

# II Museo Vela a Ligornetto

Autor(en): **Celio Binaghi, Cornelia / Gubler, Jacques / Mina Zeni, Gianna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica =  
Swiss review of architecture, engineering and urban planning**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-132427>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Il Museo Vela a Ligornetto

## Interpretazioni sulla morfologia del Museo Vela

Cornelia Celio Binaghi

Pur con qualche modifica, apportata dalla fine del XIX secolo, l'aspetto dell'edificio del Museo Vela è stato mantenuto dalla Confederazione Elvetica, proprietaria del lascito della famiglia Vela, quanto più possibile intatto. La villa a un piano di pianta quadrata con lato di 25 metri circa è cinta con uno zoccolo di semplice fattura. La facciata presenta un doppio loggiato sorretto da esili colonne ottagonali con capitelli in stile eclettico. Il sobrio impianto volumetrico è sormontata da un'ampia tribuna vetrata.

L'edificio, ideato all'inizio degli anni 1860 come residenza estiva della famiglia di Vincenzo Vela (1820-1891), che abita a Torino, è progettato da Cipriano Ajmetti, architetto della Corte Sabauda per la quale lo stesso Vela lavora come artista e come professore alla regia accademia. Già nel primo progetto del «Casino di campagna», secondo la più tradizionale architettura lombardo-veneta, compare lo spazio dedicato all'atelier, quale prerogativa irrinunciabile della casa di un artista. Tutt'altra destinazione funzionale è prevista invece nella successiva versione, come testimoniato dalla planimetria di un palazzetto cittadino (fig.1) con stanze per i «Quadri», per il «Museo, antichità, ecc.» e dove viene allestita una sala ellittica adorna di nicchie. Tuttavia la grande novità apportata al progetto, non risiede negli ambienti socialmente prestigiosi appena menzionati, quanto nell'inserimento di un ampio spazio ottagonale centrale all'edificio, la «Sala dei Modelli». Destinata ad alloggiare la gipsoteca dello scultore, essa funziona come spazio espositivo della sua produzione. Tale esigenza, che potremmo definire autocelebrativa è tipica della categoria degli artisti e, dal Rinascimento in poi, viene assolta da uno specifico spazio, quello del cortile. Lì l'artista esibisce la sua creazione o si contorna di citazioni allegoriche. A Ligornetto, però, tale spazio viene rielaborato in modo anomalo poiché è trasfor-

mato in spazio chiuso e gli viene conferita un'importanza prioritaria rispetto ad ogni altro sia per collocazione sia per dimensione.

L'aspetto della dimora dei Vela è il risultato della mediazione tra queste due prime idee. Così nella versione definitiva, di cui si conservano i piani architettonici<sup>1</sup> firmati a Torino il giorno «19 Xbre 1862», è presente sia la funzione agricola sia quella di abitazione signorile. La costruzione vera e propria viene realizzata dal 1863 al 1865 sotto la vigile direzione dell'architetto Isidoro Spinelli di Sagno.

La Villa di Vincenzo Vela è indicata dallo studioso Edouard Hüttinger, nel suo magistrale volume<sup>2</sup> sulle case d'artista, come prototipo ottocentesco in Svizzera della tipologia. La dimora contempla, infatti, pienamente i requisiti funzionali abitativi, professionali e autocelebrativi.

Caratteristica distintiva dell'abitazione è la «Sala dei Modelli», fulcro dell'edificio ed elemento dominante della struttura con i suoi 15 metri di altezza e 11 di larghezza. Sormontata da un tiburio ottagonale è illuminata da una serie di triple finestre per lato.

Riferimento morfologico immediato legato al contenuto artistico è quello della Tribuna degli Uffizi a Firenze, *clou* delle collezioni medicee. Nota come «la stanza più famosa del mondo»<sup>3</sup> per i capolavori lì esposti, si distingue per l'originale forma ottagonale con tiburio e lucernario. Per Vela inoltre tale citazione fiorentina è più che mai attuale coincidendo temporalmente (1861) con la premiazione («medaglia di merito») della sua *Primavera* alla prima esposizione nazionale italiana nella nuova Capitale.

Altro riferimento calzante è quello di una realizzazione giovanile (1840) dell'architetto Luigi Fontana di Muggio: la «Pinacoteca» (fig.2) del conte Guglielmo Lochis nei pressi di Bergamo. L'amico di Vela, rinnova il prototipo mediceo, rievocato nella pianta, sostituendo però il lucernario con una fascia di finestre inserita nel suo tamburo (fig.2). Tale soluzione viene riproposta a Ligornetto.

La morfologia di Villa Vela s'inserisce in una tradi-

Mario Botta, Lugano  
testi di Cornelia Celio Binaghi,  
Jacques Gubler, Gianna Mina Zeni,  
Enrico Sassi

zione architettonica già consolidata in Lombardia con l'illustre prototipo della Rotonda d'Inverigo di Luigi Cagnola, proseguita poi sul suolo ticinese con l'esempio di Villa Ciani a Lugano e di Villa Galli a Melide.

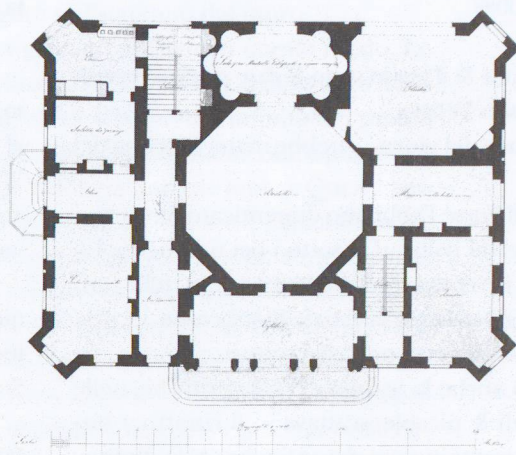
Ma quale ipotesi avanzare per motivare quei curiosi avancorpi rettangolari prospicienti gli angoli di Villa Vela e che sembrano ancorarla al terreno? Una delle risposte possibili proviene dalla stessa produzione veliana: la planimetria dell'edificio ricalca quella di alcuni basamenti ideati dall'artista per elevare i gruppi scultorei, come è verificabile nel bozzetto di un monumento a Cavour. La struttura di Villa Vela ha quindi la forma di un basamento monumentale su cui domina la gipsoteca, allegoria della sua arte.

La casa d'artista di Ligornetto, come un autoritratto di Vincenzo Vela, rievoca la sua più prestigiosa attività realizzata nei tanti monumenti civici risorgimentali, di cui lui è stato l'indiscusso capo-scuola.

