

LA CAPOSTIPITE DI SÉ

Abitano a Terralba. Morta la madre, emigrato il fratello, Caterina non ha più nessun contatto familiare.

1.1 IL LICEO GINNASIO COLOMBO 1918-'26 Caterina frequenta il liceo ginnasio Colombo di Genova. La riforma Gentile ha introdotto l'insegnamento della storia dell'arte nei licei nel 1922, anno in cui la Marcenaro è studentessa al convitto dell'Annunziata. Con la riforma, storia dell'arte era affidata per incarico annuale a quei docenti che abbiano coltivato il buon gusto. Tra questi vi era Giuseppe De Logu, allievo di Adolfo Venturi. De Logu ha adottato il manuale di storia dell'arte del suo maestro ed è anche un attivo ricercatore, tanto da attivare all'interno del Colombo uno spazio consono allo studio della sua materia: il GABINETTO DI STORIA DELL'ARTE, stanza decorata con quattro stampe dei fratelli Alinari di Firenze e cartoline illustrate dei monumenti. È in quest'aula che la Marcenaro si esercita secondo il programma della riforma Gentile.

1.2 LA CARRIERA SCOLASTICA Caterina, come allieva, non è mai stata brillante. L'unica materia in cui eccelleva era proprio storia dell'arte. Nell'anno della maturità, la sua media era debole ed unico voto alto (dieci) era di De Logu (storia dell'arte). Nella commissione d'esame, come esaminatore, vi era Orlando Grosso. Dopo l'incontro con il maestro, questo fu il secondo incontro che le ha cambiato la vita. Grosso è la persona con cui è nato l'ufficio Belle Arti del Comune. Egli condivide il metodo didattico del professor De Logu in quanto storia dell'arte non si impara sui manuali, si fa interagendo con le opere, toccandole con mano. Questo sarà uno dei cardini delle scelte museologiche e didattiche che caratterizzeranno tutta l'attività della Marcenaro.

1.3 A LEZIONE IN VIA BALBI (1926-'30) Terminato il liceo, Caterina si iscrive all'università di Genova alla facoltà di lettere. Segue corsi obbligatori, tra cui letteratura tenuta da Achille Pelizzari. Fa i primi studi di Archeologia, incentrato sulla scultura romana, il cui corso è affidato a Giovanni Niccolini, membro dell'Accademia dei Lincei.

1.4 GLI APPELLI E LA TESI Dopo la frequenza dei corsi, ci furono gli esami. Avrà una media brillante, con il massimo dei voti tranne a due esami, 29 in letteratura latina e 26 in uno scritto di italiano. Il professor Pelizzari diventa il suo relatore e infatti la Marcenaro, si laurea in letteratura italiana, a 24 anni, con la lode. La grande assente nei suoi studi universitari è storia dell'arte che, dal 1929 al 1936, è affidata alla docenza di Ubaldo Formentini. Egli ha una formazione da storico e conserva un approccio verso il territorio regionale legato allo studio dei suoi monumenti ed è un archeologo. Formentini assegna anche tesi di laurea storico artistiche, su temi d'interesse nazionale su Raffaello, Beato Angelico o sul duomo di Milano. Dà anche tesi su autori genovesi all'epoca poco studiati. È curioso come la Marcenaro non abbia colto questa opportunità.

1.5 BUONI MAESTRI La sua carriera di studentessa prosegue con un corso post laurea in cui è iscritta al Corso di perfezionamento in Letteratura Italiana. Due sono le personalità che la colpiscono durante la sua formazione e che ha continuato a frequentare anche dopo l'università: Achille Pelizzari e Giuseppe De Logu. Hanno in comune un alto profilo professionale ed una prossimità ideologica che coinvolgerà anche la Marcenaro.

1.6 IL PERFEZIONAMENTO DI STORIA DELL'ARTE A ROMA (1933-'37) Nella scuola di perfezionamento in storia dell'arte dell'università di Roma convergono tutti coloro che vogliono intraprendere prima gli studi e poi le carriere di storici dell'arte sia nell'insegnamento nei licei che all'università sia nelle professioni museali che negli uffici ministeriali. Al perfezionamento a Roma si sono formati Roberto Longhi, Giuseppe Fiocco, Pietro Toesca e Lionello Venturi. Chiudendo tardivamente la sua formazione scolastica Caterina manca alcuni incontri con perfezionandi destinati a diventare illustri. Caterina è iscritta al perfezionamento negli anni della direzione Toesca. Per tutto il triennio frequenta i corsi nella capitale. La frequenza romana della Marcenaro coincide con quella di Palma Bucarelli e nello stesso periodo incontra Paola Della Pergola e

Licia Collobi. La tesi di Caterina del secondo anno di perfezionamento a Roma si intitola Studi sull'opera pittorica di Pietro Bonaccorsi detto Perin del vago. La Marcenaro affronta un lavoro monografico e lo fa sotto la guida di Toesca impostando il catalogo ragionato di dipinti e disegni del pittore. Nella sua ricerca c'è anche interesse per i documenti che cercano gli archivi romani e napoletani. Si rende conto che un anno è un tempo troppo breve per consegnare un lavoro esaustivo. Ella infatti è determinata di prendere lavoro anche dopo la discussione della tesi ed ha in programma altri sopralluoghi. La tesi finale del perfezionamento romano del terzo anno è anche essa una monografia. Si tratta, questa volta, di un pittore fiammingo che continuerà a studiare poi per tutta la vita. La tesi con Toesca è su Il viaggio italiano di Antonio Van Dick e viene discussa nell'autunno del 1936.

1.7 DUE RITRATTI DI CATERINA A ROMA Caterina conosce il pittore fiorentino Renzo Ghiozzi. Dai egli si farà ritrarre per ben due volte: le tele, che si conoscono solo attraverso le riproduzioni fotografiche in bianco e nero, sono sorprendenti. Nel primo quadro Caterina, è inquadrata a mezza figura, seduta in posa con un drappo sul fondale che ricorda i tendaggi dei set fotografici di un tempo o le quinte pittoriche dei suoi amati autori fiamminghi. È raffigurata leggermente di tre quarti e si presenta con un abito elegante. La postura non è casuale: nella posa del braccio sinistro piegato sul gomito, con la mano che cerca l'abbottonatura della camicetta, c'è uno dei gesti tipici di Caterina. La seconda tela è quella più sbalorditiva: si tratta di un ritratto a figura intera dove posa seduta. La lunga veste ricamata rivela una ricerca di fisicità, pur coprendole il corpo fino alle caviglie. Accanto a lei c'è la coprotagonista dell'inquadratura, ovvero una piuma di struzzo che sembra uscita dal guardaroba di una diva del cinematografo degli anni '20. Questi due ritratti contrastano con l'immaginario che lei ha costruito poi attorno a sé. Le due tele di Ghiozzi attengono alla sua sfera privata, ma è curioso che siano state ritrovate nell'archivio fotografico che lei stessa ha fondato, oggi centro di documentazione del Comune di Genova dove deve essere stata proprio lei ad averle depositate. Quasi come se avesse voluto lasciare una sua traccia. Caterina tiene tanto alla sua figura. Una decina d'anni dopo i quadri di Ghiozzi la Marcenaro, affermata direttrice dei musei civici genovesi, torna a farsi ritrarre. Questa volta è lo stabilimento Villani di Bologna che lei conosce bene perché lo incarica di documentare i musei di Genova, a scattarle una serie di istantanee. Questa volta Caterina le conserva nel suo archivio personale. Si fa ritrarre seduta sulla tripolina di Albini, poi frontalmente, come se si trattasse di una fototessera, e persino di profilo. Lo sguardo è sempre determinato: in qualche scatto sembra sfidare l'obiettivo, ma esprime anche l'altro suo lato, ossia quello della ragazza poco più che trentenne che si era fatta ritrarre con la piuma di struzzo. Lo documenta un servizio fotografico inedito perché fa parte del suo archivio privato. Anche questa volta vuole stupire: sveste i panni della direttrice e si presenta davanti all'apparecchio fotografico nella sua casa di palazzo Rosso. Dietro di lei ci sono alcune sculture orientali che colleziona e lei stessa è esotica: infatti indossa un preziosissimo kimono di seta. Accanto a lei c'è un distinto signore col sigaro in bocca.

