre opere attraverso una scatola trasparente, una teca su grande scala, che riprende i materiali – vetro e presumibilmente ferro – già impiegati, seppur in scala minore, nelle altre vetrine del museo. Nel foglio datato le tre sculture superstiti dell'*Elevatio* sono allineate su un supporto simile a quello ideato per Palazzo Bianco, ma provvisto di due piedistalli che ne suggeriscono una disposizione verosimilmente fissa in luogo di quella originale che era, non serve ricordarlo, mobile. Nel secondo disegno la scelta per una struttura statica è inequivocabile: la tavola riproduce un muretto sul quale allineare quel che resta delle figure principali³⁸. Né l'uno, né l'altro progetto furono tuttavia realizzati. O meglio, l'ultimo allestimento noto del gruppo scultoreo, visibile fino al 2016 nel museo genovese, fu probabilmente il frutto di una maldestra interpretazione della seconda tavola qui resa nota (fig. 5). Anche il seguito non è memorabile. Margherita di Brabante è assente da Genova dal maggio del 2016, quanto i marmi furono smontati e imballati per partire per una serie di mostre e quindi, al termine delle rassegne, sottoposti a restauro³⁹. Sono dunque sette anni che l'inc congruo muretto di Sant'Agostino è spoglio, orfano dei pezzi più noti del museo. A quello che fu, nella rivisitazione di Albini-Helg-Piva, un potente complesso conventuale e museale, nel nuovo millennio si sono sovrapposti – a partire dall' inadeguata sistemazione dei marmi di Pisano – vari interventi piuttosto disomogenei fino alla recente chiusura annunciata, come a palazzo Rosso, in ragione di interventi manutentivi. Anche in questo caso, come per la dimora Brignole Sale, non si conosce il nuovo progetto museologico, ma si è proceduto con un bando che prevede interventi di impiantistica⁴⁰.

L'auspicabile ritorno in città del monumento funebre più celebre dei musei civici genovesi potrebbe e dovrebbe fornire l'occasione per ristu-

³⁵ Nell'prima fase, con Albini, collaborava anche Luigi Croce; nella seconda, Luciano Mascia, anch'egli ingegnere.

³⁶ F. HELG, *Il Museo di S. Agostino nel centro storico di Genova*, in atti del convegno (Firenze, 6-11 giugno 1978), a cura di A. Boralevi, Firenze 1980, pp. 127-132: 129. Inoltre: B. GABRIELLI, F. HELG, *Il Museo di Sant'Agostino a Genova*, “Casabella”, 443, 1979, pp. 25-33: 28-32.

³⁷ *Museo di Sant'Agostino*, a cura di I.M. Botto, Genova 1989 e *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Commenda di san Giovanni di Prè, 29 aprile-5 luglio 1987), a cura di M. Seidel, Genova 1987. Per un affondo sugli allestimenti storici del monumento: R. FONTANAROSSA, *Storia di Margherita. Genealogia di un'icona della museologia moderna*, “Artibus et Historiae”, 80, 2019, pp. 303-317.