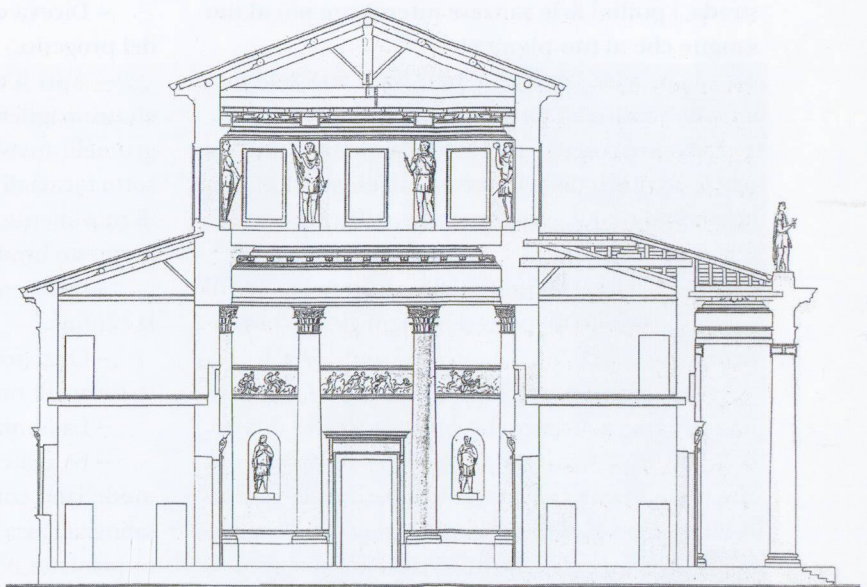
#### Note

1. I piani architettonici sono conservati nell'archivio del Museo Vela.
2. Si veda: *Case d'artista*, a cura di Edouard Hüttinger, Torino, Bollandi Boringhieri, 1992.
3. Si veda: F. Haskell- N. Penny, *Taste and the antique. The lure of Classical Sculpture 1500-1900*, (trad. it. Torino, Einaudi, 1984, p. 73).

Pianta del Piano terreno



1 - C. Ajmetti, Secondo progetto, pianta piano terreno



2 - L. Fontana, Spaccato del progetto per la Pinacoteca Lochis

## Il cammeo della luce & della polvere: incontro al Museo Vela

Jacques Gubler

– La luce & il gesso sono le due *matières premières* del Museo Vela.

– La luce del giorno sarebbe materia prima del progetto?

– Sì, sì! Forse l'abbiamo dimenticato davanti ai nostri schermi colorati & sotto i bei tubi neon. Lo ricordano invece, nel ventre balenottero della loro tipologia, gli *ateliers* d'artisti dell'Ottocento. Così la grande *verrière* verso nord dei pittori.

– Così anche la vetrata dei fotografi che, nelle città grandi & piccole, scattavano il ritratto a bizzeffe di soggetti in posa davanti a una tela dipinta.

– Giusto! Il muro telaio di vetro & metallo diffondeva una luce uniforme nel percorso solare della giornata lavorativa. Almeno quando il pittore voleva sfuggire le variazioni cromatiche & la dinamica del *plein air*, la compagnia della pioggia acquarellata o macchiaiolata, la polvere della strada, i pollini & le zanzare interessate più al tuo sangue che al tuo pigmento.

– Vero che Courbet si portava il bue & le mosche nell'atelier di Ornans?

– Si dice così da quasi centocinquanta anni. Ma per lo scultore dell'Ottocento, all'esigenza di una luce costante si sovrapponeva *en plus* la necessità di un ampio volume.

– Sa che nella bottega dello scultore le scale di legno si usavano & spostavano ogni giorno lavorativo?

– Sì, sì! & dalla galleria *en duplex* si coglieva una visione *à distance*. La bottega, come dici tu, dello scultore era una *fabrique* o *manufacture* più che una villa. Per dirlo in francese: era la combinazione del *loft* & dello *shed*. Oggi una passeggiata nei cortili un po' labirintici del Faubourg Saint-Antoine, centro tradizionale della produzione dei mobili, o nelle piccole strade di Montparnasse dove molti scultori lavoravano durante la hausmannizzazione di Parigi ti regala delle sorprese tipologiche inaudite & preziose... il tgv parte dalla Centrale in cinquantasette minuti... forse puoi ancora acchiaffarlo...

– ok! ma ho comperato il biglietto per due notti & tre giorni a New York dalla Malpensa...

– Allora la domanda è un'altra: quando l'artista lavora a Manhattan sotto la luce del neon, l'opera sarà poi esposta sotto neon, sotto spot alogenetico o sotto la bella luce indiana della città?

– Vedremo...

– Sai che in Europa, i musei hanno copiato l'allestimento seducente degli empori chic di Broad-

way & della Quinta Avenue per combinare una museografia moderna tra virgolette, drammatizzata con tanti spot?

– Ci mancherebbe...

– Ci mancherebbe cosa? Sai che hanno copiato tutto questo in Europa con trent'anni di ritardo, al momento esatto quando negli Stati Uniti un Wright o un Kahn costruivano nuovi musei con ampi lucernai per catturare la luce della città, una volta Manhattan, una volta New Haven?

Allora Hollein & Stirling hanno guardato a questi esempi per restituire a Mönchengladbach la luce di Mönchengladbach o a Stoccarda la luce di Stoccarda?

– Probabilmente... (Procede la visita a passo felpato. I due si fermano per salutare lo Spartaco.) Nell'Ottocento il gas puzzava & quest'odore insidioso poteva segnare l'anticamera della morte. Per l'artista era meglio alzarsi presto con li passerì & godersi la luce fradicia o asciutta della città.

– Lei è romantico, forse troppo...

– Cerco di essere realista, forse anche troppo...

– Diceva come la luce fosse la materia prima del progetto.

– Apri il tuo libro di fisica & vedi che l'onda elettromagnetica della luce diffonde particelle in grumelli invisibili. Solo la loro traccia si cattura sotto forma di colore, di materiali, di temperatura, di movimento. La realtà visiva si bagna & si scuote in questo brodo di luce.

– La nonna diceva che la notte era nera come la cantina.

– Oggi, sono i fisici che amano le cantine sotto forma di tunnel per spiare le particelle...

– La nonna spiava & cacciava la polvere...

– Sì, ma con la polvere minerale del gesso si modellano corpi solidi per ospitare la polvere casalinga. (Passa il dito sopra la scarpa di un minatore presente nell'alto rilievo di gesso, *Le vittime del Lavoro*. Questo gesto teatrale, assolutamente proibito al Museo Vela, scatena la giusta reprobazione della guardia. Si mette allora le mani dietro la schiena & risponde con un sorriso.) Mi scusi, Signora, ho perso il nord... Forse m'ingesso la mano... (La comparsa si nasconde dietro lo Spartaco & aspetta fissando da lontano la barella portata dai minatori. Viene raggiunto dal compagno.)

– Stai guardando *Le Vittime del lavoro* o fingi solo di guardare?

– Mi chiedevo chi era questo pesante cadavere barbuto portato con tanta fatica & tristezza...

– Anch'io ho cercato di capire chi era il morto che attraversa la grande *Déposition*. Il pubblico & i critici hanno visto tre persone diverse, una volta il minatore senza nome ucciso dal lavoro inumano,

un'altra volta l'imprenditore del tunnel, fulminato sotto la volta della sua opera, & finalmente l'autoritratto di Vincenzo Vela, l'artista di chiara fama risorgimentale ma abbandonato dalla modernità. Ti lascio il tempo di scegliere... Andiamo a guardare i muscoli del cavallo sotto la lanterne ottagonale.

– Ho letto nella guida che lo spazio centrale del museo vuole ricordare la sacralità di una chiesa col suo *tiburio*.

– Tutti questi busti signorili sono convocati per formare la grande *corniche* dei santi padroni, ma nell'Ottocento una pianta centrale sotto lucernaio risponde spesso ad una funzione laica: una borsa, una banca, una sala di lettura, il salotto centrale della casa. Il lucernaio è il tempio della luce. Oggi, con questa pioggia insubrica primaverile, si gode una bellissima luce smaltata di verde tenero.

– Anch'io vedo questo sottile verde dell'erba-luce.

