

**Carlo Scarpa e Roberto Calandra.
Architettura e museografia nel progetto
per il Nuovo Museo Nazionale di Messina**

Matteo Iannello

I numerosi tentativi fatti per dare a Messina una sede museale degna di quello straordinario patrimonio artistico sopravvissuto al drammatico terremoto del dicembre 1908, erano stati del tutto infruttuosi e nessuno dei progetti elaborati – Francesco Valenti (1912), Aldo Grillo (1953), Franco Minissi (1960) – era mai giunto ad effettivo finanziamento. Nell'agosto del 1973, a conclusione di un lungo e impegnativo iter amministrativo, la Cassa per il Mezzogiorno affida a Carlo Scarpa (1906-1978) e Roberto Calandra (1915-2015)¹ l'incarico per la progettazione del Nuovo Museo Nazionale di Messina: l'idea era quella di ricostituire il tandem che esattamente cinquant'anni prima aveva lavorato proprio nella città dello stretto, all'allestimento della grande mostra su Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento siciliano (1952-1953)². L'arrivo di Scarpa a Messina nel gennaio del 1974 segna l'inizio dei lavori con il primo sopralluogo sull'area di progetto: la spianata di San Salvatore dei Greci, la stessa dove erano stati raccolti i tantissimi reperti architettonici recuperati dall'allora Soprintendente Antonio Salinas e dove era stato allestito un piccolo museo nei locali della vecchia filanda Mellinghoff. Rispetto alle collezioni che caratterizzano i percorsi museografici, la singolarità del museo di Messina è rappresentata dalla presenza di un importante numero di pezzi architettonici di grandi dimensioni e di ornamentazione scultorea provenienti da antichi palazzi e chiese che non era stato possibile utilizzare nelle nuove architetture post-terremoto. Il programma museografico e le problematiche relative alla selezione e all'esposizione delle diverse opere è fin da subito discusso e condiviso dai progettisti con la direzione del museo; l'obiettivo è quello di costruire uno spazio moderno, da offrire al pubblico e alla critica. Ricorda Calandra:

La nostra idea di museo, fortunatamente, coincideva con quella dell'allora direttrice, la dottoressa Cicala Campagna, che voleva un museo organizzato non per tipologie – pittura, scultura, manoscritti, architettura ecc. – ma secondo un percorso che permettesse al visitatore una visione integrata di tutte le opere significative di

un determinato sviluppo cronologico, un percorso che potesse essere allo stesso tempo sintetico per il turista culturale e completo per lo studioso. Non era prevista nessuna porta, ma una successione articolata di spazi in rapporto continuo tra interno ed esterno, fra lo spazio del museo e il paesaggio. Volevamo fare un museo che fosse esemplare per la museografia.³

Cinque disegni di studio testimoniano una prima ipotesi con una serie di piccoli padiglioni a pianta quadrata illuminati dall'alto e aperture ricavate ai quattro angoli; una soluzione che riprende e articola quanto già sperimentato da Scarpa con la Gipsoteca "Antonio Canova" di Possagno (1955-1957) ma che viene presto accantonata in favore di un organismo unitario spazialmente più complesso, dai contorni irregolari, con una grande copertura vetrata e caratterizzato da un sistema di tre spazi absidati sul lato nord.

Per la prima volta lo Scarpa "restauratore di spazi antichi per musei moderni" come lo definisce Licisco Magagnato, direttore del Museo di Castelvecchio, si trova a progettare un museo del tutto "nuovo", da costruire interamente dalle fondamenta. Alla complessità del tema corrisponde la straordinaria articolazione degli spazi, una compenetrazione tra ambiente esterno e interno con percorsi indipendenti e articolati che non trova precedenti in nessuno dei musei fino a quel momento costruiti.

Organizzato su tre livelli, il nuovo edificio è disposto su un terreno irregolare in lieve pendenza con uno sviluppo maggiore lungo la direttrice nord-sud, esposto prevalentemente a est, verso l'incantevole panorama dello stretto; lo spazio esterno compreso tra il museo e il viale della Libertà è pensato fin da subito come parco pubblico aperto, indipendente dal percorso di visita museale:

un grande spazio continuo, a livelli articolati, un poco labirintico, scandito dalla libera disposizione dei possenti sostegni della costruzione soprastante; uno spazio complesso, in fondo. Soltanto una parte di questo sarebbe stata protetta con chiusure di vetro; per il resto si era in un esterno coperto o addirittura a cielo aperto; l'aria avrebbe girato liberamente intorno a uomini e cose; bisognava sentire freddo d'inverno e caldo d'estate. Le pavimentazioni sarebbero state da esterno, appunto, come potrebbero essere quelle di una piazza o di una corte.⁴

Le annotazioni di Scarpa sparse a margine del foglio – “altissime steli in c. a.”, “con i pezzi migliori, aperte, come vuole Roberto”, “sopra terra per giardino”, – accompagnano, precisando, alcuni schizzi che sono testimonianze dirette dei tanti ragionamenti che accompagnano le diverse fasi del progetto; di grande suggestione l’annotazione “tufo come abside Antonello Anversa” che compare in uno dei primi studi di pianta, in riferimento alla materia che avrebbe potuto formare la pelle dei tre grandi spazi absidati del prospetto nord; ancora una volta – come già sottolineato da Orietta Lanzarini in altre occasioni⁵ – il patrimonio iconografico proveniente dall’universo delle arti figurative e di cui Scarpa è grandissimo conoscitore, diventa materia della sua architettura.

