

Galleria Nazionale di Parma: ovvero il restauro in itinere del Palazzo della Pilotta (progetto arch. Guido Canali)

relatore: arch. Ottaviano Maria Razetto

Il carattere disorganico e irrisolto della Pilotta - dovuto sia al fatto di non essere mai stata terminata sia di essere incrostata da numerosi e slegati interventi di epoche diverse - si è da sempre caratterizzato fin da subito come un enorme palazzo di servizi annesso alla residenza ducale farnesiana ora distrutta. Così nella Pilotta doveva trovare posto: un immenso Salone (presto trasformato nel Teatro Farnese), una grande scuderia col relativo fienile e le abitazioni degli stallieri, la rimessa delle carrozze, la Sala dell'Accademia, e tante gallerie a delimitare i cortili per il gioco della pelota. Tuttavia l'esigenza primaria che portò alla sua costruzione deve essere stata l'esigenza di una maggiore rappresentatività. Ciò che è certo è che il primo nucleo della Pilotta è costituito da una galleria o "Corridore" che venne fatto erigere nel 1580 per collegare il palazzo ducale, attraverso un ponte ligneo, alla residenza estiva al di là del torrente. Gli esempi di questo tipo, proprio degli stessi anni, sono numerosi: la Galleria degli Antichi a Sabbioneta, costruita proprio in contemporanea a quella parmense, serve a darne un'idea. Ma anche alla corte medicea che proprio in quegli anni veniva ampliata dal Vasari, dall'Ammanati e dal Buontalenti, con un lungo "corridore" pensile che passa sul ponte vecchio-palazzo Pitti-giardino di Boboli.

Ma è con Ranuccio Farnese che il palazzo acquisisce l'immagine autoritaria che adesso vi si può riconoscere. Un intervento drastico e fuori scala rispetto alla città, che tende a lacerare il tessuto urbano preesistente. Un edificio che più che guardare alle corti italiane dell'epoca si ispira alla Spagna di Filippo II e al suo Escorial, al quale molto rassomiglia per il carattere chiuso anche se di quest'ultimo manca la struttura unitaria a griglia geometrica né tanto meno le complesse funzioni celebrative e simboliche. I lavori continuarono con alterne vicende fino al 1611 per poi scemare del tutto.

Al 1617 risale la costruzione, nel vuoto dell'immenso salone al piano nobile del palazzo, del Teatro Farnese ad opera dell'Argenta. La costruzione del Teatro comportò, per ottenere un largo palcoscenico, l'allungamento del salone verso il cortile della Pilotta con un incongruo corpo di fabbrica. Il grandioso, imponente teatro se da una parte si confronta con i precedenti casi di Vicenza (Palladio) e Sabbioneta (Scamozzi), dall'altro rompe i rigidi schemi della tradizione classica maturando una forma architettonica che modifica sostanzialmente quella del teatro all'antica. Il disastro irreversibile avvenne con i bombardamenti del 1944, che semidistrussero il teatro. Tra il 1957 e il 1962 si attuò un'opera di ricomposizione d'insieme, con il recupero delle parti superstiti e con la ricostruzione dell'ossatura lignea di intere porzioni.

La Galleria Nazionale occupa una parte cospicua del Palazzo nel quale trovano spazio inoltre il Museo Archeologico Nazionale, la Biblioteca Palatina, l'Accademia d'arte e l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università. Il restauro e l'ampliamento della Galleria Nazionale, sono un racconto alquanto originale se analizzato attraverso i termini temporali dell'operazione. Dal 1963, quando si attrezzò a sala per mostre temporanee la scuderia farnesiana, aprendola al grande pubblico una prima volta, al 2004 quando si inaugura il riassetto del cortile del Guazzatolo. Quarant'anni dunque. Il tempo della paziente fatica dedicata a recuperare spazi e a riordinare collezioni è quasi quanto quello impiegato a erigere la grande mole farnesiana. Ciò non stupisce, peraltro, chi conosce i ritmi operativi dell'amministrazione pubblica in Italia, essenzialmente a causa della carente e discontinua disponibilità finanziaria che le caratterizza. Ma il lavoro svolto ha dell'eccezionale: ottomila metri quadrati di coperture rifatti; ottanta mila metri cubi di locali restaurati a destinazione museale; duemila metri quadrati di centrali tecnologiche; seicento metri quadrati di depositi visitabili; duemila metri quadrati di uffici, servizi e biblioteca. E suscita

ammirazione il contributo dei vari soprintendenti e direttori del museo che si sono via via succeduti negli anni e che hanno promosso e gestito l'ampliamento della pinacoteca, strappando al Ministero competente consensi e finanziamenti.