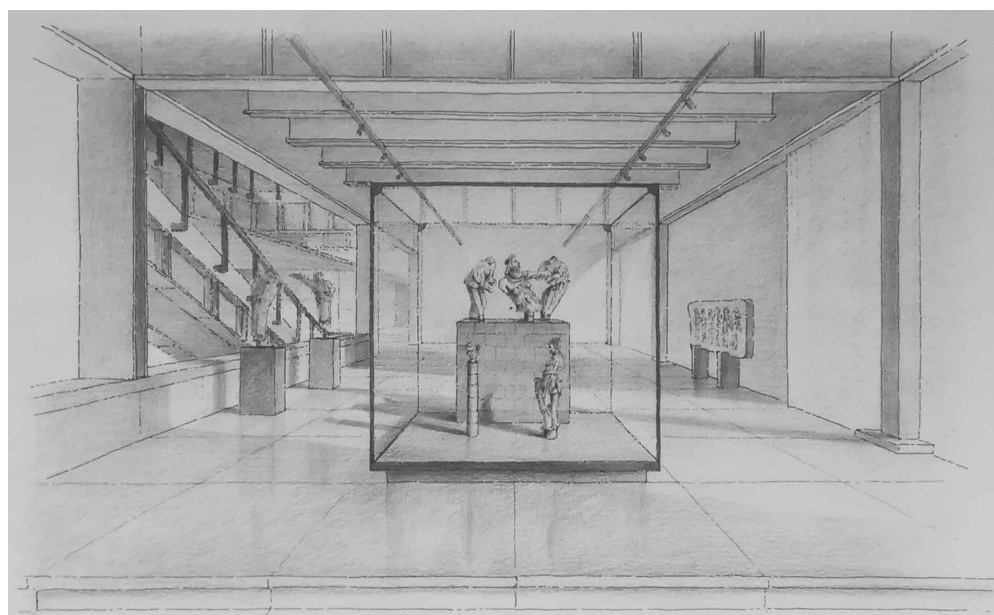
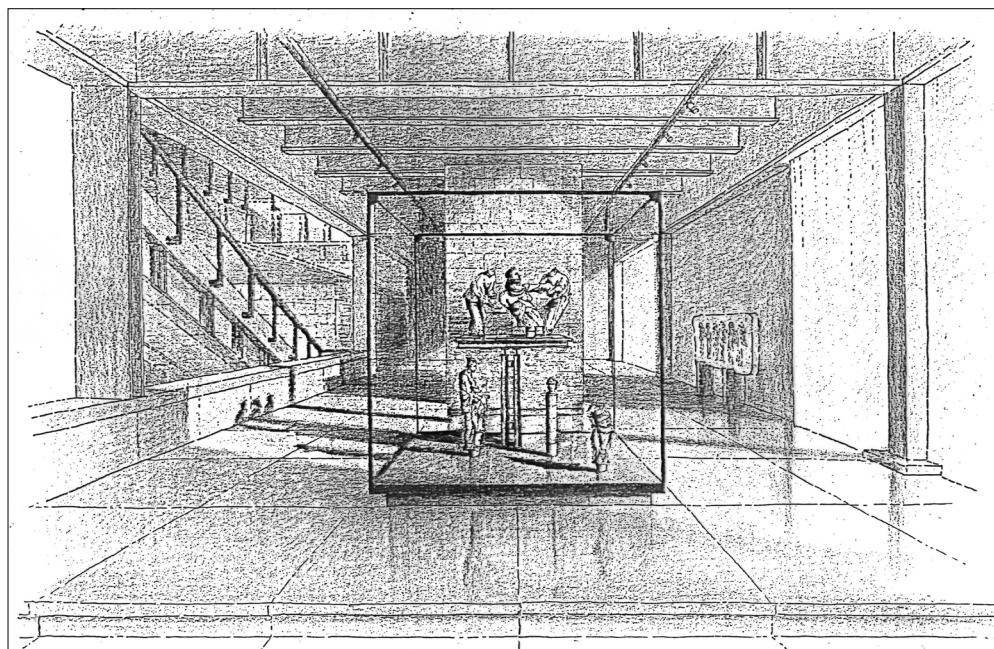
³⁸ V. PRINA, *Sant'Agostino a Genova. Franco Albini, Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini*, Genova 1992, p. 47 pubblica, con lievi modifiche rispetto alle tavole del 1989, l'allestimento del gruppo marmoreo che a quella data non è stato ancora realizzato. Sono grata a Arianna Mongardi per avermi anticipato gli esiti della sua dissertazione, tra cui i fogli di Sant'Agostino: A. MONGARDI, *Franca Helg. Architettura e design*, tesi di laurea, Università cattolica del Sacro Cuore, 2021-2022.

³⁹ Si trattava di esposizioni itineranti nell'ambito delle commemorazioni della figura dell'imperatore Carlo IV di Lussemburgo del quale la regina Margherita era nonna e ai cui cataloghi si rinvia: *Emperor Charles IV, 1316-2016*, exhibition catalogue (Prague, National Gallery, 15 May-25 September 2016; Prague, Charles University, 14 May-31 August 2016; Nuremberg, German National Museum, 20 October 2016-5 March 2017), edited by J. Fajt, Prague 2016.

⁴⁰ Verosimilmente anche in questo caso un progetto unitario non esiste; per i dettagli sul bando di gara: <http://www.comune.genova.it/content/servizi-di-progettazione-museo-santagostino> (consultato il 9 maggio 2023).

Fig. 3 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, *Progetto di allestimento del monumento funebre a Margherita di Brabante* (© Fondazione Franco Albini, Milano).