– Adesso capisci come la luce scolpisce il gesso, come il bianco delle parete spinge i solidi ingessati nella vasca del museo. L'architetto musco-

loso della *renaissance* del Vela ha voluto consolidare l'antinomia classica del fondo & della forma.

– Le figure si distaccano dal muro.

– Sì, ma giocano anche con questo fondo. Lo scultore virtuoso faceva di tutto, dallo sbalzo frontale della figura al salto verso l'infinito dei profili, dal momento sospeso nella malinconica perennità al dinamismo della narrazione eroica. Questa ambiguità tra riposo & movimento è diventata la seconda regola del progetto di allestimento. Guarda il *design* dei basamenti metallici. L'architetto gioca con la resistenza mastodontica dell'acciaio nero per gettare le figure nella polvere della luce compatta come l'aria che sostiene l'aliante. I basamenti sono dei trampolini & le forze gravitazionali circolano tra il muro imbiancato & il gesso cremoso in un cammeo godevole, levigato a tutto tondo.

– Mi viene la voglia di accompagnarLa davanti ad un *plateau de fromage*.

– Berremo alla salute della Bella di Notte in *stand by* da tanti anni & finalmente svegliata dal suo principe.



Foto Donato Di Blasi

## L'allestimento odierno del Museo Vela.

### Brevi cenni orientativi

Gianna Mina Zeni

Alla ristrutturazione architettonica dell'edificio ottocentesco su progetto dell'architetto Mario Botta, la direzione del Museo Vela ha affiancato un nuovo allestimento delle collezioni donate alla Confederazione elvetica nel 1892 dal pittore Spartaco Vela (1854-1895), figlio dello scultore Vincenzo Vela. Alla donazione venne apposta la precisa clausola che l'edificio venisse trasformato in un museo pubblico o in una scuola d'arte, un chiaro indice della volontà dello scultore di auspicare una trasformazione della sua residenza privata in una istituzione pubblica, gestita a livello nazionale con il duplice scopo di perpetuare la propria fama attraverso la cura delle sue opere, delle sue collezioni e della villa da lui fatta edificare e di fungere da strumento culturale per il Cantone Ticino e per la Confederazione. La duplice valenza di «luogo» d'arte e di storia politica era già stata percepita dai coetanei dello scultore, che in varie occasioni definirono il museo privato dello scultore «Tempio dell'arte» e «Pantheon», in quanto vi erano presentate, sotto un unico tetto, i ritratti monumentali dei protagonisti della storia d'Italia del tempo.

Nell'affrontare la questione della presentazione delle cinque collezioni principali (gipsoteca monumentale, pinacoteca, fototeca, collezione di grafica, biblioteca), e della fruizione ottimale di un'istituzione come il Museo Vela – dove arte e storia si intrecciano indissolubilmente – si è tenuto conto, oltre che della particolare tipologia delle opere presentate, anche di alcuni elementi precisi, connotanti il museo stesso, quali la sua particolare origine e storia, il contesto culturale in cui esso si trova oggi e la prospettiva di un'attività futura accattivante per il pubblico. Ad esempio il fatto che la soluzione architettonica originale scelta per l'edificio – a cui fa riferimento un altro contributo in questa rivista – sottendesse alla triplice funzione di abitazione, di studio e di museo privato, dovrebbe ancora oggi, seppur in maniera indiretta, essere evocato con l'allestimento, per rendere comprensibile al visitatore l'unicità di questo luogo; fermo restando, comunque, che la connotazione domestica dell'edificio, contaminata già durante i vari interventi di ristrutturazione cui esso venne sottoposto negli anni, non poteva essere recuperata. Penso però anche al contesto culturale della nostra regione, nel quale è particolarmente interessante affrontare temi quali il rapporto diretto tra arte e storia, o la posizione del nostro Paese e di suoi esponenti nel panorama politico europeo di ieri e di og-

gi, o, ancora, la celebrazione e l'autocelebrazione dell'artista, per non citarne che alcuni.

Da un punto di vista più strettamente storico-artistico, si è invece voluto cogliere l'occasione per presentare in maniera più coerente e possibilmente più completa rispetto ad allestimenti passati la specificità dell'arte scultorea di Vincenzo Vela, con l'intento di farla emergere, speriamo definitivamente, da quella mitizzazione storico-politica, che ne ha impedito una lucida valutazione critica.

Da ultimo va ricordato che l'elemento oggettivo che ci ha comunque in ogni momento guidati, e in alcuni casi vincolati, è stata la considerevole mole dei principali modelli in gesso, enormi e fragilissimi al contempo, e dunque non dislocabili a piacimento in un edificio che offre, tra le sue ventidue sale, solamente due spazi di ampie dimensioni.

La recente ristrutturazione architettonica – incentrata sull'accentuata rivalutazione dell'asse N-S (sale VII-I-XXII) della Villa e soprattutto del salone ottagonale centrale anche da un punto di vista «scenografico» – ha facilitato la realizzazione di uno degli intenti che ci siamo prefissati con la nuova presentazione delle collezioni permanenti al piano terreno dell'edificio: quello cioè di riconfermare il salone centrale quale fulcro della villa – come era in origine, quando il Vela vi aveva concentrato attorno al monumento equestre al Duca di Brunswick tutti i modelli delle sue opere in una densità claustrofobica, oggi improponibile –, selezionando tuttavia un numero minore di opere tra quelle di matrice risorgimentale, fondamentali non solo per comprendere la biografia artistica dello scultore, bensì anche per introdurre il pubblico ai concetti principali cui sottende la maggior parte della scultura monumentale civile europea dell'ottocento. A questo rinato «pantheon» della Storia fungono da «commentatori» compartecipi i busti-ritratto di uomini e donne illustri dell'epoca, i quali, oggi come allora, testimoniano dell'altissima qualità di Vincenzo Vela ritrattista; mentre al centro della sala, a 100 anni esatti dal suo «esilio», è tornata a primeggiare la statua equestre del Duca di Brunswick. Nelle altre sale si sono suddivise le opere per temi, non solo per testimoniare dei diversi generi cui l'artista si applicò durante la sua lunga carriera, ma anche per risolvere la non facile questione della collocazione delle numerose opere di grandi dimensioni, le quali – destinate in origine tutte all'ampio salone centrale – si trovano oggi in quell'asse N-S, a cui anche il progetto di ristrutturazione architettonica ha dato rilievo. Nell'emiciclo (sala VII) trovano perciò posto le grandi opere simboliche risorgimentali, le principali che il Vela realizzò per il Ticino, nonché il

suo capolavoro della maturità, le Vittime del Lavoro, mentre nell'ex-atrio (originariamente aperto sul giardino formale) oggi trasformato in sala xxii, sono state portate quattro opere di grandi dimensioni, recuperate al museo dalla vicina «cascina», dove erano state trasportate nel 1990 per mancanza di posto nell'allestimento di allora. Qui si trovano oggi le allegorie di soggetto femminile, a contrasto con la tematica eroica e prevalentemente maschile che domina nel salone adiacente.