Nel 1963 viene operata la riconversione dell'imponente scuderia farnesiana a piano terra dell'Ala Nord, una delle meraviglie che i viaggiatori, ancora in epoca barocca, riconoscono alla corte di Parma, avvilita a garage per autoblindo. Ma rimane il fermo proposito del Soprintendente di riscattare al più presto anche i piani alti dell'Ala Nord. A tal fine il Soprintendente di allora, Ghidiglia Quintavalle, commissiona all'architetto Canali, a metà degli anni sessanta, un progetto generale di riorganizzazione e ampliamento che deve tener conto anzitutto della nuova disponibilità di spazi nell'Ala Nord. Ma anche di un folto catalogo di opere da esporre, per gli avvenuti trasferimenti del Museo di Antichità. La dimensione degli spazi da aggregare è rilevante rispetto a quella della Pinacoteca esistente fino agli anni Sessanta: oltre duemila nuovi metri quadrati in aggiunta ai precedenti. Vi è poi l'ingombrante presenza di uno spazio straordinario, ma di utilizzo alquanto problematico: il Teatro Farnese. Così com'è costruito in legno, è quasi inutilizzabile in modo continuativo come vero e proprio teatro. L'integrarlo nei percorsi della Pinacoteca apre a ben più alte presenze. Altro obiettivo del progetto generale del 1965 è ricercare per quanto possibile, l'assonanza fra luoghi di esposizione e opere esposte. Così le sale ottocentesche degli architetti Bettoli-Toschi, che si intendeva reinterpretare il più fedelmente nei caratteri neoclassici, vengono portate alla pittura dell'Illuminismo mentre l'Ala Nord – costruita nei primi decenni del XVII secolo – è immaginata prevalentemente per le pale d'altare cinque-seicentesche. In base al progetto del 1965 e ai molteplici stralci esecutivi che fra il 1975 e il 1990 hanno dato corpo, a quella prima dichiarazione d'intenti, il Teatro Farnese si conferma atrio di primo accesso e snodo fondamentale, in quanto da riattraversare sia in uscita che per accedere al blocco Neoclassico. Nell'insieme della Pinacoteca parmense infatti convivono, autonomi, due segmenti di percorso, che possono anche costituire due opzioni di visita. Il primo percorso annovera sistematicamente opere dal Romanico al Rococò e comprende anche il retro del Teatro Farnese. Il secondo offre alti momenti della pittura parmigiana: il Correggio e il Parmigianino da un lato e il Neoclassicismo dell'Accademia dall'altro.

Il primo progetto generale di massima viene trasmesso al Ministero ma i fondi, comunque esigui, tardano ad arrivare. La prima erogazione (nel 1968 l'importo è di soli 8.000 Euro!) consente ben pochi lavori di adeguamento. Nel 1970 finalmente giungono finanziamenti più cospicui che consentono di avviare la demolizione dei tramezzi di forati che dagli anni '50 riducevano ad un'anonima sequenza di salette il corridore dell'Ala Ovest affacciato sul cortile del Guazzatoio, nonché delle pareti e dei solai che sempre dagli anni '50, avevano frammentato l'Ala Nord. L'Ala Nord era destinata in origine a stalla dei cavalli e rimessa per carri e carrozze al piano terreno e fienile e deposito foraggi ai piani superiori. Attorno agli anni '50 l'occupazione militare degli spazi provoca, evidentemente per adeguare le strutture orizzontali al peso delle guarnigioni, pesanti e irreversibili manomissioni, determinando l'eliminazione dei solai antichi a travatura lignea. In luogo di questi, si collocarono una serie di esili e fitte putrelle in acciaio parallele, e sopra una soletta di cemento pavimentata da piastrelle in graniglia. Tale insieme, assai elastico è irrigidito da due pareti in forati lunghe quasi cento metri, parallele e longitudinali, che tagliano il gran vano delimitando un corridoio centrale e una doppia teoria di camerate. Secondo tale identica planimetria sono organizzati entrambi i livelli sovrastanti le scuderie. A soffitto del piano superiore è teso un cannucciato, che relega nel sottotetto le capriate del fienile farnesiano. Il restauro, attuato dal 1971 al 1973 con finanziamenti a stralci, è anzitutto opera di liberazione e di consolidamento statico. Si eliminano le dozzinali tramezzature in forati, le controsoffittature, gli intonaci di caserma, gli squallidi infissi finto antico. Si recuperano integralmente gli scarsi elementi originari superstiti, in primo piano il paramento murario in cotto. Ancora, le capriate stesse opportunamente restaurate e consolidate, vengono confermate alla primitiva funzione statica, seppure con l'ausilio di rinforzi metallici, contenuti nello spessore del pacchetto isolante, bloccati da tiranti affiancati alle catene lignee antiche. L'orditura secondaria che sorreggeva i coppi invece non è confermabile e non solo per il pessimo stato di conservazione ma anche per la necessità di realizzare uno strato