Fig. 4 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, *Progetto di allestimento del monumento funebre a Margherita di Brabante* (© Fondazione Franco Albini, Milano).



diare, oltre che naturalmente una sua più opportuna reinstallazione, l'intero museo.

Dal bianco e nero al colore

Il supporto a cannocchiale per i marmi di Pisano è inaugurato, come si sa, a Palazzo Bianco nel '50. È da far risalire all'anno successivo la collaborazione tra la poco più che neolaureata Helg, con al suo attivo alcuni progetti condotti in autonomia, tra i quali l'allestimento – nel 1946 – della mostra a Palazzo Reale di Milano, *Arte astratta e concreta* curata da Max Huber, e Franco Albini di cui, dall'anno seguente diviene contitolare dello studio⁴¹. Data allo stesso anno, o così almeno sostiene l'architetta, l'abbandono della scala di grigi, dal bianco al nero, che aveva fino ad allora contraddistinto la maggior parte degli alle-

stimenti albiniani e che in Palazzo Bianco aveva trovato la sua apoteosi⁴². Anche la critica successiva ha seguito l'impostazione suggerita dalla diretta interessata, attribuendo a Franca Helg l'introduzione del colore nelle *mise en scène* cofirmate dallo studio. Come i diretti interessati hanno ribadito in più occasioni si è sempre trattato di un lavoro corale, frutto di un continuo dialogo, all'interno del quale, come con più evidenza si nota soprattutto se ci si sposta nel campo degli oggetti di *design*, non è tuttavia inutile discernere le singole mani, i diversi *input*. Coincidenza o no, sta di fatto che a partire da una delle prime collaborazioni con la futura socia, nella *Mostra didattica sull'evoluzione della bicicletta* alla IX Triennale, nel '51 appunto, anche se le foto Farabola che la documentano sono – come da

⁴¹ Qualche cenno alla mostra nel salone delle Cariatidi e alla prima attività in FONTANAROSSA, *Per Franca Helg...* cit.

⁴² HELG, *Il problema...* cit., p. 6.



Fig. 5 Museo di Sant'Agostino, Genova. Allestimento del monumento funebre a Margherita di Brabante, ante 2016 (foto R. Fontanarossa).

prassi – in bianco e nero, lo ricorda l'architetta, viene usato “marrone per i teli di carta che dal soffitto si dispongono a pagoda e poi lungo le pareti, e verde per il pavimento”⁴³. A “colori festosi” si apre la rassegna itinerante la *Nuova Arte Italiana* che, a partire da Stoccolma, lo studio progetta nel 1953⁴⁴ (fig. 1). Dell'anno successivo è, in sede effimera, l'uso del rosso, un colore destinato a segnare un altro dei musei più declamati del dopoguerra, quello dell'altra casa Brignole-Sale, Palazzo Rosso. “Ho allestito – ricorda ancora Helg – un ‘padiglioncino’ di garza rossa costruito su una precisa geometria: l'effetto era da-

to dal contrasto tra la geometria rigida e la trasparenza morbida del materiale”⁴⁵. Il riferimento è all'allestimento (con Sergio Asti) di una sezione della *Mostra della casa* del 1954⁴⁶. Nella stessa occasione, ma con Albini, la saletta-auditorium del salone d'onore della Triennale, trafitto dai tubi innocenti, altro “marchio di fabbrica”, è “racchiusa e protetta da teli di panno rosso”⁴⁷. “Il rosso – è sempre Helg a evidenziarlo – dava un tono solenne e celebrativo alla sala”. La stessa atmosfera che si respira nella sala consigliere degli Uffici comunali di Genova rivestita di panno rosso (1950-1963)⁴⁸. Dalle mostre ai musei, alle ar-

⁴³ *Ibidem*. In questi anni Helg si firma anche col cognome del marito, Antonioli, da cui in seguito si separerà. Nella stessa Triennale lo studio allestisce anche altre esposizioni, una dedicata a Fernand Léger, un'altra sulle ceramiche settecentesche e su quelle di Picasso, una – infine – di arti applicate.

⁴⁴ FONTANAROSSA, *Per Franca Helg...* cit.

⁴⁵ HELG, *Il problema...* cit., p. 7.

⁴⁶ X Triennale milanese. Nell'ambito della stessa rassegna l'architetta realizza, con Albini, altre mostre dove la dominante coloristica era il blu (*Mostra merceologica*). In proposito: G. CILIBERTO, *La Triennale di Milano fra costruzione e critica del design in Italia*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, 2012, pp. 127-128.