L'articolato e ambizioso progetto che il Vela realizzò nella sua residenza ticinese comprendeva la presenza del suo studio-atelier entro il perimetro della villa verso N-E, aperto su due piani, collegato con il suo museo privato tramite una porta interna e con l'esterno attraverso un grosso portone. Per ricordare tuttavia questo fondamentale elemento costitutivo della villa non restava che ricrearvi un certo «ambiente di lavoro», tramite il quale ricordare al pubblico le tappe esecutive di un monumento: abbiamo dunque esposto in quel locale e nella saletta adiacente (iii-iv) i magnifici modelli in scala ridotta in gesso e i bozzetti in terracotta, presentati in vetrine illuminate, le quali contribuiscono a creare, in questa parte un pò buia del museo, un percorso assai suggestivo, che contrasta con le rimanenti sale inondate di luce e popolate da figure di ben altra mole.

Fanno parte dell'allestimento permanente del piano terreno numerose opere di grafica e di fotografia legate ai modelli esposti, con la funzione di documentare il procedimento applicato dallo scultore nella realizzazione di una sua scultura, nonché il contesto nel quale l'opera finita – eseguito in seguito in marmo o in bronzo per la committenza, e dunque non visibile all'interno del museo – si veniva a trovare; materiali preziosi che aiutano il visitatore di oggi, non abituato a confrontarsi con simili tematiche (ricordo che i musei di scultura sono molti più rari di altri), a completare la propria impressione di quello che era il lavoro dello scultore e dei procedimenti attraverso i quali costui otteneva le commissioni.

In tutto il museo si è rinunciato di proposito ad apporre le didascalie ai basamenti o ai muri, come è consueto fare, per riportarle invece, in forma ampliata e articolata, su dei pieghevoli presenti in ogni sala i quali, nella loro parte introduttiva, affrontano i temi generali a cui sono dedicate le singole sale, fungendo da vera e propria guida al museo.

Si sa che oggi un museo, anche se sede di una collezione permanente importante e singolare come in questo caso, per essere rivisitato necessita di attività che si rinnovino a scadenza regolare: alle mo-

stre temporanee è dunque riservato gran parte del primo piano, dalla suggestiva balconata (sala x) alla grande sala xvi – dalla quale si gode una stupenda vista su Ligornetto e sul Mendrisiotto – attraverso un susseguirsi di «cabinets» di medie e piccole dimensioni, ideali per ospitare esposizioni di varia natura, coerenti con il carattere interdisciplinare caratteristico di questa istituzione. A questi spazi all'interno va aggiunto il grande prato terrazzato nel parco – previsto per ospitare mostre di scultura. Grazie a questi spazi aperti ad accogliere nuove manifestazioni si intende in futuro mantenere alta l'attrattiva di questa collina situata alle spalle di Ligornetto, nata, per volontà di Vincenzo Vela, come un «Gesamtkunstwerk», un'opera d'arte totale, la cui specificità è nostro compito tramandare.

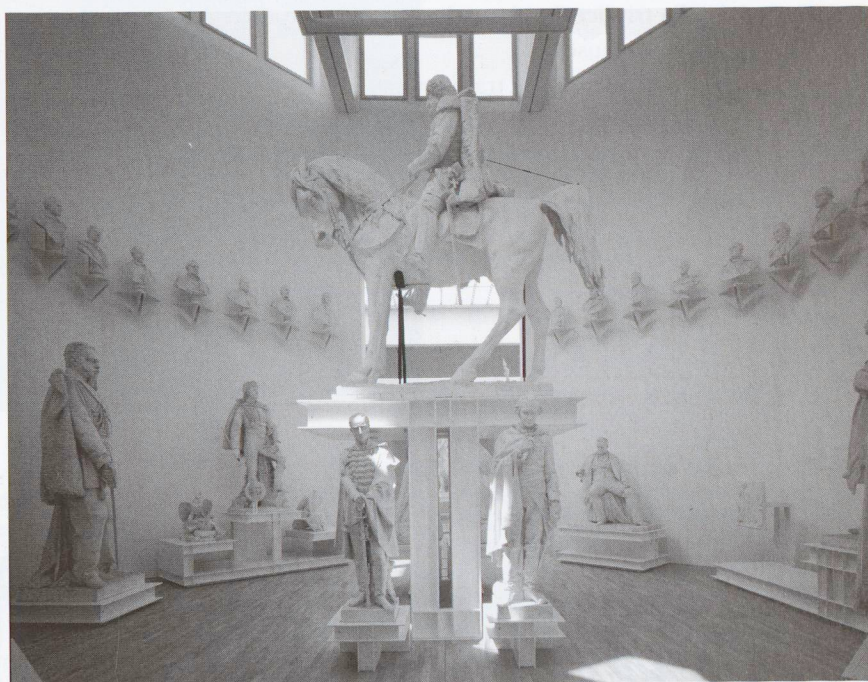


Foto Enrico Cano

## Il progetto di Mario Botta per la casa-museo

Enrico Sassi

La riapertura al pubblico del Museo Vela – donata alla confederazione nel 1898 dal pittore Spartaco Vela, figlio del più noto Vincenzo, uno dei massimi scultori del XIX secolo, nato nel 1820 a Ligonetto, dove morì nel 1891 – è avvenuta il 23 giugno 2001.

Villa Vela – oggi sede del Museo – è un edificio immerso in un grande parco suddiviso in tre aree paesaggistiche distinte; si tratta della Casa-museo più importante della Svizzera e di una delle più rappresentative dell'Ottocento Europeo.

La villa era già stata aperta al pubblico in qualità di museo quando lo scultore era ancora in vita; Vincenzo Vela la fece infatti costruire nel 1862 – sotto la direzione di Isidoro Spinelli, su un progetto di Cipriano Ajmetti, architetto del Duca di Genova – per utilizzarla come casa-museo, destinandola alla triplice funzione di abitazione, studio-laboratorio e museo.

I lavori di restauro e trasformazione del Museo Vela sono stati affidati all'architetto Mario Botta nel 1995; dopo la presentazione del progetto de-

finitivo il museo è stato chiuso – nel novembre del 1996 – per iniziare i lavori che si sarebbero conclusi nel dicembre del 2000.

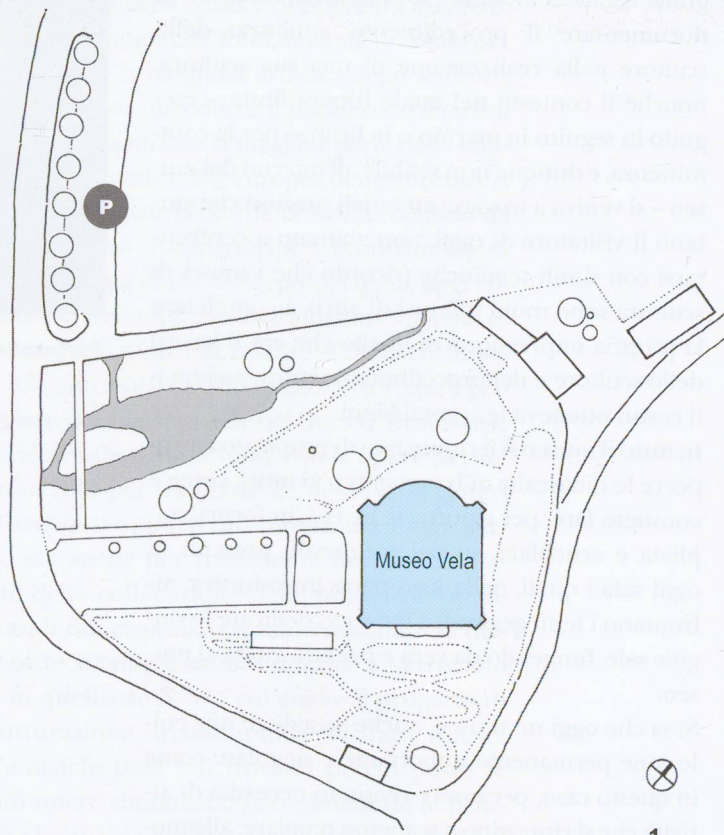
I vincoli imposti al progetto erano di natura finanziaria e architettonica; per i costi dell'intervento il limite massimo era fissato a 6'450'000.- franchi per la ristrutturazione della Villa, per l'arredamento e per il restauro della gipsoteca. Per gli aspetti architettonici i vincoli erano rappresentati dalle misure restrittive imposte dal Piano Regolatore, rispettivamente dall'Ufficio Monumenti Storici, tra le quali il divieto di edificare nuove volumetrie visibili. Il volume dell'edificio è di 10'808 m<sup>3</sup> e la sua superficie suolo di 1'442 m<sup>2</sup>; a lavori conclusi i suoi costi unitari ammontano a 398.- fr./m<sup>3</sup> e 2'980.- fr./m<sup>2</sup>.