2. GLI INIZI DELLA CARRIERA 2.1 I PRIMI SCRITTI I primi articoli di Caterina Marcenaro escono nel 1937. Il primo è incentrato sui frammenti di pittura murale estratti dalla chiesa di San Michele a Fassolo dal pittore Tamara Luxoro prima della demolizione. Nello stesso anno escono altri due contributi della Marcenaro: il primo è un saggio sulla pala vandyckiana di San Michele di Rapallo, dedicato ad Ernesto Bertollo (erede di una dinastia di collezionisti); il secondo è un intervento della Marcenaro sulla rivista municipale "Genova" sulle sculture dell'ordine inferiore della facciata del duomo di San Lorenzo. Scrive su Van Dyck anche nel '38 quando pubblica un nuovo contributo sul fiammingo. La carriera di Caterina sarà costellata di interventi, proposte e scoperte su Van Dyck.

2.2 INSEGNANTE NEI LICEI (1932-'48) Mentre muove i primi passi tra monumenti, raccolte private, musei genovesi, i saggi, la Marcenaro si guadagna da vivere come insegnante nei licei, a cui affiancherà la docenza universitaria. La strada dell'insegnamento è già stata percorsa da altri addottorati della sua stessa generazione. La cattedra di storia dell'arte è prettamente femminile poiché nella scuola negli anni del Fascismo non era possibile accedere ad ogni grado e materia di insegnamento.

2.3 LA PROFESSORESSA E GLI ALLIEVI Caterina Marcenaro, prima di prendere servizio nell'amministrazione, è insegnante di storia dell'arte al liceo D'Oria. La memoria delle sue lezioni ed interrogazioni è quanto mai viva nei suoi ex allievi. La sua durezza, mista ad intransigenza, non si smentisce mai, nemmeno con i suoi studenti migliori. Il suo metodo poteva sembrare strano e meccanico, ma era il risultato di un lungo studio e tanta fatica fatta per consentire agli studenti di fissare i termini essenziali con i quali esprimere i concetti. Termini che in questo modo erano riemersi perfetti ed immutabili.

2.4 COLLEGHI E STUDENTI Tra i suoi colleghi del D'Oria perché nome di Giuseppe Siri, futuro arcivescovo, poi cardinale, col quale si troverà a confrontarsi nel progetto per il Museo del Tesoro della cattedrale. Un altro prelato, il futuro sacerdote Gianni Baget Bozzo, fu allievo sia di Siri sia della Marcenaro. Bianca Montale, altra sua allieva, riconosce che la Marcenaro lasciava trasparire i suoi sentimenti politici: il 25 aprile del '45, entrò in classe, si voltò verso il ritratto del duce appeso alla parete ed esclamò "Che schifo!". Al D'Oria c'era un gruppo di docenti critici verso il regime: tra le professoresse troviamo Franchi, Duomo e De Benedetti; tra i professori Papera, Della Corte, Galimberti, Desideri e Giuseppe Siri.

2.5 UNA CATTEDRA DI ANTIFASCISMO La condotta della docente nei confronti del regime non passa inosservata. In seguito ad un'inchiesta svolta prima dal preside Ziccardi, partita da una lettera anonima, e poi finita sia sul tavolo del provveditorato locale sia su quello del ministro dell'Istruzione, Giuseppe Bottai. Il procedimento d'inchiesta si apre pochi giorni dopo la lettera con un atto dovuto: informare prima di tutto il provveditore agli studi. All'interno il consiglio dei professori riduce di due decimi il voto di condotta a tutti gli alunni che hanno partecipato all'inno bandiera rossa.

2.6 LA CENSURA Ziccardi avvisa il suo superiore di aver inviato la punizione della censura. Pronta la reazione della Marcenaro che, per rispondere punto per punto alle accuse, scrisse cinque cartelle dattiloscritte: ella riferisce delle conversazioni informali avute col suo capo che l'avrebbe accusata di aver fatto della cattedra, una cattedra di antifascista. Ma il messaggio ministeriale non si fece attendere. Dai palazzi dell'educazione nazionale arriva una nota che scandaglia la forma: si tratta di una missiva amministrativa dove si richiamano le leggi, commi e cavilli e alla fine c'è scritto che Bottai fu d'accordo con le autorità. Un posto speciale accanto alle scelte di Caterina fu quello di Giovanni Romano. Originario di Sassello nel savonese, lavorò a Milano dove collaborava con l'Umanitaria: lì tenne corsi e progettò il recupero architettonico della sede principale dell'ente che si trovava alle spalle del palazzo di Giustizia. A Milano conobbe e collaborò anche con Franco Albini e parteciparono insieme al concorso per il palazzo della Civiltà Italiana all'EUR. Furono proprio Giovanni Romano e l'anziano Labò a presentare Albini alla Marcenaro.

3.6 IL DIBATTITO RESTAURO DEI MONUMENTI Genova si trovò al centro delle discussioni sui criteri per la ricostruzione. Alla retorica del falso antico si oppose Ranuccio Bianchi Bandinelli che all'epoca fu a capo della direzione generale delle antichità e Belle Arti del ministero dell'istruzione. I due fronti opposti erano chiari: strenui difensori di una nuova bellezza possibile c'erano gli esponenti del movimento moderno. Su questa linea si mossero Mario Labò e Caterina Marcenaro.

3.7 FRANCO ALBINI: UN CAPOSCUOLA Quasi coetaneo della Marcenaro, Albini aveva un carattere schivo e riservato che presentava qualche affinità con la futura direttrice dei musei genovesi. All'epoca delle sue prime collaborazioni con Genova, Albini già era convertito al razionalismo. Nei primi anni '30 Albini aprì il suo primo studio professionale puntando sull'edilizia popolare. In questo settore vinse diversi concorsi e puntò sui grandi progetti urbani come quello di "Milano Verde". Sempre in quel periodo, Albini realizzò le prime abitazioni come la villetta Pistarini a Milano. L'impegno civile non venne meno: fondò il Movimento di Studi per l'Architettura (MSA) e accettò la nomina da parte del CNL nella commissione per l'epurazione degli architetti di Milano. A Genova, Albini viene chiamato da Mario Labò e Giovanni Romano per la progettazione dei piani particolareggiati del quartiere popolare delle Mura degli Angeli, il cui concorso era del 1946. Questo momento nella vita di Albini rappresenta una svolta professionale.

3.8 LE MURA "DEGLI ANGELI" Il quartiere degli Angeli fu presentato dallo stesso Albini sulla rivista del Comune di Genova. Lavorò nell'ottica del massimo benessere fisico e spirituale per gli individui e per i gruppi. Da questo momento mantenne ben stabile la sua rotta su Genova. In materia urbanistica progettò altri due progetti che lo legarono ancora di più alla città: la sistemazione di villetta Cambiaso e la Realizzazione dei nuovi uffici comunali. Questi ultimi ricordano la tipologia dei palazzi nobiliari che caratterizzano la via Aurea. La Marcenaro, alle date di quest'ultimo progetto già era in carica alla direzione dell'ufficio di Belle Arti del comune e vigilò sul cantiere tanto da rilevarne gravi inadempienze. Albini installò sui tetti degli uffici un tappeto di vegetazione con piante ad alto fusto. È ancora una volta membro importante del comitato urbanistico che coadiuvava i lavori dell'ufficio tecnico comunale per il piano regolatore generale del comunale di Genova del 1959. Se la Marcenaro venne definita la capostipite di sé, Albini è un caposcuola: maestro in materia di costruzione, si misurò sul tema della scomposizione della casa, della costruzione degli spazi interni. Fino alle prime collaborazioni la Marcenaro entrò in relazione anche con la moglie di Albini, Carla Vaccari.