⁴⁷ HELG, *Il problema...* cit., p. 9.

⁴⁸ Anche dietro questo progetto, ancorché non museale, c'è la *longa manus* di Caterina Marcenaro. Cfr. FONTANAROSSA, *La capostipite...* cit., pp. 61-62.



Fig. 6 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, Appartamento Brion, Milano (© Fondazione Franco Albini, Milano).

miche, argenteria, dipinti antichi e contemporanei, da Massimo Campigli, Felice Casorati, Lucio Fontana, Marino Marini, Mario Sironi, Joan Miró a alcune tavole rinascimentali. Le raccolte erano alternate ad alcuni oggetti di *design* tra cui, oltre a alcuni mobili disegnati da Albini e Helg, la poltrona Barcellona di Mies van der Rohe, lo sgabello Tulip di Eero Saarinen, il televisore Doney 14 e una sedia di Marco Zanuso. Secondo una ricerca inaugurata da Albini e Helg all'interno delle proprie abitazioni private e proseguita, quasi senza apparente gerarchizzazione rispetto alle esposizioni pubbliche, le opere di casa Brion sono esposte come, appunto, in un museo. Sono analoghi i supporti metallici, l'utilizzo delle lampade e persino l'introduzione di vetrine (fig. 6), fatto già di per sé sorprendente in una dimora privata, reso ancora più curioso dall'inserimento, nei ripiani, di quel panno (verde) che prosegue (rosso), come nella dimora Brignole-Sale anche sui pavimenti di alcune parti dell'appartamento di via Turati. Forse la soluzione più museale di tutte per questa casa milanese è, anzi era, il pannello posto a dividere il soggiorno su cui erano montati due dipinti: un quadro di Sironi da un lato e un *Ritratto del Doge Leonardo Loredan* dall'altro (fig. 7)⁵⁰.

La mostra corrisponde al giornale, il museo corrisponde al libro

Nelle dense cartelle che compongono l'intervento *Il problema dei musei* (1982) che ha fatto da traccia, *fil rouge* naturalmente, per questo testo e dal cui *incipit* si è ricavato il titolo ripreso in questo paragrafo, Franca Helg sintetizza quarant'anni di attività museografica ben consapevole – come lei stessa scrive – che la scena è in continua evoluzione, “i musei stanno cambiando”, anche in ordine al crescente pubblico e, specialmente nel panorama italiano, all'inarrestabile fenomeno delle mostre. “Alcune soluzioni che avevano valore trent'anni fa non possono

⁴⁹ La casa degli imprenditori è fotografata e recensita in: F. ALBINI, F. HELG, *A Milano al diciottesimo piano*, “Domus”, 421, 1964, pp. 25-32, in un servizio fotografico di Carla De Benedetti, allieva di Ernesto Nathan Rogers: *Le fotografie di Carla De Benedetti. Interni '70. 1965-1975*, introduzione a cura di G. Odoni, testi di C. Romaniello, Siracusa 2008 e più recentemente in *Il design e gli interni di Franco Albini*, a cura di G. Bosoni, F. Bucci, Milano 2009, pp. 118-121 a cui si rinvia anche per ulteriori confronti con le abitazioni, come casa Albini di via De Togni (1940): *ivi*, pp. 66-67. L'abitazione di via Cimarosa, condivisa dall'architetta con le sorelle Guglielmina e Erica, è documentata dai progetti e dalle fotografie conservate in FAM (in particolare negli scatti a colore dello studio milanese Giancarlo Sponga). *La casa di un amatore d'arte all'ultimo piano di un antico palazzo. Franco Albini arch.*, “Domus”, 307, 1955, pp. 24-32. Per approfondimenti: FONTANAROSSA, *La capostipite...* cit., pp. 112-117.