L'edificio, completamente rinnovato, offre oggi una superficie espositiva complessiva di 1090 m<sup>2</sup> e un parco di 10'000 m<sup>2</sup>. La committenza aveva espresso esigenze relative alla necessità di spazi di deposito; all'accessibilità per le persone disabili; all'adeguamento delle misure di sicurezza; alle attività espositive (illuminazione e scenografie); alla sicurezza per i visitatori lungo il percorso dal parcheggio all'entrata; alla ristrutturazione e al risanamento della Villa e del Parco.

### Ristrutturazione del Museo Vela a Ligonetto

Località:	Ligonetto
Committente:	Confederazione svizzera Dipartimento federale delle finanze
Architetto:	Mario Botta
Collaboratore:	Danilo Soldini
Ingegnere:	Enzo Vanetta
Paesaggisti:	Blaser e Reinhart
Restauratori gipsoteca:	Stefan Nussli Restaurator AG
Date:	Progetto 1995 Realizzazione 1997-2001
Superficie espositiva	1019 m <sup>2</sup> di cui 708 m <sup>2</sup> per l'esposizione permanente 311 m <sup>2</sup> per le esposizioni temporanee

1– Situazione. Nel piano di situazione sono individuate tre aree paesaggistiche del parco: di fronte al prospetto principale, scendendo verso l'abitato; lungo l'asse del viale d'accesso, dalla strada verso il prospetto sud-ovest; dietro il museo, dal viale di accesso fino al confine del parco. Nella zona del parco a nord-ovest è situato uno stagno alimentato da un ruscello. Fuori dal perimetro del parco, nella planimetria in alto a sinistra, è ubicata l'area dei parcheggi ristrutturata.



1.





2.

2 – Prospetto sud-est. Il prospetto principale della casa-museo instaura una relazione scenografica con il contesto; le tende interne, che schermano le finestre del loggiato principale, rendono le aperture cromaticamente simili alla superficie muraria, contribuendo a creare un effetto di piano continuo. La posizione sopraelevata dell'edificio e la sua conformazione planimetrica – che conferisce al prospetto principale un'apparenza concava grazie ai volumi laterali sporgenti e ruotati di 45 gradi – fanno dell'edificio uno dei punti culminanti del paesaggio edificato. Lo spostamento dell'entrata sul prospetto laterale (v. fig. 6 e 7) ha privato il loggiato della sua funzione di soglia enfatizzando ulteriormente il suo carattere scenografico, sia in relazione al contesto, che in rapporto agli spazi interni; il prospetto principale rappresenta infatti anche il fondale della percezione prospettica dei principali spazi espositivi lungo l'asse longitudinale dell'edificio.

Foto Enrico Cano

3 – Vista dall'interno del museo attraverso le finestre del primo piano del prospetto principale. L'edificio non si propone esclusivamente come riferimento visivo in relazione scenografica con il contesto, ma – grazie alla sua posizione – si trasforma anche in un punto panoramico privilegiato, permettendo al visitatore di relazionarsi con l'abitato e il paesaggio circostante.

Foto Enrico Sassi



3.



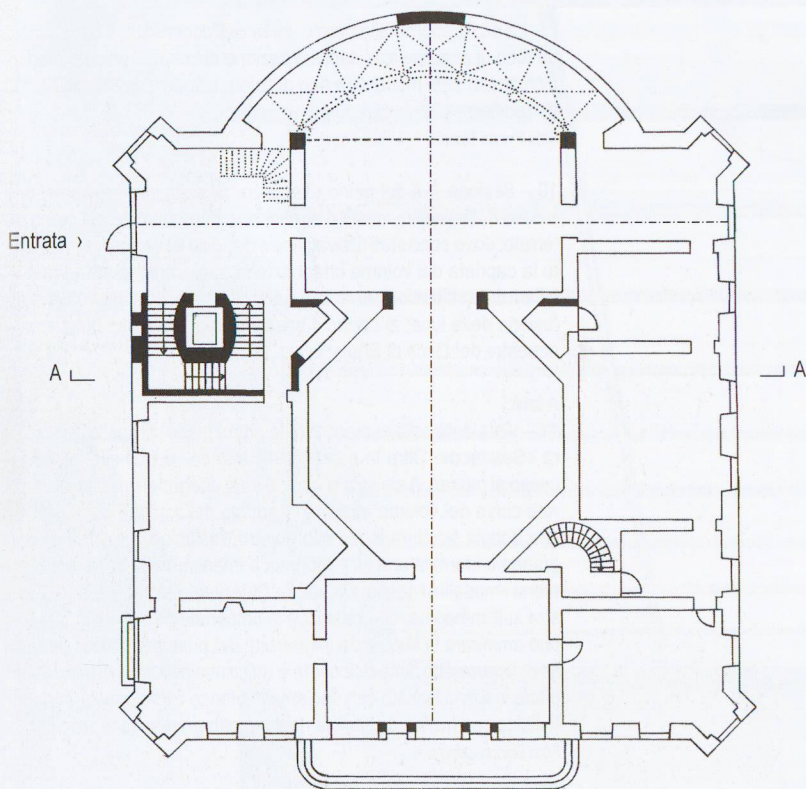
4.



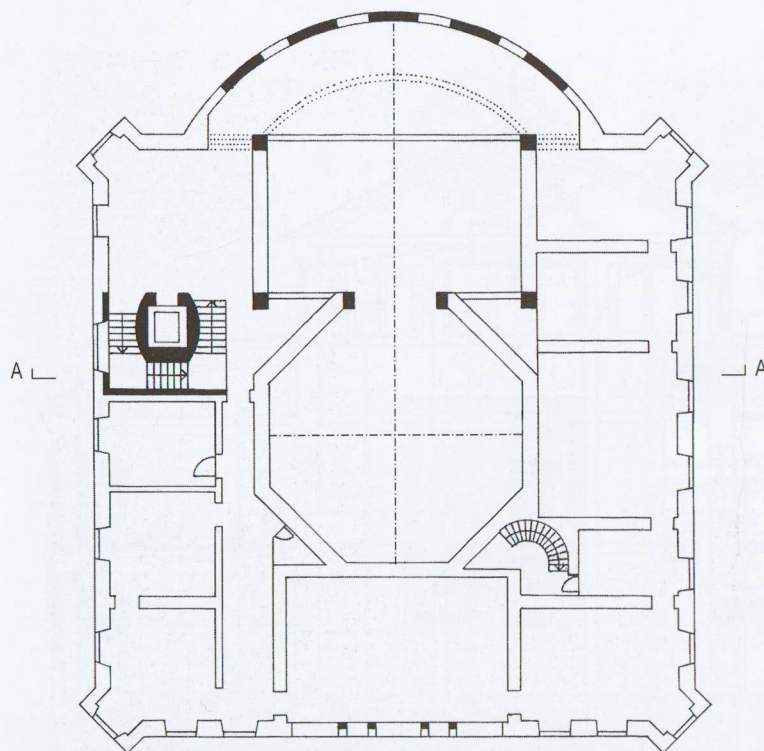
5.