Dal piano del fossato – grande spazio a doppia altezza segnato dai setti in cemento armato della struttura – un doppio sistema di rampe conduce al livello dell’ammezzato, una sorta di podio disposto lungo l’asse longitudinale e slittato verso nord lungo quello trasversale; qui vengono collocate, in un spazio da intendersi come “un vero e proprio teatro tettonico”⁶, le due possenti statue cinquecentesche del Montorsoli raffiguranti il Nettuno e Scilla⁷, visibili, come il Cangrande a Castelvecchio, da molteplici punti di vista e inondate dalla luce che scende giù dal grande lucernario in ferro e vetro.

La disposizione delle opere, secondo un ordine rigorosamente cronologico, prevede una visione integrata di tutto il patrimonio artistico; pittura, scultura e architettura dialogano tra loro offrendo al visitatore, in un sol colpo d’occhio, la possibilità di cogliere le diverse forme espressive della cultura artistica di una data epoca. La scelta delle opere da esporre è determinante, viene commissionata la schedatura e il rilievo metrico e fotografico di tutte le opere così da procedere alla selezione dei pezzi necessari all’interno del percorso espositivo. Calandra immagina la costruzione di piani inclinati, murari o erbosi, da disporre lungo il margine ovest del fossato per collocarvi ricomposti a secco, “ai fini didascalici” come si legge nella relazione, alcuni elementi architettonici come il portale dell’antica Università o la facciata di Palazzo Grano progettato da Andrea Calamech; Scarpa propone di inserire parte del gran numero di capitelli presenti all’interno di vasche d’acqua, reperti sommersi di una città scomparsa che tornano a vivere:

Già al momento della visita al terreno destinato al museo [...] – ricorda Fabio Lombardo – aveva sottolineato il problema che la sistemazione di tutto questo poneva. Ricordo bene le sue perplessità di fronte a non so quanti grandi capitelli provenienti dal vecchio edificio della università andato distrutto. Era troppo sensibile per proporre di buttare via la loro quasi totalità; troppo intelligente per non sapere che uno solo di questi, forse due, sarebbero stati sufficienti, nel museo, ad evocare la ragione del loro stato attuale. Uno o due, dunque, avrebbero trovato posto all'interno del museo; gli altri sarebbero stati tutti semisommersi dall'acqua; vi si sarebbe camminato sopra per andare da una parte all'altra della vasca.⁸

È chiaro quindi come una simile concezione museografica non possa trovare risposta nella canonica organizzazione per piani distinti e sale successive, ma necessiti di una complessità tale da sovvertire l'idea stessa di museo fin a quel momento diffusa. Gli spazi prettamente museali, espositivi, si completano così di tutte quelle funzioni necessarie all'attività di un museo moderno: direzione, uffici, biblioteca, archivi e laboratorio di restauro vengono collocati all'interno di un corpo trasversale, a pianta rettangolare, posto a cerniera tra il nuovo e il vecchio museo. Il volume stretto e lungo, regolare e compatto del corpo dei servizi disposto lungo la direttrice est-ovest accentua l'irregolarità dello spazio museale il cui impianto, caratterizzato dal sistema tri-absidato del prospetto nord, ricorda proprio quello di una cattedrale; un'elevata qualità plastica e geometrica dello spazio, in cui non esistono ambienti chiusi, né percorsi obbligati che costringono a spostarsi quasi meccanicamente da una sala all'altra, ma una organizzazione "aperta", in grado di offrire al visitatore quella contemporaneità di visione che era uno degli obiettivi fissati:

Il contenimento del materiale da esporre non avverrà per "sale", più o meno vaste e successive, ma per pochissimi grandi spazi articolati in cui le opere si raggrupperanno [...]. Nel primo di questi spazi, estremamente mosso sia in pianta che in alzato (quasi a richiamare il volume cavo di una cattedrale) dovrebbero trovar posto tutte le opere dei primitivi dal medioevo agli artisti del manierismo, e in questo spazio entreranno visivamente, attraverso le vetrate perimetrali (ed eventuali squarci nel pavimento) e attraver-

so i coni ottici che essi determinano, anche le architetture coeve che sono al piano seminterrato o nel “fossato” che lo circonda e sui piani inclinati murari o erbosi.⁹

Se il grande spazio delle absidi è destinato alle opere di pittura e scultura che dai primitivi arrivano fino ad Antonello ed ai suoi seguaci, le restanti opere che da Caravaggio giungono alla contemporaneità, sono disposte, sempre cronologicamente, in quella che – volendo mantenere l’ analogia con la pianta di una cattedrale – può definirsi la navata. Uno spazio diaframmato a doppia e tripla altezza, con pareti mobili e fisse, capace di accogliere le piccole opere come le grandi tele barocche e settecentesche e in cui solo i due capolavori di Caravaggio (la *Resurrezione di Lazzaro* e l’ *Adorazione dei Pastori*) sono allestiti all’ interno di uno spazio laterale più raccolto. Non esiste documentazione ad illustrare il tipo di soluzioni espositive qui adottate per i supporti ma a indirizzare l’ allestimento è la composizione delle grandi tele (alte oltre tre metri e larghe più di due) all’ interno dello spazio illuminato da quattro lucernari aperti agli spigoli della sala per ottenere così “quell’ effetto di luce di riquadro” di cui Scarpa parla a proposito di Possagno¹⁰.