⁵⁰ In questo caso il pannello è rivestito di un tessuto verde. In FAM, oltre al corredo fotografico, si trovano naturalmente i disegni relativi al progetto generale e ai singoli supporti e arredi. Del quadro si conoscono diverse versioni: le due più note sono rispettivamente conservate al Museo Correr e all'Accademia Carrara di Bergamo con attribuzione a Vittore Carpaccio. La versione Brion è tuttavia più vicina a un esemplare

chitetture civili e anche, come accennato a quelle private, il rosso, già scelto dall'architetta per la sua casa milanese di via Cimarosa 25 (1949-1950), è puntualmente applicato, replicato verrebbe da dire, nella mansarda dell'appartamento Brion in via Turati, sempre a Milano (1962-1970). Un progetto puntualmente recensito, come una decina di anni prima la genovese *Casa di un amatore d'arte*, l'appartamento Marcenaro a Palazzo Rosso, su *Domus*⁴⁹. Noti per il celebre televisore Orio 23 Brionvega disegnato dallo studio di via Telesio, quanto per la tomba di San Vito, opera tra le più favolose di Carlo Scarpa, la famiglia di imprenditori disponeva di una considerevole collezione d'arte, con arazzi, cera-



Fig. 7 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, Appartamento Brion, Milano (© Fondazione Franco Albini, Milano).

ripetersi e forse oggi non interesserebbero più. – Annota Helg – ma una cosa mi sembra rimanga sempre uguale: l’atteggiamento per affrontare ogni volta ogni nuovo tema in modo da apprezzare tutto il suo significato, senza porsi delle prefigurazioni, senza lasciarsi andare a estrosità inutili ed imponendosi una buona disciplina di autocritica”⁵¹. A queste parole fanno eco tanti degli interventi del dibattito internazionale del tempo che, come ben evidenzia l’arco cronologico scelto per questo numero monografico di “Opus Incertum”, si apre idealmente col convegno di Madrid del ’34 e trova in qualche modo compimento nella Carta di Venezia del 1964. Il Movimento Moderno che fa da sfondo ai casi di studio qui ripresi, non è nato – concetto espresso chiaramente da Lodovico Belgiojoso – “come stile, ma le varie espressioni stilistiche rilevabili nel suo linguaggio sono, caso mai, l’atto finale di una ricerca progettuale, i risultati dell’applicazione di una metodologia di volta in volta analoghe o differenti da parte delle diverse personalità”⁵². L’architetta milanese si è espressa in più occasioni su questa eredità. Dal momento che nel panorama italiano, così come lungo tutta l’attività professionale dello studio Albini-Helg-Piva, il tema della ricostruzione è forte “gli antichi spazi debbono interpretarsi in termini attuali così che l’aggancio ad un pubblico contemporaneo non abbia il rischio di una astratta cristallizzazione e così che il museo sia, esso pure, un elemento per la continuità della tradizione nel perenne

evolvere dei valori culturali”⁵³. Altrimenti, ribadirebbe la storica principale committente in ambito museale dello studio milanese, “il rischio sarebbe allora che il museografo, che ha il suo posto nel mondo della cultura, facesse la figura del guardiano, unicamente preoccupato della conservazione fisica degli oggetti a lui affidati”. Non solo unità di intenti, ma anche le parole usate da Marcenaro sembrano riprendere quelle di Helg (o meglio il contrario, vista la cronologia dei contributi): “un museo ben organizzato [...] non serve tanto a cristallizzare quanto a ampliare la sfera dell’esperienza contemporanea”⁵⁴. Questo stesso dibattito è oggi di stringente attualità. Se Helg si rammaricava del trattamento del dispositivo albiniano per Margherita di Palazzo Bianco, archiviato come se fosse un giornale e non un libro, come è noto, non è andata meglio neanche agli altri allestimenti genovesi del dopoguerra.

Prove di *reenactment* nei musei dei maestri?

Nel giugno del 2022 Palazzo Rosso ha riaperto al pubblico dopo una chiusura di alcuni anni. Premesso che, a parte la pubblicistica scaturita dall’occasione non si dispone, a oggi, di un testo scientifico che esponga i criteri dell’intervento, lo stupore che il visitatore prova non è minore di quello che venne registrato oltre sessant’anni fa, all’inaugurazione della casa-museo allestita da Albini, Helg e Marcenaro. Naturalmente c’è sorpresa e sorpresa. E quest’ultima, va subito chiarito, genera più che altro un diffuso trasecolamen-

proveniente da Downton Castle (Herefordshire, Regno Unito, collezione Kincaid Lennox e collezione Payne Knight), già in collezione Bellesi (1957, Firenze), nello stesso anno passato in asta da Sotheby’s a Londra (26 giugno 1957, n. 26) e noto da una fotografia conservata in Fototeca Zeri.

⁵¹ HELG, *Il problema...* cit., p. 10-11.