termoisolante indispensabile alle nuove destinazioni museali. A questo punto, depurato da tutte le superfetazioni, si doveva stabilire che cosa fare del grande volume così ottenuto. Si scartò l'ipotesi del finto antico e pure quella piattamente strutturale di profilati metallici infissi trasversalmente da muro a muro. Entrambe taglierebbero stabilmente a metà lo stupefacente involucro, con irreversibile fissità, e solo sarebbero riconducibili a soggettive scelte di gusto, comunque opinabili. Prevalse l'attenzione all'interezza dello spazio, connotato preminente di questo singolare luogo. E alla possibilità di percepire, dal livello più basso del fienile, il profilo del tetto; e le affascinanti prospettive longitudinali. Inoltre, essendo ormai completato il tetto in ogni sua parte, lucernari inclusi, l'impalcato del piano intermedio, cui non si poteva rinunciare per non perdere quasi mille metri quadrati di superficie espositiva, deve potersi installare con un limitato impiego in cantiere di mezzi di sollevamento. Ad agevolare il futuro utilizzo museale è inoltre opportuno che i piani preferenziali di lettura delle opere siano trasversali all'asse lungo dell'edificio, secondo un tracciato a greca. Ecco che si può immaginare il livello intermedio come soppalco parziale, isolato verso la pelle muraria da stacchi continui più o meno profondi (in questo debitore dell'insegnamento di Carlo Scarpa), cui corrispondono in copertura le asole continue di lucernari a nastro, così che la luce zenitale raggiunga anche il piano inferiore. Il soppalco è alternativamente appoggiato o appeso a travi-parete in modo da ottenere ambiti espositivi variati e mutevoli nel tempo. La struttura reticolare continua, modulata sul metro e dieci, che si estende in orizzontale e risvolta verticalmente sulle travi, è realizzata interamente in tubi da ponteggio di cantiere. Del ponteggio essa mantiene la precarietà, come dichiarazione ideologica di possibile, anzi agevole reversibilità. Così da immaginare che anche in futuro l'inserito meccanico potrà essere modificato, e al limite eliminato mentre viene assicurata da subito una reale continua flessibilità. Inoltre, il volume intero, non sezionato stabilmente da piani intermedi, si presta ottimamente all'eventualità di esporre anche grandi opere. Nel 1973 il traliccio metallico in tubi di cantiere è impostato anche se non completamente finito.