6.



7.



8.

4 – Il percorso per raggiungere il museo inizia dall'area del parcheggio (v. fig. 1); l'edificio è visibile già prima di superare il muro di recinzione; il percorso di avvicinamento all'edificio viene scandito da due direzioni tra loro ortogonali e parallele agli assi del museo. L'azione di varcare il muro di cinta e di percorrere il ponte attraversando una zona del parco molto ricca di vegetazione, conferisce al percorso di accesso una dimensione particolarmente suggestiva e rituale.

Foto Enrico Sassi

5 – Vista del ponte metallico che collega l'area del parcheggio con il viale d'accesso che conduce all'entrata del museo. Per accedere al parco è stato costruito un leggero ponte metallico con i parapetti in piattine di acciaio verniciate in bianco; il corrimano è un tubo a sezione circolare in acciaio inossidabile; il piano di calpestio, una lamiera stirata le maglie della quale, fini e trasparenti, lascia intravedere l'acqua del piccolo lago sottostante durante il percorso di attraversamento.

Foto Enrico Sassi

6 – Prospetto sud-ovest e viale d'accesso. La scelta di situare la nuova entrata del museo – non sul prospetto principale che si affaccia sull'abitato – ma in una delle due aperture del prospetto laterale a sud-ovest, risponde a due esigenze principali: la prima è una funzione della disposizione degli spazi interni dell'edificio (fig. 7), la seconda è legata al tema dei percorsi e degli accessi (fig. 1). Dopo aver attraversato il ponte il visitatore si trova all'inizio del viale che, in leggera salita, conduce all'entrata dell'edificio; pavimentato in cubi di porfido rosa il viale è delimitato, a sinistra, da una bassa siepe, mentre a destra un filare di cipressi lo separa dal prato, ritmato da successivi terrazzamenti leggermente inclinati. Il prospetto dell'edificio è bianco e l'entrata, situata alla fine del viale, è protetta da una leggera pensilina in vetro trasparente.

Foto Enrico Sassi

7 – Pianta del piano terreno. I lavori di ristrutturazione all'interno dell'edificio – oltre alla sostituzione degli impianti tecnici – hanno risposto a esigenze di tipo funzionale; da questo punto di vista l'intervento più rilevante è quello dell'inserimento di una struttura di collegamento verticale – una scala e un ascensore – per connettere i tre livelli dei piani di calpestio. Nella pianta sono stati indicati con una linea puntinata gli interventi di demolizione e con una campitura nera quelli di nuova edificazione. Da notare la scala demolita, sostituita dall'attuale bancone della ricezione e l'inserimento del nuovo blocco di risalita. Con una linea a tratto e punto sono indicati gli assi del museo: in senso trasversale l'asse del percorso che dalla nuova entrata conduce fino al centro visivo dell'edificio; in senso longitudinale l'asse principale del fabbricato, quello della percezione massima e consecutiva degli spazi. La posizione della nuova entrata permette di organizzare l'accesso e la progressiva scoperta della volumetria dell'edificio attraverso un percorso che privilegia l'asse principale del museo.

8 – Pianta del primo piano. In nero si distinguono gli interventi nuovi. Da notare l'importante chiusura dei vani sulla parete dell'abside al primo piano e l'inserimento di una struttura portante che ha permesso di allineare la balconata con il volume rettangolare della sala numero VIII; con un tratto puntinato è stata indicata la situazione precedente all'intervento, caratterizzata dal corridoio curvo lungo la parete dell'abside e dagli scalini alle due estremità. La nuova struttura portante ha permesso di modificare la quota della soletta, eliminando i dislivelli e ha favorito una correzione dello spazio interno attraverso l'innalzamento e l'allargamento dell'apertura che dall'abside introduce nella sala centrale ottagonale; una trasformazione che vuole sottolineare l'importanza dell'asse longitudinale, chiarendo il rapporto visivo diretto tra il centro geometrico della composizione (centro della sala ottagonale), l'asse longitudinale e la successione dei volumi interni.



9.

9 – La scala attorno alla parete curva dell'ascensore. Il corrimano è un tubo di acciaio inossidabile a sezione circolare, l'unico materiale dichiaratamente moderno e non di colore bianco utilizzato all'interno dell'edificio.