⁵² Lodovico Belgiojoso citato in: F. HELG, *Alcune riflessioni sull’esercizio della progettazione architettonica*, in *Elementi di progettazione urbana. Milano città e territorio*, a cura di A. Barbiano di Belgiojoso, Milano 1981, p.231.

⁵³ F. HELG, *Problemi sull’adattamento a museo di edifici non appositamente a questo fine costruiti o di edifici di carattere monumentale*, dattiloscritto maggio 1975, p. 2, in FAM.

⁵⁴ MARCENARO, *Le concept...* cit., p. 254.

⁵⁵ Per una sintesi dei travagli e delle critiche a questo cantiere: FONTANAROSSA, *La capostipite...* cit., pp. 103-125.



⁵⁶ Per alcuni passaggi critici si rinvia a: G. BOZZO, *Il nuovo allestimento di Palazzo Rosso a Genova. La lezione di Albini e le esigenze maturate in cinquant'anni*, “Do.Co.Mo.Mo. Italia Giornale”, IX, 15, 2004, pp. 32-44; A. CANZIANI, A. GIORGI, *Evoluzione e conservazione di un allestimento*, in *I musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Torino 2004, pp. 95-99; A. CANZIANI, F.P. TURATI, *Evoluzione e conservazione degli allestimenti museali del secondo Novecento*, in *Il Moderno tra Conservazione e Trasformazione-Dieci anni di Do.Co.Mo.Mo. Italia: bilanci e prospettive*, atti del convegno internazionale (Trieste, 5-8 dicembre 2005), a cura di S. Pratali Maffei, F. Rovello, Trieste 2005, pp. 77-83; A. CANZIANI, *Conservare fragili equilibri tra la memoria e il nuovo: i musei di Albini e Helg*, in *Lo spazio interno moderno come oggetto di salvaguardia. Modern Interior Space as an Object of Preservation*, a cura di R. Grignolo, B. Reichlin, Mendrisio 2012, pp. 222-241 e F. IRACE, *Rifacciamo Palazzo Rosso*, “Il Sole 24 Ore”, 28 giugno 2015, p. 36. Inoltre: R. FONTANAROSSA, *White cube versus period rooms: display dei musei genovesi tra avanguardie e attualità*, in *Rinnovare i musei dei maestri*, atti del convegno (Genova, 24 gennaio 2018 e 18 aprile 2018), a cura di E. Pinna, V. Tiné, Genova 2019, pp. 47-57 e R. FONTANAROSSA, *White cube versus period rooms e il ritorno dei cadre de vie nei musei albiniani*, in *L'esperienza dello spazio: collezioni, musei, gallerie*, atti del convegno (Bologna, Complesso di S. Cristina, Aula magna, 14-16 maggio 2018), a cura di C.G. Morandi et al., Bologna 2020, pp. 121-138. In questi interventi si è anche fatto cenno alle cosiddette sale dell'Ottocento, inaugurate sempre all'interno del percorso museale del Rosso nel 2016, con *moquettes*, tappezzerie e un'illuminotecnica in appropriate, goffo tentativo di un ritorno alle sale storiche, alle *period rooms*.

⁵⁷ Il comunicato stampa integrale è disponibili all'indirizzo: <https://smart.comune.genova.it/comunicati-stampa-articoli/riapre-palazzo-rosso-con-importanti-novita-C3%A0> (consultato il 9 maggio 2023).

⁵⁸ *Reenactment* non significa mera ripetizione, fedeltà al modello originale, ma nemmeno copia o *remake*: anche la traduzione letterale nell'italiano “rievocazione storica”, suona come una sua forzatura stonata e fuorviante. Al contrario la semantica del *reenactment* offrirebbe molteplici declinazioni attorno al concetto della “rimessa in azione di qualcosa”, cioè una vera e propria forma di lettura, o di rilettura, degli spazi e degli archivi di un'esperienza. Molto in uso da parte di artisti e curatori negli ultimissimi decenni, in particolare nella riproposta di mostre oramai storiche e di *performace*, *reenactment* risorge anche nei dispositivi museografici. Alcune stimolanti riproposte della museologia del dopoguerra sono state rievocate nelle mostre *Art on Display 1949-69*, exhibition catalogue (Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, 8 November 2019-2 March 2020; Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 4 October 2020-6 June 2021), edited by P. Curtis, D. Van den