Il fulcro dell’ intera composizione è rappresentato, come già accennato, dal grande lucernario a gradoni a ridosso delle absidi che svetta rispetto al solaio piano di copertura e inonda di luce lo spazio, fino a raggiungere, a livello più basso, il podio con le statue del Montorsoli raffiguranti Nettuno e Scilla¹¹. Una serie di studi di sezione racconta della volontà di disegnare questo spazio – chiamato da Scarpa “grande sala centrale” – “come una piazza coperta” in cui il visitatore possa muoversi liberamente tra un’ opera e l’ altra; la sezione del museo si dilata qui improvvisamente e tutti i livelli sono contemporaneamente visibili, offrendo all’ occhio scorci improvvisi, particolari punti di vista, lasciando intravedere qualcosa che sarà possibile ammirare più avanti; in questo modo il percorso si struttura “spazialmente” e non più in maniera lineare come avveniva invece a Castelvechio. L’ attenzione e la curiosità del visitatore restano così vigili: la luce, la distanza, la posizione cambiano, e le opere già viste o ancora da vedere si prestano ad una differente lettura. Si tratta di un espediente a cui Scarpa ricorre spesso negli allestimenti effimeri come nei musei permanenti (la statua del Cangrande a Castelvechio

o l'affresco del Trionfo della Morte a Palazzo Abatellis), ma che qui a Messina diventa un *unicum* con la struttura architettonica. La stessa impostazione data al museo e la sua architettura sono espedienti per catturare l'attenzione del visitatore, educarne l'occhio, suscitare curiosità, "luogo di scoperta e mai di noia". L'architettura educa all'arte, apre le porte al profano e lo incanta toccando le corde dell'emozione, suggerisce allo studioso nuovi punti di vista, inedite prospettive. E la luce, l'intensa luce mediterranea che tanto aveva conquistato Scarpa al suo arrivo a Messina nel 1953, diventa lo strumento per dilatare e comprimere lo spazio:

Il sole, – afferma Scarpa – muovendosi su una scultura, non dà mai effetti negativi, come invece quando all'interno di un'aula va in certi punti ed in altri no, mettendo in luce solo alcuni dei quadri, per quanto non ci sia niente che renda meravigliose le opere d'arte come la luce potente del sole. Il sole diretto non si può ammettere anche perché fa caldo, fa dilatare le tinte: le tavole scoppierebbero e le tele si brucerebbero, ergo bisogna avere sempre una luce ben diversa, una luce diafana, la luce dall'alto.¹²

Uno studio, quello sulla illuminazione dei diversi spazi, che avrebbe inevitabilmente richiesto variazioni e integrazioni nel momento in cui si fosse passato da un progetto di massima ad uno esecutivo e da questo alla costruzione vera e propria, con la possibilità di maneggiare direttamente le opere da esporre, di "dialogare" con esse, di ruotarle, inclinarle, alzarle o abbassarle per offrirle nella giusta prospettiva, per una visione singolare e unitaria allo stesso momento:

In definitiva, e in altri termini, lo spazio interno del museo che si propone pretende di dare quella sensazione di continuità spaziale che è generalmente offerta, nelle città storiche, dalle eterogenee ma armoniche piazze urbane medievali-rinascimentali a volte ricche anche di opere scultoree e pittoriche; dovrebbe quindi riuscire ad articolarsi in una sorta di successione di prospettive accidentali con quadro in continuo movimento entro una sola grande piazza coperta, a più livelli, quasi a sopperire a una lacuna che a Messina si è prodotta al principio del secolo attuale con la completa scomparsa del centro storico urbano.¹³

Tra i tanti disegni che accompagnano la stesura del progetto di Messina quelli che meglio raccontano questo tipo di impostazione sono le sezioni – sia gli studi schizzati a più riprese che quelle che compongono il progetto di massima – in cui la costruzione dello spazio espositivo prende forma attraverso l’articolazione e la compenetrazione dei diversi ambienti che definiscono un percorso cronologico continuo in cui le opere di pittura dialogano con quelle di scultura, con l’oreficeria, la maiolica, la numismatica e l’architettura. A Messina è l’architettura stessa a determinare l’allestimento, non c’è bisogno di lavorare sul piano “minuto” e definire nel dettaglio i singoli supporti; questo è un lavoro che certamente non sarebbe mancato ma che sarebbe stato discusso solo in un secondo momento; è l’architettura stessa che a Messina costituisce il supporto museografico.

Trasmesso ufficialmente alla regione il 15 marzo 1977, il progetto del Nuovo Museo passa prima nelle mani dell’Assessorato Regionale al Turismo e successivamente in quelle dell’Assessorato per i Beni Culturali e Pubblica Istruzione. I richiami e i solleciti più volte ripetuti per passare quanto prima alla realizzazione non trovano però risposta e le speranze, già intaccate dall’improvvisa scomparsa di Scarpa nel novembre del 1978, crollano definitivamente nel 1980 quando si decide di procedere alla realizzazione dell’opera attraverso la procedura dell’appalto-concorso, mettendo a base del concorso proprio il progetto di massima Scarpa-Calandra.