3.9 LA "GRANDE MOSTRA DEL MAGNASCO" (1949) Mentre Albini consolida i suoi rapporti con Genova, la collaborazione con Marcenaro proseguì con esposizioni biennali di cui è commissario Morassi che, dopo alle grandi rassegne del '46 e del '47, lavorò ad un'esposizione monografica. L'iniziativa partì dagli uffici comunali da dove Grosso scrisse allo stesso Morassi non nascondendo la sua preoccupazione per l'azione del Geiger alludendo all'incidenza negativa sui prestiti che avrebbe potuto esercitare. Benone Geiger ultimò in quegli anni la monografia su Magnasco a cui iniziò a lavorare dal 1912. La monografia di palazzo Bianco non potette prescindere dalla scoperta di Geiger. La rassegna si articolò in un percorso insidioso, tra prestiti pubblici internazionali e da numerosissimi privati. Accanto al grande olio col Trattenimento in un giardino di Albaro, custodito in situ, la mostra si fregia di 76 dipinti e 47 disegni. Del comitato esecutivo della mostra fecero parte Bonzi, Castelnovi, De Ferrari, Gentili, Labò e l'assessore Mazzarello. Morassi firmò la cura della mostra che venne allestita dal 18 giugno al 15 ottobre '49 al palazzo Bianco segnando la riapertura del museo dopo la guerra. Il 18 giugno del '49 all'inaugurazione della mostra dedicata all'opera di Alessandro Magnasco ci furono anche Caterina e Franco Albini. Intanto il sindaco Adamoli si rivolse direttamente a Caterina intimandole di provvedere alle sedie per i visitatori poiché mancavano. Il rapporto tra la Marcenaro ed Adamoli sono attestati dai bigliettini che i due si scambiarono dopo la fine del mandato di quest'ultimo, quando Adamoli andrà a fare il giornalista a L'Unità.

3.10 LA PROPAGANDA La propaganda della mostra venne fatta su alcune riviste internazionali. La direttrice si dimostrò attenta alla comunicazione. In ogni faldone che accompagnava i suoi atti amministrativi si conservava sempre un fascicolo dove fece radunare la relativa rassegna stampa. Dalla recensione della mostra che ha fatto Podestà su Emporium si svilupperà un concetto che diventerà un dogma: dall'ambientamento dell'opera l'ambientamento del pubblico. A ridosso della performance genovese su Magnasco, scritta sulla rivista del municipio Genova, la Marcenaro rompe il silenzio sulla sua attività di saggista scrivendo sulla rivista Emporium un contributo attorno al Cristo morto sorretto da angeli di Giovanni Bellini a Rimini.

3.11 LA MOSTRA DELLA MADONNA NELL'ARTE Nel frattempo riprese i contatti con Giuseppe Siri, il quale le propose di organizzare una mostra di opere d'arte esistenti in Liguria, in vista del Congresso Mariano del '52. Da palazzo Rosso, Marcenaro prese carta e penna chiedendo udienza poiché preferirebbe rispondere a voce: durante il colloquio gli espresse il desiderio di rimanere un po' defilata rispetto all'iniziativa. Pochi erano mesi per preparare la rassegna la cui apertura fu fissata per l'aprile di quello successivo e c'era da immaginare che, fagocitata dagli altri impegni d'ufficio e dal cantiere di palazzo Bianco avviato, preferiva delegare. Il commissario della mostra fu Rotondi che la allestirà col suo funzionario Castelnovi: si tratta di una mostra tematica che dà la possibilità di vedere opere non sempre raggiungibili dal pubblico come il gruppo marmoreo dei Cappuccini di Santa Margherita Ligure.

4. IL PIÙ BELLO DI TUTTI: L'ALLESTIMENTO DI PALAZZO BIANCO ('49-'50) Al centro degli interventi della Marcenaro vi erano i musei delle dimore di palazzo Rosso e palazzo Bianco che i Brignole-Sale donarono alla fine del XIX secolo. La città si trovava in una situazione anomala dove i grandi musei furono di proprietà statale, mentre a Genova solo Palazzo Reale entrò sotto la tutela del ministero. Oggi l'allestimento di palazzo Bianco degli anni '50, della Marcenaro e di Albini, non è più visibile. Nel tempo è stato smantellato e poi sostituito con un nuovo percorso.

4.1 IL SITO Palazzo Bianco venne eretto dai Grimaldi fra il 1530 e il 1540. Dopo la metà del XVII secolo passò ai De Franchi e venne ristrutturato all'inizio del '700 dai Brignole-Sale, l'ultima dei quali, Maria, lo donò nel 1884 al Comune di Genova. Ne è primo direttore il pittore Giuseppe Isola. Seguì l'allestimento di Orlando Grosso in occasione della Mostra di arte antica per le celebrazioni colombiane nel 1892. Sempre Grosso intervenne sul Bianco a più riprese. Il museo venne chiuso a guerra iniziata e subì una serie di bombardamenti: fatale fu quello di novembre del '42 che lo sventrò all'interno distruggendo parte di un salone e delle sale attigue. Dal dopoguerra si incominciò a lavorare alla riapertura del palazzo che avvenne nel '49 con la mostra di Magnasco.

4.2 GENESI DEL PROGETTO SECONDO ORLANDO GROSSO Orlando Grosso dedicò molte energie per la risistemazione di palazzo Bianco: stese alcuni progetti e relazioni per i quali si recò a Parigi per studiarne i principali musei. Il suo piano venne attuato in parte sono nel '28, estendendo l'ordinamento cronologico anche alle altre scuole pittoriche: in questo modo anche Strozzi e Cambiaso ebbero delle sale a loro dedicate. Novità sostanziosa rispetto ai programmi precedenti fu quella di inserire nel percorso anche gli arredi. Le foto dell'epoca documentano la mobilia, posta sempre in secondo piano rispetto alla quadreria. Sembrò che con ciò che avesse raccolto in Francia, volle ricostruire l'ambientazione della dimora aristocratica.

4.3 UN PRIMO CAMBIO DI ROTTA Fu nel dopoguerra che Grosso aderì al partito fascista. Le critiche ad Orlando vennero ribadite da Roberto Longhi e da Pasquale Rotondi al momento di recensire il nuovo allestimento della Marcenaro. Le raccolte artistiche di questo palazzo furono disposte da funzionare come arredamento dell'edificio quasi che questo assolvesse la funzione di dimora patrizia. La Marcenaro pensò che Grosso espose troppi dipinti privilegiando un edonismo tipico del collezionismo privato e non i fini didattici di quello che divenne un museo pubblico. Proprio in questo passaggio di azzeramento da casa-museo si inserì il progetto Marcenaro-Albini.

4.4 LA RICOSTRUZIONE La ricostruzione del palazzo ripartì nel dopoguerra. Già nel '45 i primi lavori furono svolti sotto la supervisione dell'architetto Carlo Ceschi della Soprintendenza. Fu Grosso a firmare i primi provvedimenti della ricostruzione. Il sindaco Adamoli sollecitò l'impresa appaltatrice dei lavori intimandola di finirli per il mese di luglio. Il palazzo si presentò nei suoi caratteri settecenteschi: fu rifatta la copertura, il salone del primo piano con la volta, parte dell'ultimo ammezzato, parte dei prospetti esterni e il cortile interno dove vennero riutilizzate le colonne trovate tra le macerie. Laddove fu possibile vennero restaurati gli . All'inizio del '47 si ci pose un primo obiettivo su cui lavorare, ossia l'inaugurazione del nuovo museo.