to dovuto al palpabile *nonsense* dell'operazione. A lungo, in altra sede, sono riportate le diatribe che precedettero l'apertura del Rosso nel '60, come le reazioni, anche diplomatiche che bersagliarono non tanto i due architetti quanto l'allora direttrice Marcenaro. Insieme al Bianco, al Museo del Tesoro di San Lorenzo e ai tanti “musei della ricostruzione”, il Rosso, quell'allestimento del dopoguerra, è quindi entrato a pieno titolo nella storia della museologia (fig. 8)⁵⁵. C'è stata anche già occasione di ripercorrere alcuni dei piccoli e meno piccoli interventi che dagli anni Sessanta, soprattutto, come spesso accade, in occasione dell'arrivo di fondi in città, per esempio per le Colombiane del '92 e per Genova Capitale della Cultura nel 2004, hanno toccato i musei civici e con essi anche le dimore Brignole-Sale⁵⁶. Gli ordinamenti delle opere sono stati modificati, sia al Bianco, sia al Rosso poiché, come fatalmente accade nella maggior parte dei musei, le raccolte vengono trasferite, si attuano restauri, scoperte o perché, più di rado, arrivano nuove acquisizioni. Con l'ordinamento manipolato cade, cadono, naturalmente, anche i relativi progetti museologici e, inevitabile conseguenza, ‘a cascata’ quelli museografici. C'è poi la mannaia della ‘messa a norma’. In questo contesto la scelta del Comune di Genova di non procedere a un nuovo progetto museologico che inevitabilmente, come un tempo, deve guardare a tutta la ricca rete civica nel suo insieme, ma avanza per singole sale genera non poche perplessità. Il risulta-

to di questo aberrante approccio visibile oggi al Rosso merita una breve analisi. Svilto ogni approccio metodologico, fatta carta straccia dell'eredità anche teorica della generazione dei ‘musei dei maestri’, il municipio ha pensato di risolvere la complessa tematica dell'eventuale restauro dell'allestimento storico o, meglio ancora, di una nuova proposta, con una serie di “interventi di adeguamento impiantistico e strutturale”, la ‘messa a norma’ appunto. Azioni di apparente banale manutenzione, – ma, si sa, all'interno di un museo la cura non è mai ordinaria –, con non poche ambizioni: la finalità, dice la velina comunale, è il “ripristino degli impianti nel rispetto assoluto delle caratteristiche storiche del complesso”. Fatto quest'ultimo peraltro previsto da tutta la legislazione in materia di tutela, che naturalmente riguarda, dovrebbe essere scontato, anche gli “interventi eseguiti negli anni '50 ad opera dell'architetto Franco Albini”⁵⁷. Ora, l'omissione da parte del comunicato municipale del nome dell'altra progettista, Franca Helg, confermaria a pieno titolo dell'intero progetto, nonché di quello della committente, Marcenaro che peraltro aveva scritto e presentato, lei sì, il progetto museologico del Rosso, può essere ascritta a una certa superficialità tipica di tanti *dossier de presse*. Se la comunicazione non è partita, forse, col piede giusto, la realizzazione di questo “ripristino degli impianti” lascia sconcertati. Quello che viene addirittura annunciato come un restauro filologico di Albini (ancora una volta con buo-



Fig. 8 F. Albini, F. Helg, Una sala di palazzo Rosso nell'allestimento storico, Genova (© Fondazione Franco Albini, Milano).

Fig. 9 F. Albini, F. Helg, Allestimento storico di una delle sale di palazzo Rosso, Genova (© Fondazione Franco Albini, Milano).

Fig. 10 F. Albini, F. Helg, Alcune vetrine dell'allestimento storico di palazzo Rosso, Genova (© Fondazione Franco Albini, Milano).