Stupidità politiche e lungaggini burocratiche fanno così svanire il sogno di veder sorgere a Messina il primo vero museo moderno per architettura e concezione museografica che l’Italia abbia mai avuto.



Fig. 01. Roberto Calandra e Carlo Scarpa fotografati durante un sopralluogo sulla spianata del San Salvatore dei Greci, 1974. Foto F. Lombardo, Archivio Roberto Calandra, Palermo

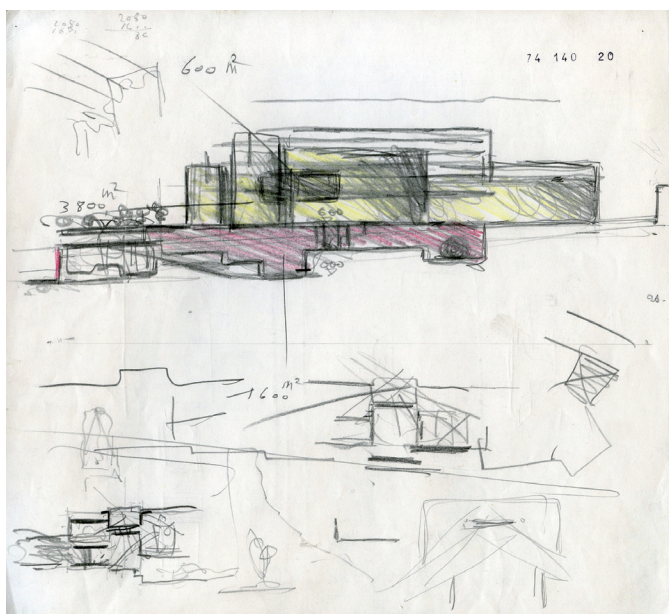


Fig. 02. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina, pianta, studio fase intermedia.
Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

Fig. 03. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina, studi di sezione.
Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

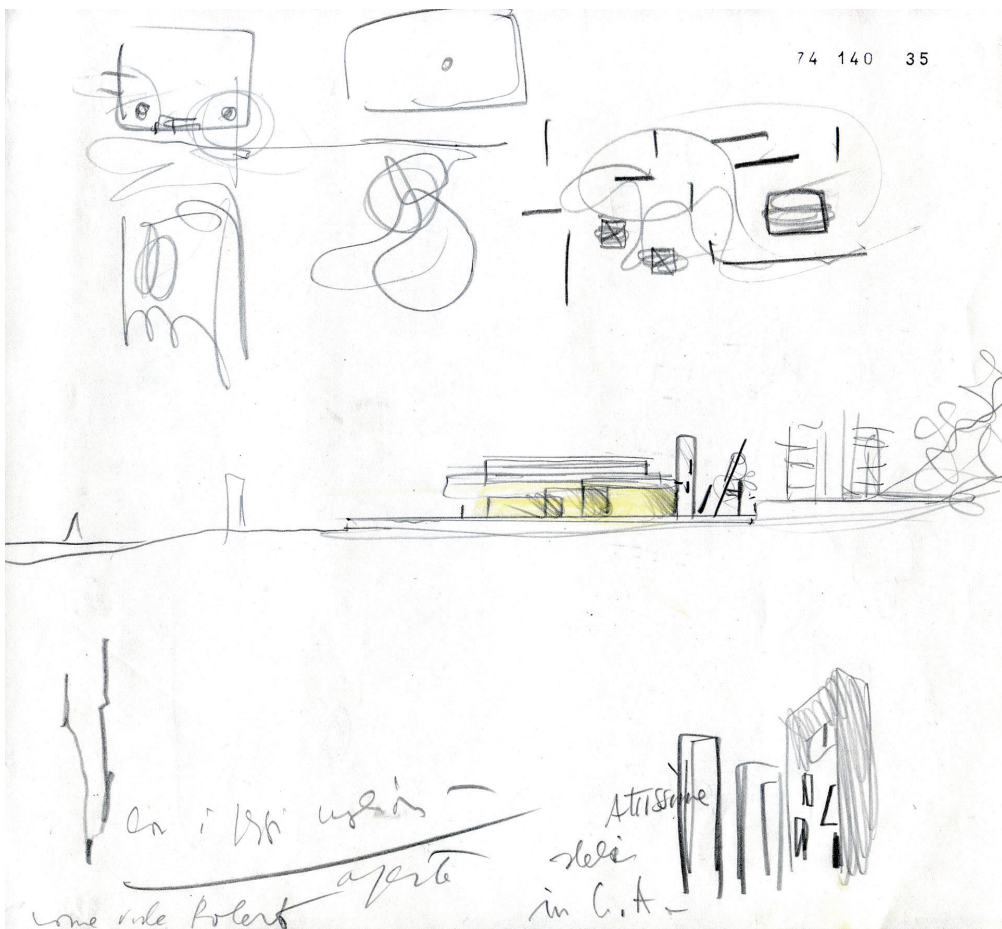


Fig. 04. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studio dei piani per l'esposizione dei frammenti architettonici.
Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