4.5 ARRIVA ALBINI Nel 1949 Adamoli nominò la commissione per il riordinamento delle collezioni del palazzo da effettuarsi secondo i criteri della museologia moderna. Per questo motivo vennero chiamati a farne parte il direttore Grosso, soprintendente Antonio Morassi, il presidente dell'accademia ligustica di Belle Arti Mario Labò. Tra convocati ci fu anche l'architetto Franco Albini. A Milano egli proseguì la sua ricerca nel settore degli allestimenti, soprattutto di quelli effimeri. Nel '35 progettò il nuovo padiglione permanente INA per la XVI fiera campionaria di Milano; l'anno seguente, con Romano, dispone le suppellettili della mostra dell'oreficeria sospendendole in una gabbia spaziale. Albini fu consacrato nel settore delle mostre effimere di cui diventò referente al più alto livello. Presentò soluzioni in questi saloni che soppesò all'interno di abitazioni come quella della sua stessa casa. Questa forte analogia tra spazio

domestico e mostra venne riproposta a Genova con il palazzo Rosso: dimora privata, museo e abitazione della stessa direttrice.

4.6 L'ETÀ MARCENARO PUÒ INIZIARE Accanto ad Albini non vi era ancora la Marcenaro. Grosso andò in pensione dopo la mostra di Magnasco, ma risultò ancora in carica fino alla prima all'aprile 1950, quando fu ufficiale la nomina di Caterina. I primi atti da direttrice riguardarono la galleria di Brignole-Sale. Il sindaco Adamoli spinse affinché si chiudessero i lavori di muratura del palazzo poiché, dopo la mostra di Magnasco, bisognava sistemare le sale al piano terreno. La Marcenaro fu determinata a portare a termine il nuovo museo. Si annunciò così un periodo intenso in cui affermò che non le fu possibile usufruire della licenza annuale ordinaria se non a mezze giornate. Infatti decise di passare l'estate in ufficio con orario ridotto per il mese di luglio. Questa volta fu presente a pieno titolo nella commissione per il riordino del museo. I motivi di tensione con i colleghi non mancarono soprattutto con l'architetto Albini. In una lettera si legge l'aggiornamento su alcuni preventivi per tappeti e teche; ci si accordò su tapparelle e zoccolino e sulla custodia del pallio. Albini trovò una soluzione con graffette metalliche al problema del fissaggio dell'ardesia verticale. Sempre nella lettera, in un secondo punto, ci si soffermò sull'ordinamento delle raccolte secondo un principio selettivo di qualità. Le opere minori vennero liquidate ed escluse dal percorso. La disposizione delle opere seguì un logico criterio cronologico e insieme di scuola. Due giorni dopo, l'assessore Mazzarello diede comunicazione dell'inaugurazione del museo di palazzo Bianco prevista per il 12 ottobre 1950.

4.7 ALLA VERNICE DEL NUOVO MUSEO Per l'occasione venne invitato il ministro della pubblica istruzione Guido Gonella. La vernice seguì il programma che Adamoli spedì a Roma: alle 15 ci fu l'inaugurazione della Pinacoteca e la mattina alle 11, a palazzo San Giorgio, si aprirono le colombiane. Il 26 settembre la Marcenaro avisò Grosso che in serata si iniziava con l'apertura delle casse contenenti quadri delle collezioni dei due palazzi Brignole-Sale. Come proseguirono le rifiniture al palazzo, per tutto l'autunno e l'inverno, continuarono gli spostamenti anche dei dipinti man mano che si procedette con i restauri.

4.8 URGENTI RIFINITURE Il museo fu inaugurato con tanti problemi da risolvere. I primi di dicembre la direttrice scrisse da Albini esortandolo a venire con urgenza: la biglietteria del museo fu ancora un cantiere che solo Albini poteva far avanzare. Egli mandò alla Marcenaro un promemoria con le cose da ricordarsi e disegni di ulteriori rifiniture: quella del muretto del guardaroba, del tavolo di ardesia e un progetto per la mostra didattica. Tra Natale e Capodanno si scambiarono gli ultimi preventivi per l'impianto di illuminazione generale della galleria perché il sindaco volle il palazzo bianco riaperto il 1 Marzo. Ma ancora una volta si posticipò la riapertura verso la metà del mese per cui la direttrice disse ad Albini che bisognava fare miracoli per non correre il rischio di una brutta figura. Le cose da fare furono ancora tante: bisognava ultimare la bussola dell'ingresso, la biglietteria e i gabinetti. Quindi la riapertura fu di nuovo rimandata al 15 del mese stesso. Intanto il calendario strinse e il 20 dello stesso mese, Albini chiese alla Marcenaro di confermarli la data del 31 e l'ora per la nuova inaugurazione anche se l'architetto non fu un convinto di alcuni dettagli, tanto da modificarli: il museo fu di nuovo un cantiere.

4.9 LA SECONDA INAUGURAZIONE E LE PRIME REAZIONI L'inaugurazione del palazzo Bianco avvenne ai primi di Aprile. Intervenero molte personalità come Guglielmo De Angelis d'Ossat, architetto e direttore generale a Roma del settore Antichità e Belle Arti. Alla cerimonia partecipò Lionello Venturi, figlio del professore che ha fondato la scuola di perfezionamento di storia dell'arte e dove si è formata anche Caterina. Tra coloro che non presenziarono all'inaugurazione, ma che lo visitarono c'è Rodolfo Palucchini, il quale rimase entusiasta del nuovo museo trovandolo caratterizzato da coerenza di gusto quanto precisa, raffinata e curata in tutti i particolari senza distruggere il fascino degli ambienti dell'antico palazzo. L'unico aspetto che non lo convinse fu l'intonaco e promise di tornare con l'inaugurazione di palazzo Rosso. Infatti, in quel periodo già si parlò del cantiere dell'altro grande Museo Civico. A fine luglio del '51, Albini mandò altri disegni e allo stesso tempo pensò ad alcune soluzioni finali per i nuovi uffici da realizzare a palazzo Rosso.

4.10 I CRITERI DELL'INTERVENTO: MATERIALI E LUCI Albin si mosse negli interni del palazzo settecentesco soppesando le finiture e la coloritura delle pareti, delle volte, il disegno dei pavimenti. Il giorno dell'inaugurazione il palazzo si presentò come non si era mai visto: all'interno delle sale ci fu un'unità cromatica che miscelò bianco, nero e grigio creando continuità nel percorso. Le pareti furono intonacate di una tinta grigio chiaro che venne spezzata dal grigio scuro della ardesia. La pietra grigia venne usata come quinta per alcune opere come le lastre poste a controparete davanti alcune finestre senza occultarne completamente la vista. Come nella sala del Crocifisso dei Caravana, dove un rivestimento d'ardesia tampona le finestre mentre un panno di lana grigia ricoprì il pavimento. Per esporre la scultura Albin si servì di un ferro per riferirsi al sistema di esposizione durante le processioni, quello usato dai portatori di Cristi; sempre a imitazioni delle confraternite sistemò la statua inclinata verso il visitatore. Per altri finestroni vennero mantenuti i serramenti in legno a due ante da cui filtra la luce naturale, schermata dalle tende della veneziana e sistemate sul filo interno delle pareti in modo da ottenere superfici omogenee e allo stesso tempo immateriali. Poi vi era e vi è ancora oggi l'illuminazione artificiale: lampade fluorescenti sospese su supporti fissati alle imposte delle volte. Anche esse contribuiscono all'astrazione nell'insieme. Per Franco Russoli, ideatore della Grande Brera, scrive qualche anno dopo su una rivista francese di queste sorgenti luminose sospese ben in vista negli ambienti rappresentano un grafismo che sarà uno dei lineamenti programmatici della poetica albiniana.