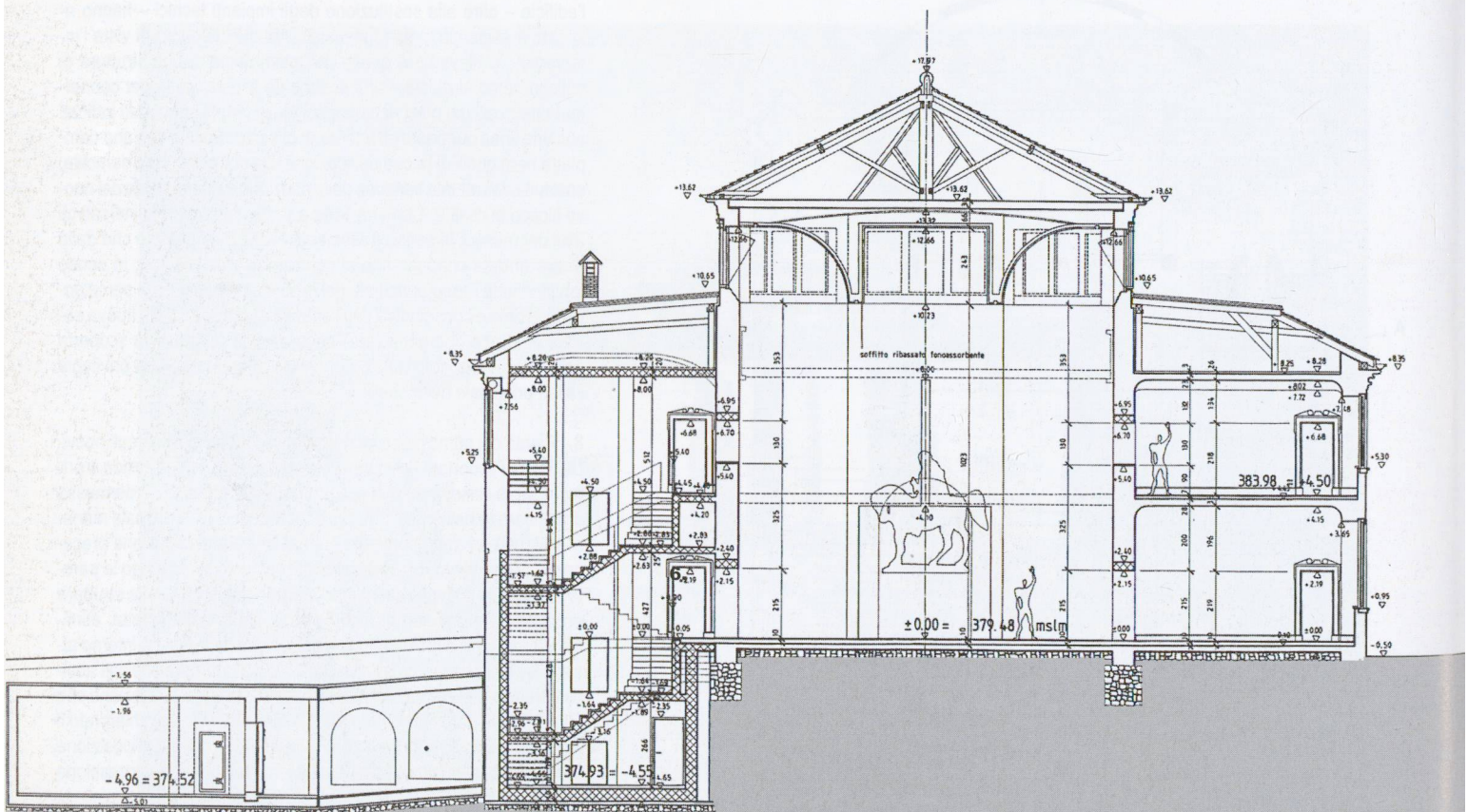
Foto Enrico Sassi

10 – Sezione A-A del piano esecutivo. Si distingue chiaramente il blocco delle risalite, scala e ascensore, che conduce nel piano interrato, dove sono stati ricavati nuovi depositi e i servizi igienici. Sotto la capriata del volume ottagonale si può notare la struttura metallica del soffitto che permette il controllo acustico e quello della diffusione della luce; al centro il basamento per il gesso della statua equestre del Duca di Brunswick.

A lato:

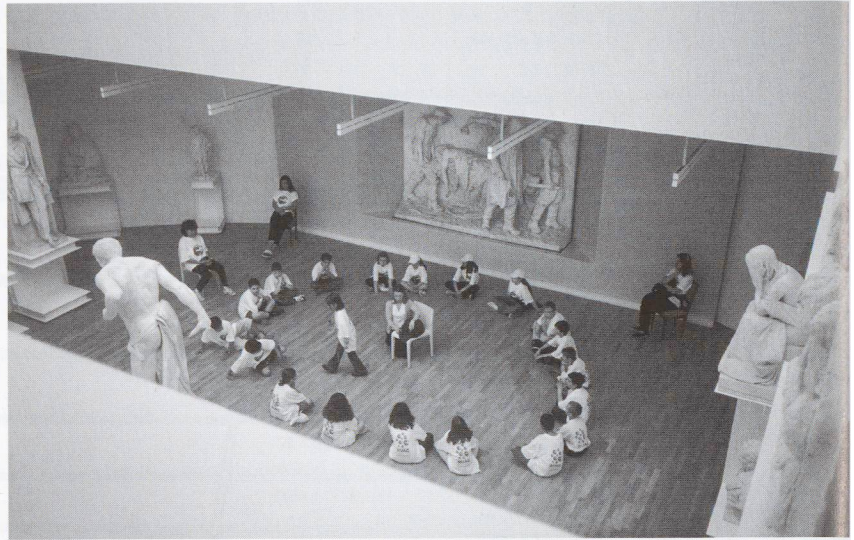
11 – Vista della sala numero VIII. In primo piano, di spalle, la scultura «Spartaco». Oltre la parete, sullo sfondo, si può scorgere l'accesso al museo. A sinistra si apre al sala ottagonale; a destra la parete curva del volume absidale. Il soffitto della sala è composto da una doppia struttura in metallo e vetro traslucido che diffonde con grande uniformità una luce morbida e intensa, nella quale sono immersi i modelli in gesso. Da notare l'intervento al primo piano, a destra sull'immagine, che definisce la balconata (fig. 8) dalla quale si può ammirare la sequenza ininterrotta dei principali volumi dell'edificio; il parapetto della balconata è un pannello murario rivestito da un piano in legno laccato con uno smalto bianco caldo opaco, il contatto fisico con questa superficie risulta molto gradevole al tatto.

Foto Enrico Cano

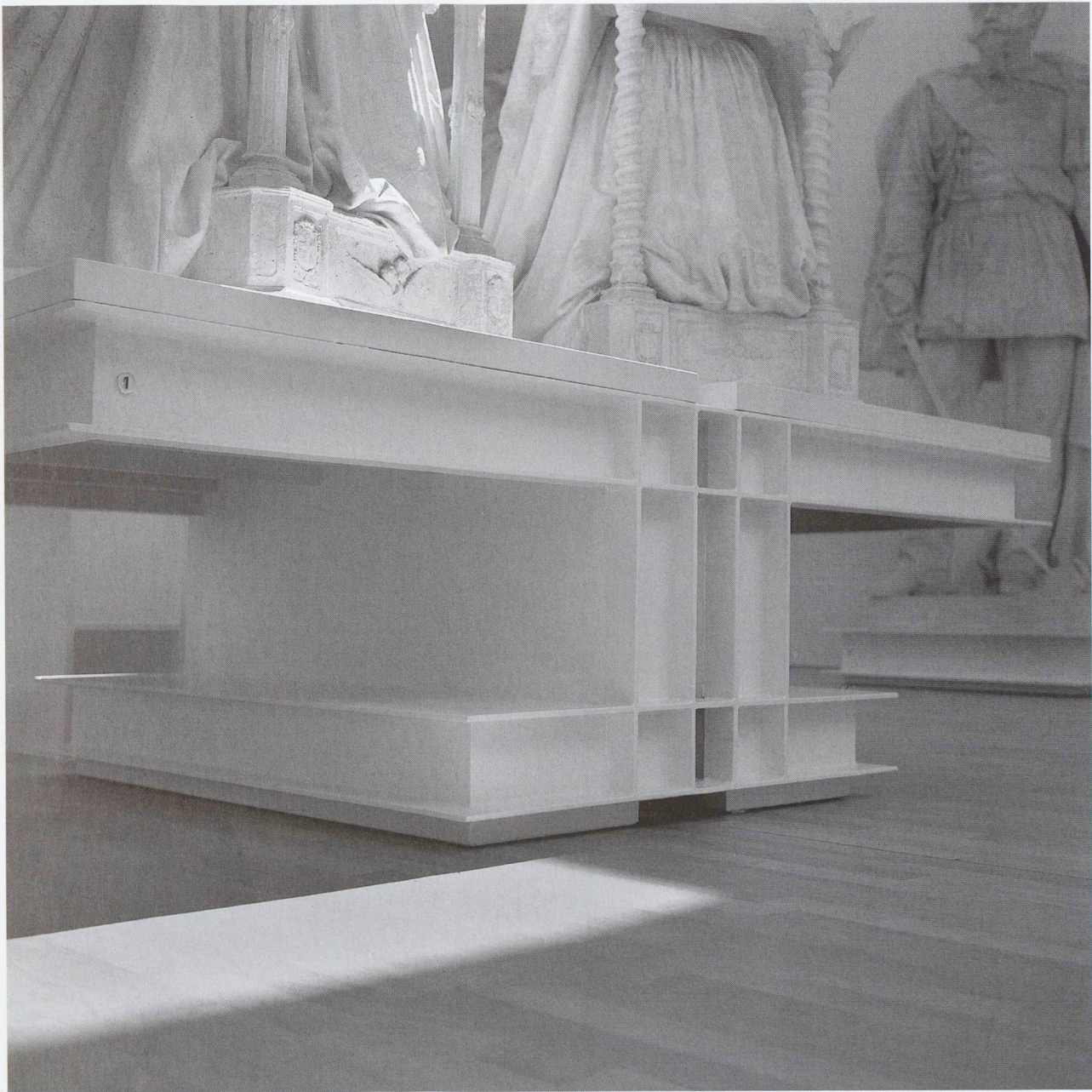


10.