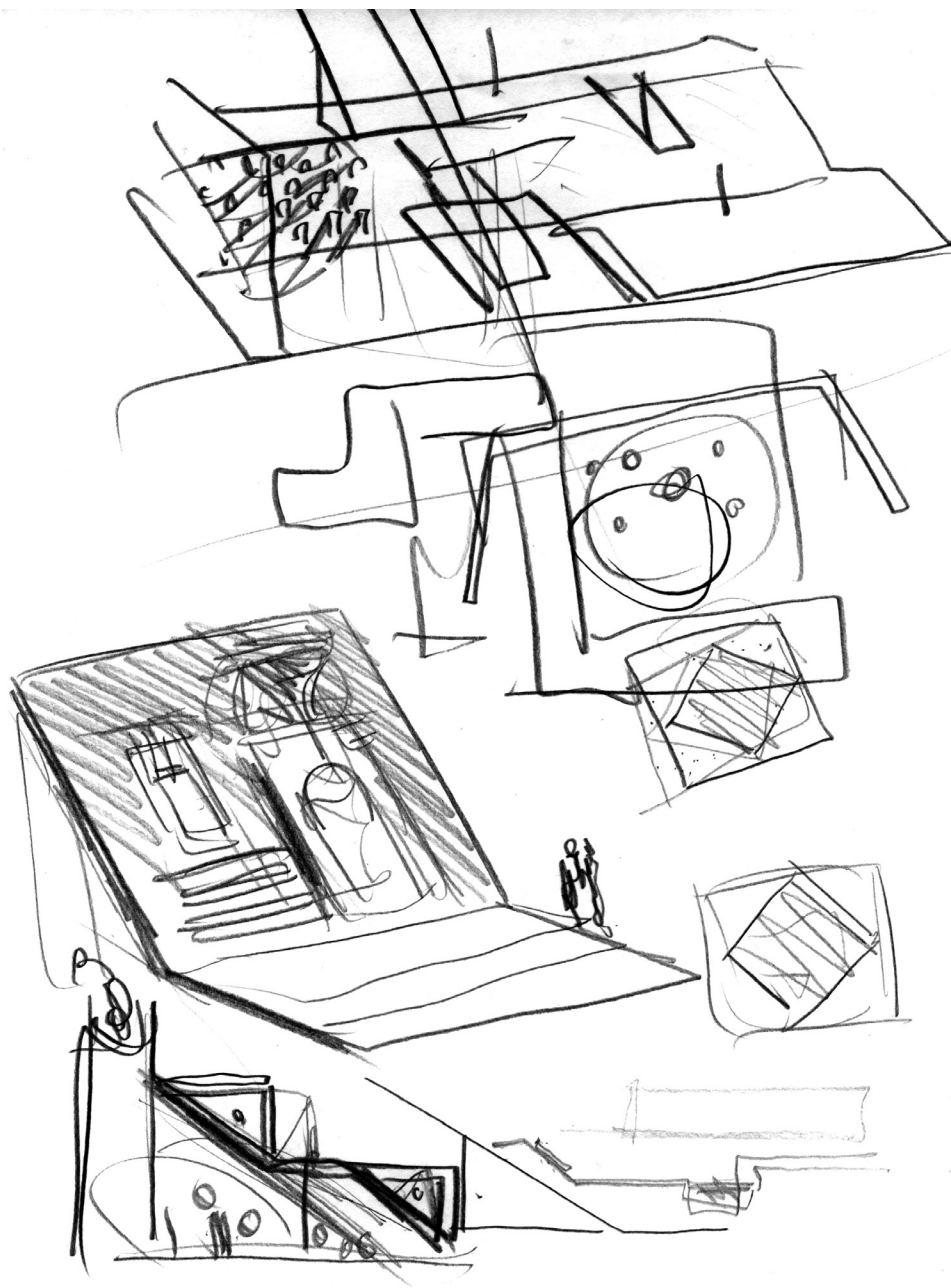


Fig. 05. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studio dei piani inclinati per l'esposizione dei frammenti architettonici.
Archivio Roberto Calandra, Palermo