4.11 SENZA LE CORNICI A far scalpore il giorno dell'inaugurazione furono i quadri che vennero presentati senza cornici. Un'operazione simile si verificò a Venezia l'anno prima dell'apertura del bianco nell'allestimento della mostra di Giovanni Bellini, ordinata da Rodolfo Pallucchini. L'idea di mandare in cantina le cornici, anziché di presentarle come parte integrante del dipinto e della sua storia collezionistica, creò molto stupore. Sul fronte opposto vi era il Louvre e la National Gallery. Per Giovanni Ansaldo, il quale dirigeva il quotidiano della città di Napoli, ossia Il Mattino, l'esposizione dei quadri nudi, ciò fece sembrare le stanze come quelle di una clinica più che di un museo il bianco. La sua singolare definizione fece proseliti. Ma questo criterio base della riforma dell'insieme artistico di palazzo Bianco fu la moderna concezione dell'opera d'arte come documento storico e come valore estetico e del museo come strumento che permise all'opera d'arte di esercitare tutta la sua funzione educativa. Il nuovo museo piacque ai diretti colleghi di Caterina. Si annunciò a Milano dove vi era la mostra su Caravaggio con la Suonatrice di liuto del Genovesino. La museologa però era con la testa sul cantiere per palazzo Rosso. La ribalta internazionale di Palazzo Bianco fece sì che diventò una referenza nel suo campo: anche gli studenti di architettura cominciarono a studiare con interesse il caso del nuovo museo come Giuseppe Fiengo di Portici che chiese alla Marcenaro materiali per una sua tesina sull'illuminazione naturale artificiale impiegata nel museo che dice di conoscere come sistema all'avanguardia. Alla ribalta internazionale contribuì l'articolo a firma della stessa direttrice, comparso sulla rivista Goya. La Marcenaro manifestò l'intenzione di recarsi in Spagna, ma al momento di partire si dà da fare per ottenere il visto necessario al soggiorno previsto di tre mesi: a firmare la pratica fu il vicesindaco del comune Giuseppe De Andrè, padre del cantautore Fabrizio. Intanto il museo di Genova fu tema di discussione per convegni come quello di museografia di Palermo, come quello dei musei civici. I musei di Genova vennero inseriti nei nuovi vademecum della penisola e la mappa del viaggio nell'Italia dei tesori venne riscritta.

4.22 UN DONO DI LUIGI FRUGONE Prima di entrare all'ufficio delle Belle Arti nel '49 la Marcenaro pubblicò sulla rivista di Podestà il più soggettivo tra i ritratti di Andrea Doria. Il dipinto venne esposto a palazzo Bianco e attraverso alcuni confronti stilistici Caterina arrivò a formulare l'attribuzione del dipinto: Jan Massys, attivo in Italia forse a Genova. Tra coloro che non condivisero l'attribuzione c'è Longhi. La Marcenaro rivelò anche la provenienza dell'opera: un dono dell'industriale genovese Frugone che arricchì la Pinacoteca di palazzo Bianco col più suggestivo tra i ritratti di Andrea Doria.

4.23 IL VIAGGIO IN ITALIA DI GUIDO PIOVENE Mondadori scrisse alla direttrice per farle sapere che una sorpresa ed una scoperta le saranno riservate scorrendo le pagine dell'ultimo libro stampato, ossia il

Viaggio in Italia dove Guido Piovene, l'autore, parla anche di lei. Il viaggio venne fatto da Piovene tra il '53 e il '56 e descrisse il paese tra ricostruzione e boom economico. È da Nord-Est che, passando per Piemonte e Lombardia, arriva a Genova. Un anno dopo, il libro arrivò sul tavolo della direttrice dei musei e lei, riconoscendosi tra le righe che gli ha dedicato lo scrittore, gli scrive che è molto grata per le espressioni cortesi e amichevoli con cui è stata illustrata la sua attività, non da tutti compresa nel suo valore.

4.24 ALLA TRIENNALE CON I BBPR E SAMONA' Caterina fu concentrata sui suoi musei Albini fu al suo fianco per perfezionare il Bianco, mentre il cantiere di palazzo Rosso fu la nuova priorità. Dalla Triennale milanese la invitarono a partecipare al convegno nazionale di studi sull'architettura moderna: altra occasione per far conoscere cantieri genovesi che la direttrice prese al volo confermando la sua adesione. L'anno precedente, sempre su chiamata dalla Triennale fece parte del comitato per la mostra della sede italiana attraverso i secoli. Nel settembre del '53 venne invitata da Belgiojoso ad una conferenza alla scuola estiva internazionale all'istituto universitario di architettura di Venezia, fondata e diretta da Albini, Gardella, Rogers e Samonà. Nel '56 la direttrice inviò un telegramma a Rogers, Belgiojoso e Enrico Peressuti-Banfi, quest'ultimo non c'è più, non era sopravvissuto al campo di sterminio di Gusen, per avvertire gli amici che sarebbe mancata all'inaugurazione del loro allestimento delle collezioni civiche del Castello Sforzesco. I BBPR diedero il loro contributo alla stagione museale italiana, nel segno di una carica espressiva che giocò sull'allusione al passato attraverso gli occhi della modernità. Il culmine di questo allestimento fu la sala finale dove al termine del percorso si arrivava alla Pietà Rondanini, l'ultima opera di Michelangelo contornata da una quinta avvolgente in pietra serena e appoggiata su una stele votiva di epoca romana

4.25 LA DECORAZIONE DELL'AULA MAGNA DELL'UNIVERSITÀ La fama della direttrice fu proclamata punto nel Marzo del '55 il rettore dell'ateneo genovese Carlo Cereti scrisse al sindaco Pertusio informandolo di avere avviato il restauro del soffitto dell'aula magna dipinto da Giuseppe Isola. Esso fu distrutto per circa tre quarti da una bomba aerea durante l'ultimo conflitto mondiale. Come sempre si procedette attraverso la nomina di un comitato scientifico in cui venne richiesta Caterina Marcenaro. Il restauro dell'affresco fu affidato al pittore Francesco Menzio. Egli dipinse ex novo una sua composizione astratta ispirata ai portolani: Laura l'impronta barocca venne contaminata dal moderno posizione caldeggiata dalla stessa marcenaro che si schierò su questo fronte e del restauro e lo fece, più tardi, per la Casa Museo di Colombo.

4.26 RINFORZI PER L'UFFICIO DELLE BELLE ARTI Il carico di lavoro all'ufficio delle Belle Arti fu sempre intenso: ci furono le mostre da preparare e gli altri musei da riordinare. Il sindaco Adamoli emanò un'azione per le politiche culturali della città istituendo un concorso per potenziare i conservatori dei musei civici. Bandì due posti da funzionario culturale e nominò la commissione giudicatrice di cui fecero parte la Marcenaro, Labò e Rotondi. La direttrice volle assicurarsi nuovi collaboratori preparati facendo conoscere il bando anche fuori città invitando i colleghi, a partire da Longhi. Il concorso si svolse a Firenze e Longhi mandò una sua ex allieva, Maria Ida Botto, la quale fu tra le prime candidate a passare gli esami.

5. GLI ANNI DEL CANTIERE DI PALAZZO ROSSO ('53-'61) La "casa rossa" fu maggiormente danneggiata dai bombardamenti del Bianco. Il Rosso fu una donazione dei Brignole-Sale-De Ferrari del 1874. Il complesso aveva già subito diverse metamorfosi. La Galleria divenne civica e aprì al pubblico dieci delle sue sale. Si esposero un centinaio di dipinti e venne aperta la biblioteca. Lungo il percorso vi si trovano ancora oggi mobili, sculture e oggetti d'arte come li descrisse Grosso nel catalogo del 1931. Nel dopoguerra vi era ancora Grosso a riallestire la casa-museo mantenendo lo schema precedente. Anche qui, al suo operato i accavalla quello della Marcenaro.