12.



13.

12 – La dimensione domestica dell'edificio viene evocata dal pavimento unitario in legno (acero canadese trattato a lacca dura, con finitura non brillante) che percorre tutto l'edificio ad eccezione della stanza nell'angolo est del piano terreno dove è stata conservata la pavimentazione originale in palladiana; il pavimento ligneo, che ha una leggera sfumatura rosata, conferisce al museo un'atmosfera particolarmente accogliente; all'interno dell'edificio si svolge una cospicua attività di animazione destinata anche a un pubblico giovane e infantile: sono previste attività per bambini in fascia di età dai 3 ai 6 anni, e dai 6 ai 10 anni. La presenza quotidiana di scolaresche accompagnate dal personale del museo che anima la visita e illustra i contenuti artistici del museo, contribuisce a creare un'atmosfera informale, serena e gioiosa. Nell'immagine si vede una scolaresca seduta in cerchio attorno all'animatrice del museo mentre esegue un gioco di riconoscimento tattile.

Foto Enrico Sassi

13 – I basamenti delle sculture sono stati disegnati singolarmente per ogni scultura o gruppo scultoreo e costituiscono parte integrante dell'allestimento concepito dalla direttrice del museo Gianna Mina Zeni e dall'architetto Mario Botta. I basamenti sono tutti metallici, costruiti con profili standardizzati tipo UAP e HEB, verniciati di bianco opaco. Grazie alla loro forma i supporti reagiscono alle variazioni di luminosità con l'intensità delle ombre generate dalla loro stessa struttura. I supporti sono caratterizzati da una certa visibilità e presenza, combinata però con una misurata discrezione conferita dal colore bianco. La mano dell'architetto Botta è chiaramente individuabile nella concezione dei supporti; questa riconoscibilità contribuisce in un certo senso a caratterizzare la totalità dei materiali dichiarandone la comune appartenenza a un insieme espositivo.

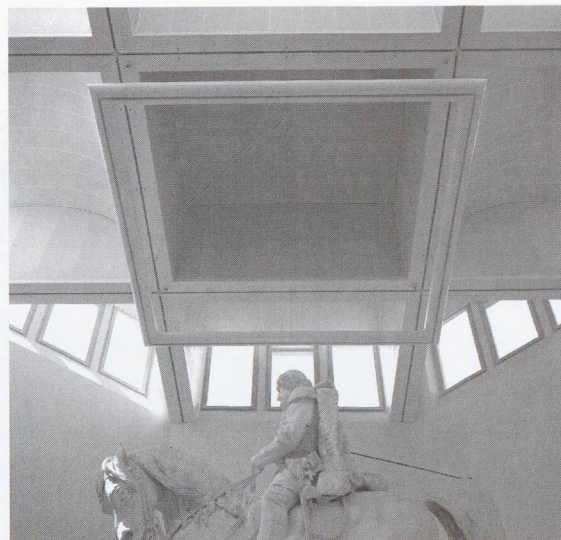
Foto Donato Di Blasi

14 – Nel volume della sala centrale, lo spazio ottagonale che Vela chiamava «sala dei modelli» e che i suoi contemporanei avevano ribattezzato «Pantheon del Risorgimento» per sottolinearne sia la monumentalità volumetrica che le valenze simboliche; questo spazio ospitava infatti i modelli delle opere destinate a celebrare personaggi e fatti determinati del periodo di storia che ha condotto all'Unità d'Italia. Nel volume ottagonale dell'edificio sormontato dal lucernario e dal tiburio è stata inserita una struttura metallica fonoassorbente che controlla l'ambiente acustico e modula l'illuminazione incanalando la luce verso il basso; la luce diretta che entra dagli otto lati vetrati del volume illumina in maniera radente le pareti dell'ottagono, mentre la parte centrale della struttura metallica crea una sorta di spazio d'ombra, delimitando il gruppo scultoreo al centro della sala. La qualità della luce dello spazio centrale è molto diversa da quella della sala precedente (fig. 11) che scende da una superficie traslucida orizzontale, e da quella della sala successiva, illuminata dalla luce che filtra attraverso i tessuti bianchi posti di fronte alle finestre della facciata principale.

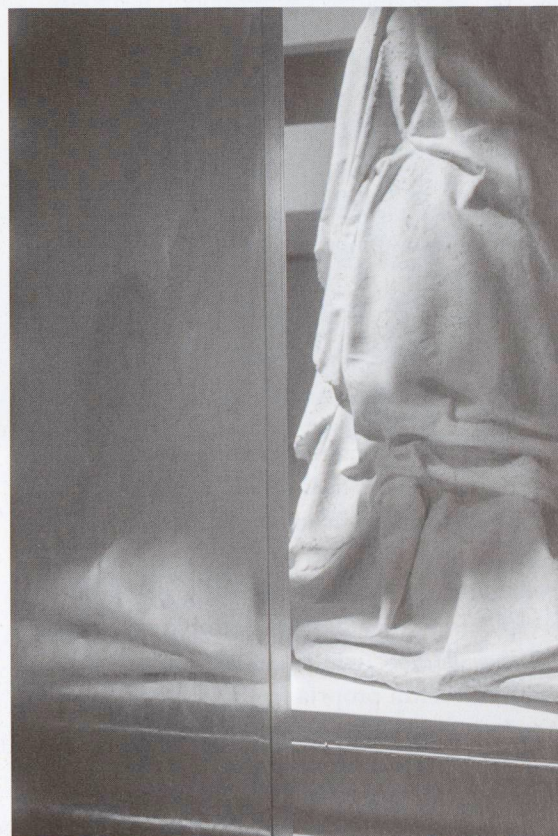
Foto Donato Di Blasi

15 – La modulazione del tipo di luce naturale che caratterizza gli spazi principali del museo è molto sofisticata e riesce a creare ambienti chiaramente distinti. Nell'ottagono centrale domina la luce diretta, poi riflessa dalla struttura del soffitto, nella sala precedente la luce uniforme diffusa orizzontalmente (fig. 11), nella sala dietro la facciata principale, quella discontinua, diffusa dal piano verticale (fig. 2). I diversi tipi di luce incidono su spazi nei quali il colore bianco è la nota dominante; è interessante rilevare la vasta gamma di declinazioni del colore (bianco) legata alle superfici e ai materiali: il bianco opaco e un po' ingiallito dei modelli in gesso, quello minerale e freddo delle pareti, quello caldo e opaco della verniciatura delle strutture metalliche di supporto alle sculture. All'interno delle strutture metalliche dei supporti di grande dimensione sono incorniciati dei pannelli rivestiti da una finitura in stucco veneziano bianco spatolato che propone un'ulteriore declinazione di colore/superficie grazie alla profondità della superficie in stucco e alla sua leggera capacità di riflessione. Nell'immagine un modello in gesso, illuminato dal sole, riflesso su un pannello della base per la scultura della statua equestre del Duca di Brunswick, al centro del volume ottagonale.

Foto Enrico Sassi



14.



15.