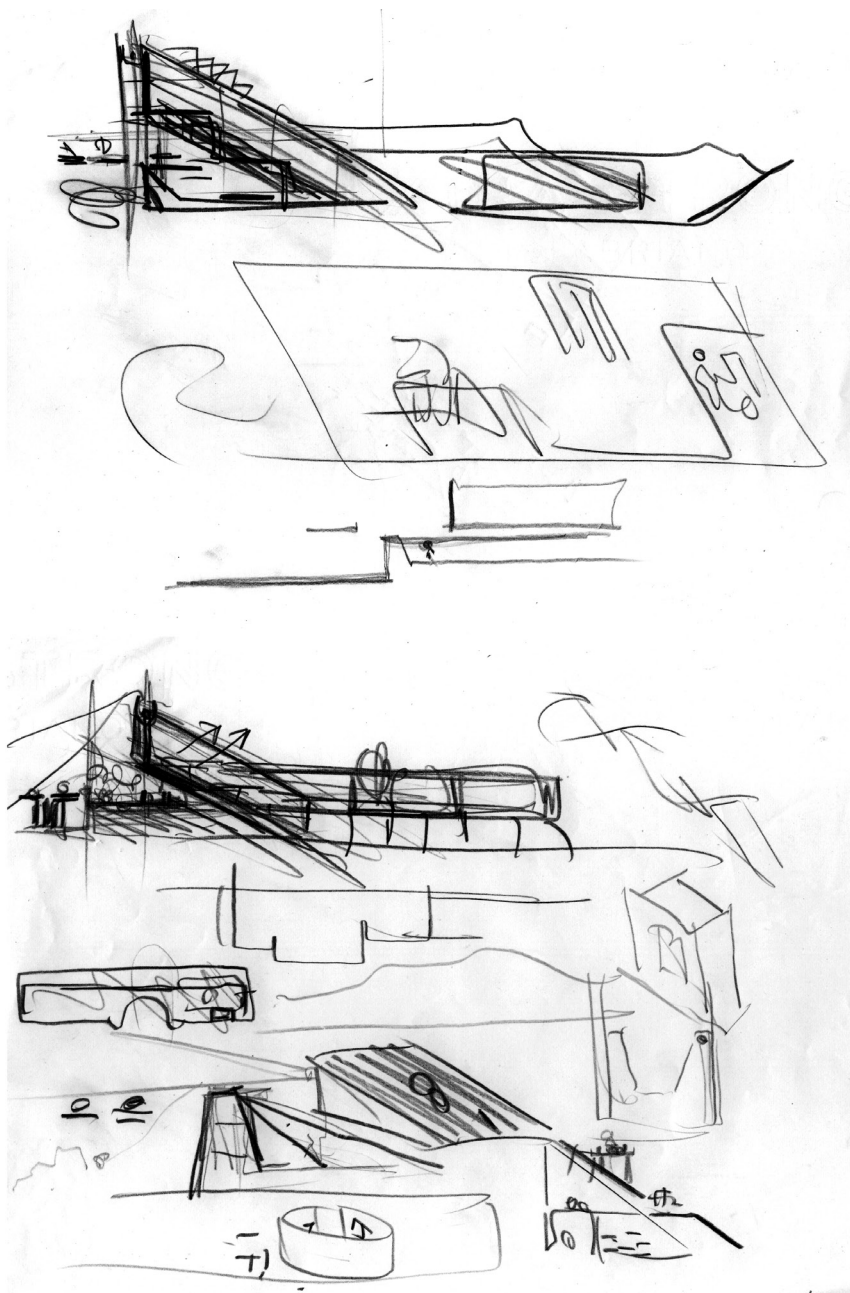


Fig. 06. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studio dei piani inclinati per l'esposizione dei frammenti architettonici.
Archivio Roberto Calandra, Palermo

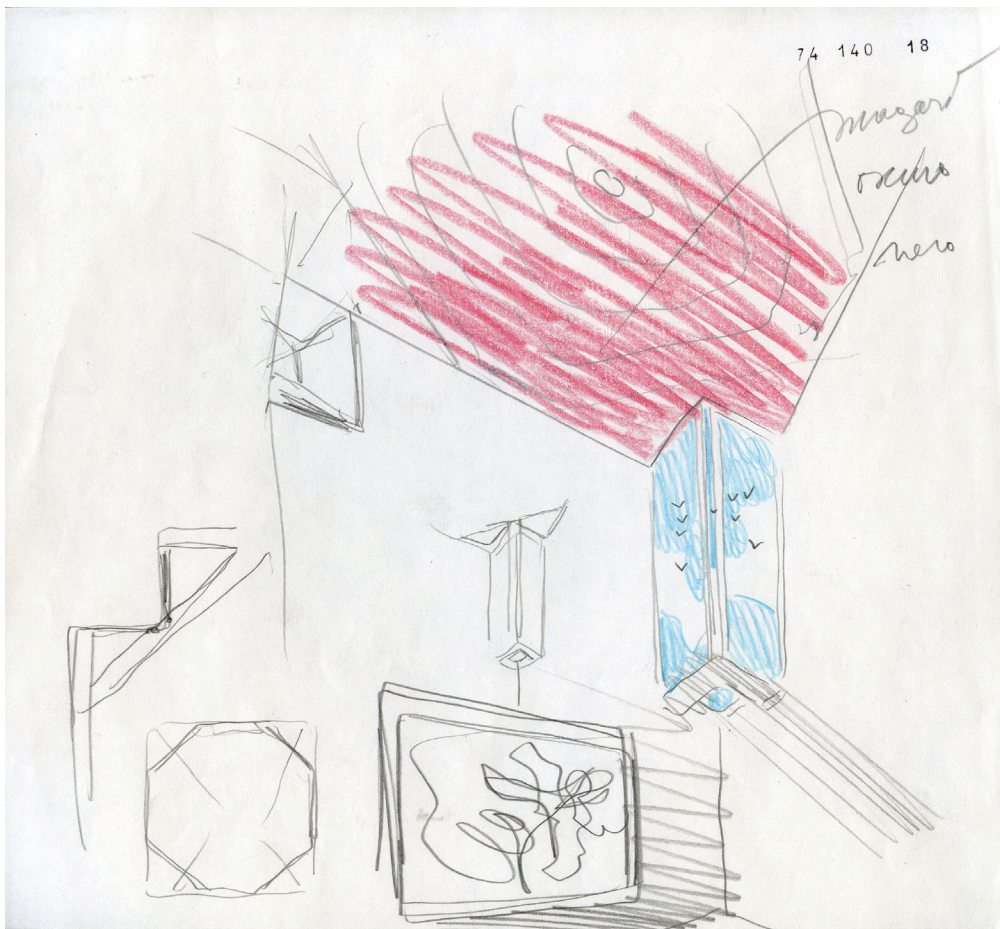


Fig. 07. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studi per i lucernari delle sale dedicate a Caravaggio.
Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