5.1 ANCORA UNA VOLTA A FARE I CONTI CON L'EREDITÀ DI GROSSO Le vicende di palazzo Bianco, dove Grosso e il suo progetto di allestimento vengono accantonati per lasciare spazio a quello voluto dalla Marcenaro e da Albini, si ripropongono dunque anche a palazzo Rosso. Ed è proprio nel momento in cui il primo cantiere viene riaperto al pubblico una prima volta, nell'autunno del '57, che i due, la direttrice e l'architetto, sono pronti per riscrivere la storia dell'altra dimora donata alla città, palazzo Rosso appunto. La ripartizione dei lavori sinteticamente illustrata dalla Marcenaro riguarda il

risanamento e il restauro, nonché l'adeguamento funzionale alla nuova destinazione d'uso di «circa 100 ambienti coperti, un enorme terrazzo a livello del secondo nobile, un giardino a pianterreno, il cortile, le scale e tutto l'esterno del palazzo». A differenza di palazzo Bianco, per il Rosso Maria Brignole-Sale-De Ferrari ha imposto, all'atto di donazione dell'immobile, alcune clausole specifiche. La duchessa pose il vincolo di mantenere la forma e destinazione e distribuzione; dei locali della galleria al secondo piano nobile, nonché l'ordinamento dei quadri che vi sono conservati. Fece mettere nero su bianco un'altra condizione: l'obbligo di affittare tutti i locali pertinenti al palazzo e non utilizzati per trarne maggior reddito possibile. Queste clausole vennero messe in discussione e ne scaturirono discussioni. La Marcenaro fu determinata ad andare avanti per la strada intrapresa per palazzo Bianco, anche se sapeva che lo scotto da pagare era alto (doveva sacrificare alcune parti storiche ed integrarne altre). Sia Marcenaro che Albini erano consapevoli che ciò non era sufficiente e che, avuto le prime indiscrezioni sul nuovo progetto, era ormai pronto al via. Per questo motivo la direttrice decise di giocare la partita attaccando per prima. La Marcenaro aveva già espresso la sua linea in una lettera di qualche mese prima dove rimarcò un'altra questione nodale del percorso museale. I danni bellici alle murature del palazzo avevano fatto riaffiorare in alcune sale del secondo piano nobile gli affreschi seicenteschi originali che la direttrice auspicava e proponeva di far riscoprire, restaurare ed integrare nella visita. Nel suo bersaglio vi erano anche le alterazioni ottocentesche e tutto ciò che per finalità decorative aristocratiche, anti artistiche tradivano la fisionomia originaria del palazzo.

5.2 DA ROMA ARRIVA UN ISPETTORE DEL MINISTERO La faccenda della Casa Rossa intanto fu sul tavolo delle soprintendenze che chiesero l'intervento del ministero. Da Roma si decise di inviare a Genova per un sopralluogo il vicepresidente Mario Salmi. Salmi visitò il palazzo e condivise l'idea di spostare alcune opere per porle in condizioni di migliore visibilità. Una decisione utile ai fini del godimento pubblico che implicava qualche spostamento sia ai fini della leggibilità degli affreschi che dovevano essere scoperti sia quelli della leggibilità dei dipinti e dei pezzi della raccolta. Quindi da Roma da il via libera al nuovo allestimento, ma a Genova era ben chiaro che il maggiore ostacolo nell'allestimento fu rappresentato dalle clausole di donazione imposte dalla duchessa. La questione di palazzo russo diventa un caso nazionale punto da Roma il ministero in via Mario salmi il quale suggerì di mantenere il carattere di sontuoso appartamento signorile della vecchia Genova. Il dirigente apprezzò di palazzo bianco e le scelte radicali, ma per quest'ultima dimora sentì l'obbligo di conservarne l'aulico concetto comune nelle regge e nelle dimore patrizie del 600. Salmi sostenne che si potessero effettuare alcuni ritocchi onde i pezzi più importanti fossero presentati più vicini in condizioni di migliore visibilità. Si raccomandò di procedere con cautela e per gradi. Tra prudenza e trattative diplomatiche con la Francia passò un altro anno: il parere favorevole arrivò nell'aprile del 1952 quando il soprintendente Rotondi lo notificò a Roma. All'inizio del 53 fu siglato anche l'accordo con la Francia che contemplò l'impossibilità di osservare alla lettera tutte le condizioni e aprì alle deroghe fortemente volute dalla Marcenaro. Non mancarono le critiche e gli attacchi alla stessa Marcenaro e la vicenda scivolò sul piano personale: gli attacchi si fecero sempre più violenti e diretti.

5.3 L'APPARTAMENTO A PALAZZO ROSSO A complicare le cose ci si mise anche un'altra bagarre. Caterina si sentì la padrona di casa nelle dimore dei Brignole penso di andarci a vivere prendendo l'alloggio all'ultimo piano di palazzo rosso. Fu una circostanza che non passò inosservata. Nel Febbraio del 50 l'appartamento delle dipendenze di palazzo rosso destinato alla direttrice fu in corso di ultimazione. Ci furono molti lavori da terminare ed è naturale che di tutto si occupò l'architetto Albini. La direttrice e lo studio milanese si accordarono sulle rifiniture dell'appartamento e sugli arredi. Nell'estate del 53 la direttrice e l'architetto non riuscirono ancora a trovare un accordo su come collegare l'appartamento privato ai piani del museo per accedervi anche da quella zona. Si inserì una scala ma restò da trovare il posizionamento corretto: con una matita rossa evidenziò ad Albini le criticità dei suoi progetti. Dopo poco la proposta dell'architetto vi si trovò sul tavolo della direttrice. Il tema della scala sembrò intrigare molto l'architetto. Quella interna, curva sospesa con tiranti metallici fu sperimentata da Albini nei primissimi anni 40 come nella sistemazione di casa di casa Neuffer a Ispra. Tre anni dopo la Marcenaro avvertì a Milano che si giunse alla fase operativa: a

scala poligonale si fece e fu proposta da Albini e porta alla casa dell'affittuaria. Dal 1 maggio 1954 la direttrice rientrò nell'abitazione di palazzo rosso.

5.4 NON PRENDO MAI IL CAPPUCCINO Anche la sua collega Palma Bucarelli abitava in un appartamento ricavato dalla sua Galleria. A Genova le accuse le attive arrivarono dalle colonne del borghese: a scagliare la prima pietra fu Silvio Volta di Savona che insinuò la questione dell'opportunità della residenza nel museo da parte di Caterina infarcendola di aneddoti sulle sue consuetudini. La direttrice reagì alle affermazioni del borghese ma quest'ultimo insinuò che la direttrice in una caffetteria dove faceva colazione ogni mattina tessa altre liaisons dangereuses. Sembrò un tentativo di incursione nella vita privata di una persona pubblica. Leggenda vuole che, arrivata la smentita da Caterina alla relazione del borghese, Ansaldo, da Napoli, abbia preso il treno per Genova per precipitarsi al cospetto dell'interessata implorando frasi come ho sbagliato, non ho capito niente.

5.5 LEI ANDAVA D'ACCORDO SOLO CON ADA Alle sue cure pensò la nuova governante Rosetta Moncalvo assunta in qualità di donna di servizio. Ma colei che le rimane accanto fino all'ultimo giorno è Ada Folegnani.

5.6 LA CASA DI UN AMATORE D'ARTE L'appartamento della direttrice venne fotografato: vennero scattati 14 foto dalla relazione di Domus per presentarlo in un articolo intitolato la casa di un amatore d'arte. Entrando in casa; arcenaro dalla scala di servizio la vista è sul soggiorno diviso in tre zone: un primo salotto con divani e poltrone, poi la sala col camino sospeso e una terza quella con la camera da pranzo. L'ambiente era illuminato con piccole lampade a presa ed il camino era essenziale perché uno dei manifesti dello stile Albini. Scorrendo le foto su Domus si nota che da parte di Caterina c'era attenzione verso le novità del design. Amava circondarsi di oggetti ricercati che sceglieva con cura. Cominciò anche una collezione di oggetti d'arte orientale. Ad Albini il tema della Casa Museo o mausoleo di privati cittadini si ripresenta in diverse occasioni. La casa di un amatore d'arte diventa per Albini la metafora più compiuta dell'architettura degli interni. Sul tema del connubio antico moderno proposto alla mansarda del Rosso si concentrò anche la mostra d'antiquariato che si tenne a palazzo Strozzi a Firenze nell'autunno del '62. Questa rassegna fu l'occasione per presentare alcune altri esempi come gli ambienti dell'architetto Pulitzer che ha vissuto a lungo a Genova dove dispose una parete con una serie di piviali settecenteschi come razzi contrapposti a sculture moderne e ad una scrivania che ha disegnato lui stesso.