na pace per Helg e Marcenaro), è in realtà un tentativo, per quanto goffo e incompiuto, di *reenactment*. Pratica in gran spolvero in tanti musei del mondo e con esiti, talvolta, degni di interesse⁵⁸, nel caso di via Garibaldi si è creduto che a riportare le lancette indietro nel tempo bastasse comprare qualche rotolo di tessuto e riposizionarlo all'incirca dove l'avevano disposto Albini, Helg e Marcenaro, per rievocare, o perfino restaurare come lascerebbe intendere il comunicato, l'allestimento storico. “Sono stati [...] filologicamente sostituiti gli allestimenti in tessuto”, recita il documento comunale: e la filologia, se tirata in ballo, porta su un terreno scivoloso. Non solo perché, come detto, è lo stesso progetto museologico che è cambiato, quell'ordinamento a cui s'era data forma anche attraverso l'inserimento dei tessuti su alcuni pavimenti e lungo le pareti di alcune sale non esiste più. Soprattutto quell'impianto concettuale era un po' più complesso, imponeva un'idea, arbitraria, giusta o sbagliata, di museo. Un'idea e un assunto che appartenevano a quell'epoca. Nell'archivio genovese, spillati a una delle tante lettere, ci sono ancora alcuni dei campioni dei tessuti passati in rassegna all'epoca, un “velo di terylene” e un campione di “orlon”⁵⁹. Alla fine, ricorda Helg, “fu tesa, come tappezzeria alle pareti una stoffa di lana tessuta con fili di diverse sfumature dal grigio al rosso in modo da ottenere un effetto di profondità”⁶⁰. L'attuale ripristino non contempla queste *nuances*, questa attenzione al dettaglio. Anche la

scelta della copertura dei pavimenti, come noto, fu ponderata, individuando un feltro rosso con una grana particolare. Anche volendo superare l'annosa questione della scelta dei materiali e restando alla mera filologia, cosa dire delle restanti parti che componevano il dispositivo storico: per esempio la celebre specchiera dorata disposta scostata dalle pareti, quasi a manifesto dell'intero percorso (fig. 9), o le favolose vetrine che, anche loro foderate di feltro rosso, contribuivano all'unità dell'allestimento (fig. 10), a quell’“ambientamento del pubblico” auspicato coralmente dal trio dei progettisti? Anch'esse, oggi grandi assenti, portano più che sul terreno del tentativo di restauro, su quello di un abbozzo di ripristino in stile, che nulla restituisce della “poesia”, per usare ancora le parole di Franca Helg, di un tempo⁶¹. Un'operazione quantomeno discutibile e invero passata fin qui sotto silenzio, questa sorta di *reenactment* all'interno di Palazzo Rosso, che ci riporta indietro nel tempo, è vero, ma a quel gusto per il falso storico, a quell'imperativo di ricostruire i monumenti “dov'erano e com'erano”, cioè a travisare un'intera epoca. Quella stagione d'oro della museologia italiana altrove studiata e quindi rispettata.

Heuvel, Lisbon 2019. Sull'argomento, con altri interessanti casi: C. BISHOP, *Radical museology or, What's 'contemporary' in museums of contemporary art*, London 2013, trad. it. *Museologia radicale. Ovvero, cos'è 'contemporaneo' nei musei di arte contemporanea?*, Milano 2017.

⁵⁹ Genova, Archivio Storico Comunale (d'ora in avanti ASCG), *Lettera dattiloscritta di Franco Albini a Caterina Marcenaro del 4 aprile 1957*, 271, c. 154. La ditta della stoffa è la Stork; altri dettagli sui campioni in ASCG, *Lettera dattiloscritta di Caterina Marcenaro a Franca Helg del 10 aprile 1959*, 271, c. 154. Terylene è il nome commerciale di un polietilene tereftalato sperimentato dall'inizio degli anni Quaranta. Orlon è il nome depositato di una delle prime fibre sintetiche prodotte in quantità industriale, messa in commercio dalla Dupont negli anni 1950; in forma di filato ha l'aspetto della lana, mentre la stessa fibra prodotta in filamento continuo somiglia alla seta.

⁶⁰ Un “velluto sdrucito” era il tessuto impiegato con la medesima funzione all'interno di palazzo Lascaris a Torino, sede del Consiglio Regionale del Piemonte. Progetto del 1975-1983 con Piva e Marco Albini. In F. HELG, *Le esperienze museografiche del dopoguerra e le attuali esigenze*, in *Palazzo Reale a Milano. Il nuovo Museo d'arte contemporanea*, a cura di A. Piva, Milano 1985, pp. 46-56: 51, nota 7.

⁶¹ Non vi è qui lo spazio di entrare nei particolari, ma di segnalare che oltre all'inserimento di tessuti che non rispondono, nell'impossibilità di reperire quelli originali, neanche lontanamente alla raffinata ricerca degli anni Sessanta, anche le arbitrarie riedizioni di alcuni supporti (pedistalli, *consolles* e pannelli), fra l'altro posti fuori scala in rapporto agli ambienti, alle finestre e alle porte, sono validi indicatori di una procedura quantomeno aberrante.