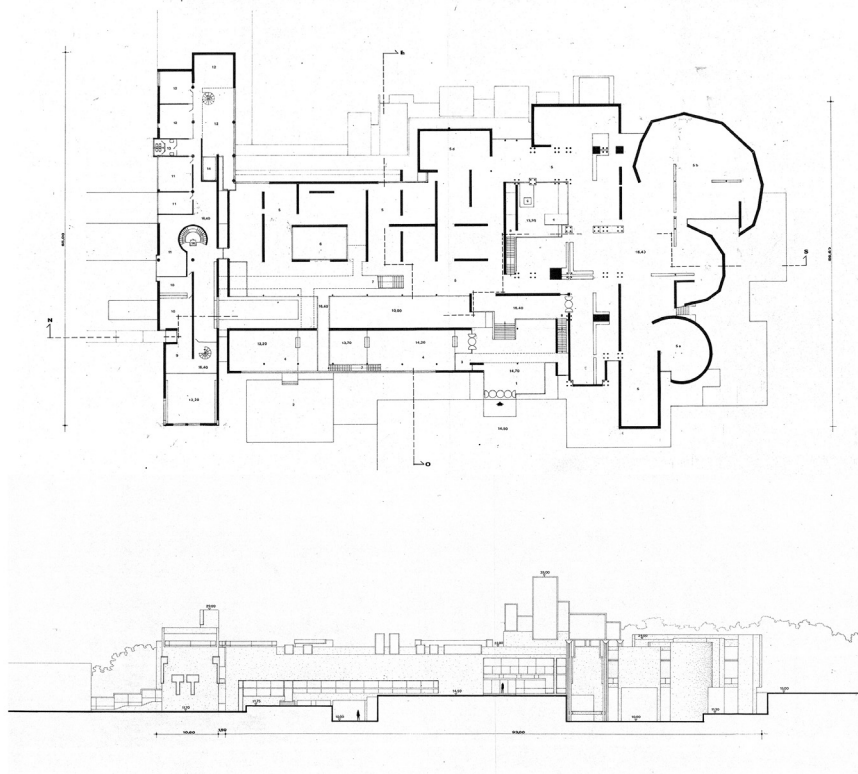


Fig. 08. R. Calandra, C. Scarpa, Progetto di massima del Nuovo Museo Nazionale di Messina, pianta piano rialzato e prospetto est, 1976.
Archivio Roberto Calandra, Palermo

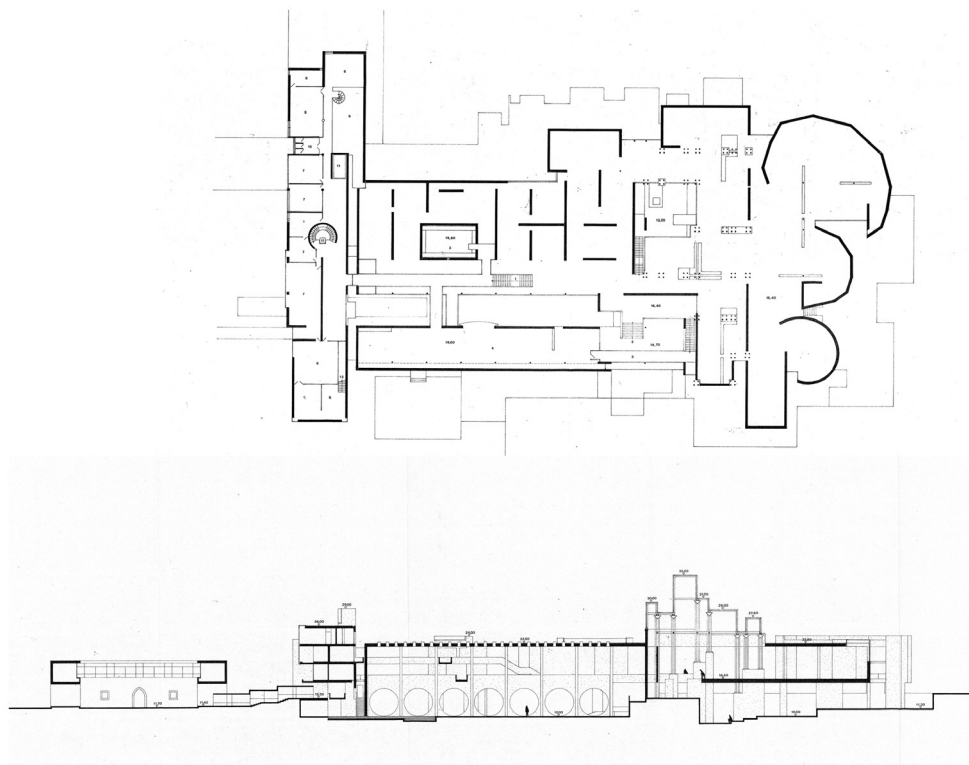


Fig. 09. R. Calandra, C. Scarpa, Progetto di massima del Nuovo Museo Nazionale di Messina, pianta secondo ammezzato e sezione nord-sud, 1976.
Archivio Roberto Calandra, Palermo