Passano tredici anni quando nel 1986, finalmente raggranellata un'altra manciata di soldi, si può definitivamente concludere una parte organica della Pinacoteca. Viene inaugurata la sequenza retro Teatro Farnese-Ala Ovest-Ala Nord. Superato il fastoso catino della cavea teatrale, in processione lungo lo scivolo leggero e smontabile che anticipa il piano inclinato del palcoscenico, il visitatore (partecipa come un attore allo svolgersi degli spazi intorno a lui) percorre due alte passerelle. Qui il nuovo impalcato è supporto al percorso e assieme struttura espositiva a due livelli. In basso, lungo il percorso di ritorno, i pannelli consentono ambiti per mostre temporanee, o per cicli secondari di esposizione permanente. La struttura verticale del ponte-mostra è in sottili tubi metallici binati, quella orizzontale del nuovo ponte è una lastra in tavole di abete che itera l'impalcato del palcoscenico, riquadrata e sostenuta da profilati metallici assai sottili, grazie al concorso di tiranti diagonali che ne accorciano la luce libera. Da questo percorso la continuità con l'ala Ovest è inventata mediante un altro ponte gettato proprio lungo l'asse corto del cortiletto residuo allo spostamento della facciata. Stretto e alto a sufficienza per due piani per consentire anche il percorso di ritorno, il ponte appare come un elemento scatolare chiuso, un momento di compressione nel valicamento del cortile dopo lo spazio ampio del retro palcoscenico.

Per quanto riguarda l'Ala Ovest, l'esiguità degli spazi, confinante con la vicina Accademia, stimola lo stratagemma di due scatole identiche e gemellate che comunque rimangono fisicamente divise per consentire il percorso di andata e ritorno sia per i locali della vicina Accademia che per il museo. L'ala Ovest, ritornata grazie al restauro un lungo corridoio su cui si affaccia la balconata del ritorno, è frammezzata da alti pannelli, trasversali al percorso, che offrono ai visitatori la vista del fondo oro di Scuola toscana. Anche qui, come nell'Ala Nord, la maggior parte delle opere vengono proposte frontalmente, pur in altri modi: poiché appendere piattamente opere ai muri di corridoi lunghi ottanta-cento metri rischia un monotono effetto magazzino e soprattutto falsare il punto di vista per dipinti nati in prevalenza come pale d'altare, cioè a fondale delle profonde prospettive delle navate.

Al termine dell'Ala Ovest lo spazio concesso al museo risulta più ampio (in altezza fino alla copertura e trasversalmente per tutta la lunghezza del doppio corpo). Anche qui era perduta ogni struttura originaria, essendo i solai rifatti in laterizio armato dopo l'ultima guerra. Scale il più possibili leggere, sovente appese; sottili pedane di calpestio, isolate dai muri e sostenute dagli stessi pannelli che appendono i dipinti; il tutto flessibile nel tempo e che in definitiva potrebbe anche essere sottratto dall'antico, come protesi aggregata in modo reversibile.

Nel 1988 la nuova Soprintendente, Lucia Fornari Scianchi, promuove con determinazione il recupero della sezione ottocentesca della Galleria; cioè sia i locali della Galleria dell'Accademia edificata tra il 1821 e il 1825 che le stanze così dette della "Rocchetta" rinnovate tra il 1835 e il 1857. Qui Bettoli e Toschi avevano costruito attorno ai "capolavori" di Correggio ambientazioni significative. Accettando l'eccezione alla coerenza cronologica dell'esposizione, e l'anomalia di ritrovare le opere di Correggio e Parmigianino in area Neoclassica e lontane dal Manierismo che sta appunto nell'Ala Nord, si decise di recuperare l'apparato allestitivo ottocentesco espressamente organizzato attorno ai dipinti di Correggio. Gli spazi risultavano estremamente compromessi più dagli interventi voluti da alcuni direttori della Pinacoteca nel corso degli anni che dall'ingiuria del tempo. Complessivamente in poco meno di centocinquanta anni, gli spazi ottocenteschi della Pinacoteca, vengono rimanipolati ben sei volte. Con il risultato che prima del recente restauro, oltre alle pareti risultavano manomessi e falsati rispetto all'impianto ottocentesco anche i pavimenti: una dozzina palladiana nel Salone dell'Accademia e parquet poveri nei locali della "Rocchetta". I primi vengono rifatti in larghe lastre di pietra serena solo levigata, di un grigio neutro meno che lucido ad accompagnare sottotono il grigio più colorato che in verticale impagina i dipinti. Nella "Rocchetta" si rifanno i pavimenti in legno riprendendo il motivo alla "viennese" nell'unica stanza superstite e disegnando il tracciato delle larghe doghe in modo da ricercare puntigliosamente gli assi ottocenteschi lungo le ritrovate sequenze dei vani-porta. Si cerca però di evitare l'equivoco del ripristino in falso antico, rifiutando la proposizione di banali copie da modelli ormai tramandati solo in fotografie o incisioni. Il progetto non si identifica nella copia volgare dell'architettura ottocentesca, bensì consiste nella rappresentazione ragionata del testo originario; così che – come commenta Vittorio Savi – questa Pinacoteca sembra davvero l'esempio riuscito, quasi il paradigma del restauro filologico-poetico. Si rinuncia alla riproposizione dei festoni che decoravano originariamente le trabeazioni della Grande Galleria, così come gli stucchi che si attestavano nei locali della "Rocchetta". Gli impianti tecnologici sono celati con cura al di sotto delle superfici levigate ad evitare che presenze meccaniche possano turbare la linearità classica degli ambienti. L'aria condizionata insuffla da esili fessure che incorniciano i lucernari ed è ripresa nello stacco celato dietro gli zoccoli in pietra serena su cui campiscono le larghe didascalie dei dipinti. L'impianto museale di questi spazi conferma in buona sostanza quello ottocentesco.