5.7 M'INTERESSA SISTEMARE I MIEI QUADRI Per la Marcenaro gli ambienti della casa dovevano essere funzionali alla sua collezione: nella sala del camino ha appeso una tela della Madonna della candela di Cambiaso. L'originale, a palazzo bianco, all'epoca non era esposto nel museo. La direttrice ad ogni assalto replicò puntuale e paziente. Questa tela fu esposta alla mostra di Cambiaso del '56 e figurò addirittura sulla copertina del catalogo, ma questo non bastò a placare le polemiche. Ancora oggi si incontra qualcuno che afferma senza situazione che Caterina si era portata a casa ai quadri del museo. La maggior parte dei dipinti sulle pareti di casa Marcenaro illustrati nel servizio su Domus sono antichi e si vedono anche alcune sculture lignee come il crocifisso mutilo della foto che apre il servizio.

5.8 VIVERE IN UN MUSEO Anche Palma Bucarelli a Roma viveva in n appartamento ricavato all'interno della Galleria del suo museo. Palma e Caterina, entrambe donne di potere, capace di segnare il corso dei rispettivi musei, ma non potevano essere più diverse e lontane: seducente e glamour, con una vita da copertina la prima, quanto severa la seconda. Così le loro dimore. Quella di Caterina assomiglia ad una casa mausoleo: sceglie di vivere in un museo un luogo dove non vi è nessun cenno di vita. L'abitazione è parte dei percorsi museali di strada nuova, proprio in quanto esempio di una abitazione degli anni 50 60 che si integra a coronamento della visita alla Casa Museo sottostante, la dimora sei ottocentesca dei duchi di Galliera. Negli ambienti domestici di Caterina sono rimasti gli spazi e alcuni oggetti: lei stessa destinò altrove la sua biblioteca e la sua collezione d'arte.

5.9 VIAGGI DI LAVORO viaggi di lavoro della direttrice negli anni 50 si ricostruiscono facendo lo spoglio dei permessi che lei chiese alla sua amministrazione per allontanarsi dall'ufficio. Gli esempi sono tanti: come quando il commissario dell'istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, Achille Bertini Calosso, la invitò a tenere una lezione nell'ambito dei corsi di specializzazione di museografia, parlando del concetto di museo. La direttrice accetta poiché l'occasione è prestigiosa. Approfitta del viaggio nella capitale per riportare a Genova un quadro restaurato per cui si riserva in treno una cabina. Nel novembre dell'anno prima Caterina va a Bologna per la grande mostra su Guido Reni, quindi a Milano per la triennale. La trasferta fu ottimizzata al meglio e con l'occasione avrebbe avuto anche la possibilità di visitare nuovi locali della galleria d'arte moderna di Milano e del museo Poldi Pezzoli e l'Ambrosiana. Il programma però non era finito e manifestò anche l'intenzione di recarsi a Bergamo per visitare l'Accademia Carrara. Nei primi mesi dell'anno seguente va a Firenze dove il direttore degli Uffizi, Roberto Salvini, l'accompagnò a visitare le nuove sale ed i nuovi allestimenti del museo.

5.10 VIAGGI MANCATI Alla fine di settembre del '52 Caterina fu invitata al convegno di museologia di Perugia: interessata perché vuole che la museologia venga insegnata anche in Italia all'università, dovette rinunciare a malincuore a causa delle operazioni di imballaggio e di consegna delle opere della Mostra di Primitivi Mediterranei. Per lo stesso motivo dovette rifiutare sia l'invito di Noemi Gabriella che le mandò un biglietto in cui avvisava che veniva inaugurata la mostra Italia Francia nel palazzo della Promotrice sia il Convegno Internazionale di Storia dell'Arte, di cui la Marcenaro fu membro per la sezione italiana capitanata da Adolfo Venturi.

5.11 LA QUERELLE INTERNAZIONALE CONTINUA stesso tessuto cremisi che fasciava i piani delle vetrine. Un'esperienza che ha ripetuto al Rosso. I carteggi documentarono che lavori dovevano essere spediti quando la Genova arrivò però una battuta d'arresto.

6.4 STOP AL MUSEO I mesi passavano e la data fissata dal sindaco fu annullata. Le opere si trovarono in condizioni precarie. In autunno si presentò in città un'alluvione che provocò infiltrazioni d'acqua anche in cattedrale. A dicembre si ripartì con due ipotesi di percorso poi realizzata che riunì l'ingresso e l'uscita. Questa volta però il cantiere fu avviato e pochi mesi dopo si iniziò a discutere l'impiantistica, di ventilazione e ambienti. Alcuni nodi fondamentali furono ancora da sciogliere: il principale resto quello dell'accesso al Duomo dalla sacrestia con la demolizione dei servizi. Il museo intanto fece già notizia. Albinetti stesso avvertì la direttrice della presentazione delle due testate la prima un fascicolo di dicembre della rivista di Olivetti, dove in un articolo dedicato ad Albinetti vi è una illustrazione del Tesoro e di palazzo bianco. Il quotidiano milanese il Corriere della Sera si interessa invece al nuovo museo e ne annunciò l'apertura prossima. Il museo effettivamente fu quasi ultimato almeno nelle sue parti fondamentali. Il museo fu inaugurato il 24 maggio 1956 punto dopo l'estate il tesoro e aprì al pubblico. Benché il nuovo museo fu varato, i dettagli da ultimare animarono ancora i principali responsabili del cantiere. L'inaugurazione di maggio ebbe una finalità politica ossia doveva venire ad ogni costo prima delle elezioni amministrative. Ammise la direttrice che mancavano i rivestimenti della base dei pezzi più importanti, come quello della cassa del corpus domini, che le strutture in ferro non erano state verniciate che l'illuminazione non era stata completata e che anche i servizi igienici erano stati appena abbozzati. Immediatamente dopo quella data la tensione sui lavori proseguì senza sosta. Ci furono purtroppo nuove preoccupazioni a causa di violenti acquazzoni e nel museo Caterina segnalò notevoli infiltrazioni di acqua piovana. Albinetti, per parte sua, tornò a fare un sopralluogo al tesoro i primi di settembre vale a dire a meno di un mese dall'apertura ufficiale al pubblico.

6.5 PUÒ ESSERE CHE IO FINISCA AL MANICOMIO Non meno complesso e articolato del cantiere fu il restauro delle opere disporre uno degli oggetti simbolo di questo patrimonio fu il sacro catino, un vetro verde che per secoli si credette costituito da un unico enorme smeraldo. Prima di esporlo però aveva bisogno di un restauro, così come per la croce dei Zaccaria, la cassa processionale del corpus domini, l'arca delle ceneri del Battista è quella del Barbarossa. Il 6 ottobre del 1956 il museo riaprì ufficialmente al pubblico. Oggi si è conservato il resoconto che la direzione Belle Arti e storia emise pochi giorni dopo l'apertura nei confronti

della sua stessa amministrazione. L'apertura andò bene è la città di nostro interesse e partecipazione. Per i progettisti però non fu ancora il momento di passare ad altro appunto la pressione dei prelati fu palpabile e Caterina si sfogò con Albinì dicendo che poteva finire al manicomio. Ma tutto andò bene e fu lo stesso canonico a mettere la parola fine alla questione: si scambiarono gli auguri per le festività del Natale 57 e il monsignor Storace ringraziò Caterina per la grande realizzazione del museo tesoro di San Lorenzo.

6.6 IL MODELLO DELLA THOLOS

La pianta esagonale del museo da qui lati si sviluppano altri spazi poligonali tornando anche in un'abitazione privata, la villa di Olivetti terminata da Albinì in collaborazione con Franca Helg, sempre nello stesso anno del Tesoro. Tra il museo di Genova e la casa dell'imprenditore ci furono analoghe soluzioni formali con i tipici nuclei a pianta circolare. Questi caratteri portarono Eugenio Battisti a rovesciare l'interpretazione più comune da dal museo stesso. Al Bianco fu operata una selezione di oggetti da esporre ritenendo che Grosso presentò troppi dipinti, privilegiando un certo edonismo tipico del collezionismo privato e non i fini didattici di quello che diventò un museo pubblico. Al tesoro si ripresenterebbe una situazione simile non per la quantità di pezzi esposti, ma a livello più concettuale. Battisti affermò che il nuovo museo fu un capolavoro di gusto puro visibilistico, ma che rappresentava l'espansione di un amore fisico per il manufatto antico. Battisti quindi capovolse la lettura del valore didattico espresso dal nuovo museo.