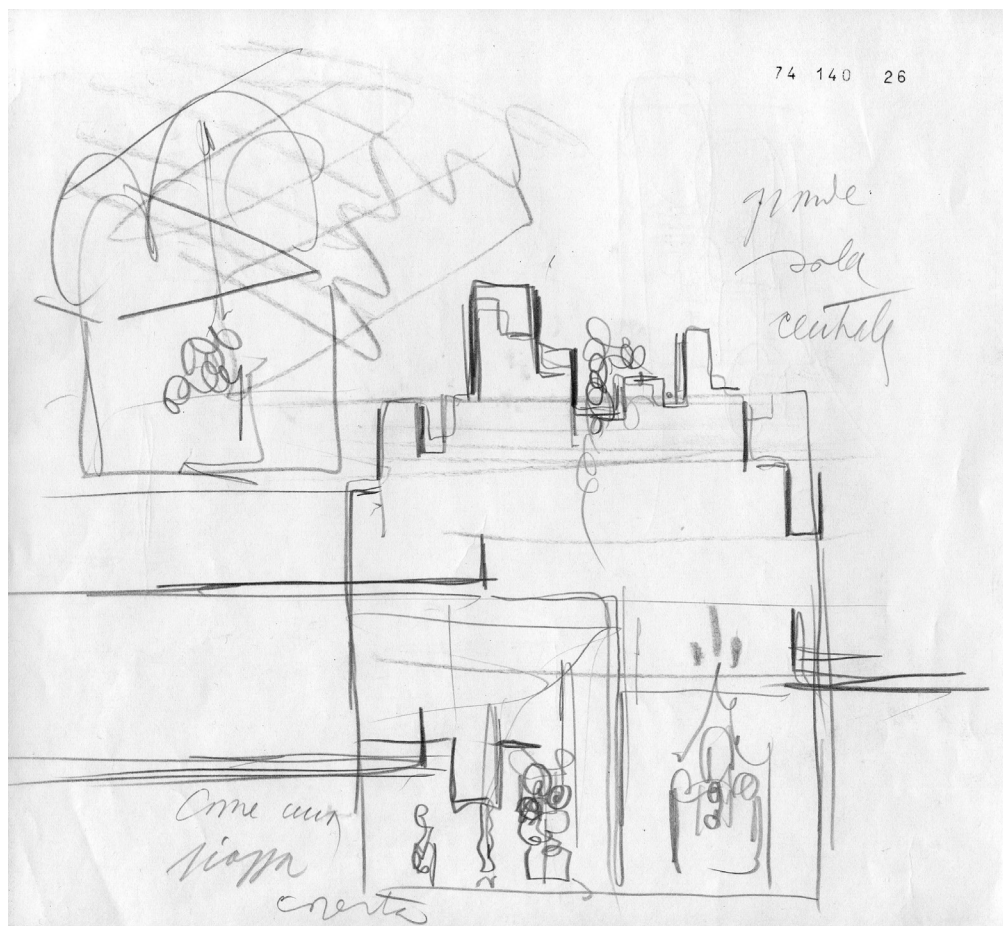


Fig. 10. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studio della sezione della "grande sala centrale".

Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

1. I nomi di Scarpa e Calandra sono proposti da Vincenzo Scuderi, allora Soprintendente alle Gallerie della Sicilia, e sostenuti da Giorgio Vigni e Giovanni Carandente.

2. Sull'attività di Carlo Scarpa in Sicilia si rimanda a M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano editore, Roma 2018, e alla bibliografia ivi contenuta. Sul progetto del nuovo museo di Messina si veda anche l'intervista a Roberto Calandra in A. Marino, *Un museo di Carlo Scarpa per Messina*, Officina edizioni, Roma 2003, pp. 19-42.

3. M. Iannello, *Intervista a Roberto Calandra*, in I. Abbondandolo, E. Michelato (a cura di), *Voci su Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2015, p. 57.

4. F. Lombardo, *Le travail de Scarpa*, in "AMC Architecture-Mouvement-Continuité", numero monografico, dicembre 1979, pp. 28-32.

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

6. B. Reichlin, *Le vie traverse della tettonica scarpiana*, in W. Tegethoff, V. Zanchettin, *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Marsilio, Venezia 2007, p. 13.

7. Le statue raffiguranti Nettuno e Scilla, opera dello scultore Giovanni Angelo Montorsoli, facevano parte del gruppo scultoreo che componeva la fontana del Nettuno.

8. F. Lombardo, *op. cit.*

9. R. Calandra, C. Scarpa, *Progetto di massima del Museo Nazionale di Messina. Relazione illustrativa*, febbraio 1976, dattiloscritto, Archivio privato Roberto Calandra, Palermo pp. 7-8.

10. Cfr. F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero editore, Venezia 2010, p. 196.

11. Cfr. M. A. Crippa, *Carlo Scarpa. Il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca Book, Milano 1984, p. 226.

12. C. Scarpa, *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in "Rassegna", anno III, n. 7, luglio 1981, p. 83.

13. R. Calandra, C. Scarpa, *op. cit.*, p. 7.