A conclusione quali sono stati gli obiettivi di questo restauro? Il consolidamento statico, in primis. Ovunque nelle ali prospicienti il Guazzatoio si sono dovute risarcire le lesioni e rafforzare gli orizzontamenti. Al tempo stesso ci si è adoperati per recuperare tutti i caratteri superstiti dell'insieme seicentesco depurandolo dalle alterazioni provocate da utilizzi poco rigorosi che nei decenni snaturarono le strutture orizzontali della Pilotta. A volte è bastato solo un gesto discreto come nella cavea del Teatro dove con una semplice invenzione, si evoca l'antica funzione del luogo, grazie all'inserimento della passerella, per cui il palcoscenico anticipa nella platea e il visitatore diventa attore. Nell'Ala Ovest tutto era stato invece manomesso attorno agli anni '50. Qui si recupera quel poco che si può, raschiando i muri d'ambito, sì che il mattone nudo, all'interno come all'esterno della Pilotta, si confermi come sigla delle superfici superstiti e possa svelare antiche vicende. Nell'Ala Nord addirittura il restauro – così come si è accennato – oltre a restituire i pochi materiali superstiti ha tentato di evocare un elemento difficilmente definibile qual è lo spazio, restituendo – dell'antico fienile – le singolari dilatate dimensioni, recuperando così l'originaria tipologia a corridore: cioè di quei lunghi, severi elementi che sono matrice originaria e moduli

ripetuti per l'accrescimento della Pilotta. Oltre al consolidamento e al restauro, si sono anche collegati ambienti prima disarticolati. In tale operazione, più specificatamente progettuale, si è inserito un sistema di moderne protesi (ponti, soppalchi, passerelle, ecc...) per consentire un percorso continuo a senso unico, il più fluido e scorrevole possibile. La scelta di utilizzare il metallo è pratica e ideologica. Perché, predisposti in officina e innestati a secco, consentono facilità di montaggio e in definitiva riduzione dei costi di cantiere. Ma soprattutto garantiscono un'assoluta futura reversibilità. Ma anche sotto il profilo linguistico i componenti metallici posseggono già di per sé, connaturati, quei caratteri di elementarità e rigore che ben li qualificano per essere impiegati in luoghi come questi. Nella convinzione, poi, che la qualità formale di tali nuovi congegni non potesse conseguire da esibizionismi progettuali ma risiedesse nella più decantata essenzialità.

Ma i lavori per la Pilotta non finiscono qui. Nel 1975 l'architetto Canali presentava un progetto di più ampio respiro di riassetto generale del complesso e delle aree esterne ad esso connesse. Questo prevedeva il restauro del grande cortile del Guazzatoio (lavori conclusi nel 2004 arch. Guido Canali) e una generale sistemazione a verde dell'ampio spazio intorno al palazzo definito eufemisticamente Piazzale della Pace. Ad un altro celebre architetto, il ticinese Mario Botta, spetterà il compito di aggiungere proprio per il Piazzale della Pace, ispirandosi però ad alcune idee del progetto di Canali, un tassello importante a questa interminabile vicenda che nacque ormai quarant'anni orsono.