6.7 IL MIGLIORE DEI LAVORI DELLA MIA DIREZIONE E LA PIÙ BELLA OPERA DI ALBINI

Nel 56 Caterina fu impegnata a curare la propaganda. Un fascicolo dedicato, uno per ogni progetto, si conserva ancora nei faldoni dell'ufficio Belle Arti. Alcuni ritagli riguardano il giorno dell'inaugurazione come per l'articolo sull'espresso, in cui Franco Albinì fornì un suo memento al collega Bruno Zevi ma Caterina volle essere sicura che il pezzo usciva completo delle informazioni. Caterina ricordò a Zevi lo stato di abbandono e di squallore in cui versava il tesoro prima del suo intervento e insisteva sulle evidenze del coraggio e la fermezza della somministrazione. Per la studiosa fu molto importante che questi passaggi venivano sottolineati anche perché i cantieri aperti in città erano molti così come le campagne critiche e le polemiche. Scrisse poi a Giulio Carlo Argan spiegandogli che prima di scrivere l'articolo doveva vedere il museo, che la stessa Marcenaro considerava il migliore dei lavori della direzione e la più bella opera di Albinì. Con Argan insiste molto sulla visione diretta degli oggetti. Nel frattempo la corrispondenza con Zevi procedette e fu lui stesso a informare Caterina di aver incaricato Argan di estendere un altro articolo sul Tesoro per la rivista l'Architettura. Dalle lettere tra Zevi e la Marcenaro si evinse che vi era in corso una vera e propria disputa tra riviste specialistiche per accaparrarsi l'esclusiva sul nuovo museo. Zevi espresse la preoccupazione per alcune foto del Tesoro che erano già nella disponibilità della principale rivista concorrente, Casabella, ma Caterina lo tranquillizzò spiegandogli che la campagna fotografica doveva essere ancora realizzata poiché il museo era ben lontano dall'essere finito. A ridosso dell'apertura del nuovo museo da Casabella si faranno vivi per un servizio e chiesero alla direttrice che se ne doveva occupare lei, ma consapevole del conflitto, non fu d'accordo. L'articolo di Argan uscì nel dicembre del 56: il museo venne definito esso stesso un'opera d'arte attribuita ad Albinì, architetto dal gusto controllato e sottile in una soluzione museale che fu perfettamente funzionale e perfettamente moderno. Albinì in questo modo risolse un tipico problema di design, quello del rapporto oggetto involucro. Le foto del Tesoro arrivarono sul tavolo di Zevi che aprì il suo pezzo descrivendolo come secondo capolavoro genovese nel campo dei musei. Le foto del Tesoro, realmente terminato, cominciarono a fare il giro delle relazioni un anno dello stesso anno. Anche la rivista Olivetti tornò ad occuparsi del tesoro con un ulteriore articolo firmato da Paolo Ch'essa, il quale esordì dicendo che quella del nuovo museo fu un'architettura senza data e che quest'Albinì fu del tutto nuovo.

6.8 I GENOVESI NON SANNO NEMMENO CHE ESISTA

Albinì ed Helg, presero contatto con Architectural Forum di New York per dare visibilità anche in America al nuovo museo. Prepararono loro stessi una selezione di foto corredata da un testo in inglese e dissero a Caterina di completare inviare il dossier. Nel primo decennale dell'apertura, un attacco duro al museo venne sferzato dal giornale della curia dal titolo il tesoro di San Lorenzo attira solo gli stranieri perché i genovesi non sanno nemmeno che esista. I difetti

dell'allestimento non mancarono di palesarsi. Qualcuno si spinse a riferire giornali che un personaggio proprio il giorno dell'inaugurazione avrebbe predetto per il museo un triste futuro come cantina della curia. Le critiche questa volta ebbero vita breve. Di fatto il tesoro venne considerato un capolavoro.

6.9 LA MOSTRA SU LUCA CAMBIASO ('56) All'esposizione si lavorò per oltre due anni, ma alla fine l'inaugurazione della rassegna su Cambiaso capitò nel bel mezzo dell'apertura del museo del Tesoro. Il comitato fu presieduto da Angelo Costa, affiancato da De Bernardis. Tra i membri vi erano i Suida Manning, Rotondi, Labò, Podestà. L'allestimento delle sale dell'Accademia Ligustica fu del pittore Eugenio Carmi. Per Caterina questa fu l'occasione per consolidare i contatti e rapporti con altri studiosi e con i maggiori esponenti e collezionisti del pittore genovese a partire dai Suida Manning che due anni dopo pubblicarono la prima monografia su Cambiaso. La mostra terminò a fine estate e le opere vennero restituite. Per il trasporto da Genova verso le varie località la direttrice chiese un autocarro di grossa portata mentre il soprintendente di Napoli, Bruno Molajoli, dispose affinché la restituzione della Sacra Famiglia di Pellegrino Tibaldi viaggiasse a mezzo ferrovia e con la scorta di un agente di pubblica sicurezza.

6.10 NORMALE AMMINISTRAZIONE A margine dell'impegno per il nuovo museo e per la mostra su Magnasco, la studiosa non disertò gli impegni amministrativi. Il bilancio consuntivo del '56 riservò una sorpresa amara: le fu inviato un resoconto dove vi erano solo due capitoli di spesa, uno per il Museo di Storia Naturale ed uno per la biblioteca Berio, istituzioni che non ricadevano sotto la dirigenza della studiosa. Secondo Caterina si computò tutto in uno stesso calderone e a farne Le spese furono i musei d'arte che si trovavano a disporre per l'anno avvenire di un bilancio risicato punto a preoccuparla furono alcuni lavori di impermeabilizzazione da mettere in cantiere per palazzo bianco punto tra gli amministrativi e la storica vi era uno scambio di opinioni serrato, ma la responsabile delle Belle Arti fu ferma e determinata a non recedere su nessun punto. Le circostanze per dimostrare la sua decisione non mancarono: il polso della direttrice era sempre fermo quando si trattava di tutelare il patrimonio artistico della città. Un esempio Può essere quello di vagliare le richieste di prestito di opere delle collezioni civiche per mostre fuori Genova punto alla conta finale i rifiuti apprezzare le opere superarono i casi in cui la direttrice acconsenti al prestito. Caso eccezionale fu il prestito del trattenimento in un giardino di Albaro di Magnasco per la mostra di pittura del Settecento italiano a Bologna.

6.11 MUSEI MAL RICONOSCIUTI E PEGGIO RIORDINATI "La settimana INCOM illustrata" si presentava come settimanale di politica, attualità e cultura, ma possiede l'impaginazione tipica di un rotocalco, con un'ampia pagina dedicata alla mondanità e alle cronache dell'alta società. In un numero del marzo '57 vi fu uno spazio per i musei genovesi: l'articolo faceva riferimento ai musei comunali col titolo "è pericoloso donare denaro allo Stato". Quando il servizio arrivò sul tavolo della direttrice, lei allertò il sindaco Pertusio che a sua volta scrisse a Rotondi a cui il corsivo fece riferimento diretto. Rotondi inviò subito alla redazione del settimanale la sua replica dicendo che era una frase piena di inesattezze e che Liguria esistono parecchi musei comunali mal costruiti o peggio riordinati. Il giornalista Giorgio Pillon aveva intervistato il soprintendente di Genova ma Rotondi deplorò il fatto di attribuirgli giudizi da lui mai espressi. Ma la polemica non finì qui: gli intellettuali milanesi vicini ad Albini e in contatto con Caterina reagirono inviando una lettera di garbata protesta al settimanale. Dicendo che è quella critica era infondata poiché Genova fu la prima a riordinare i principali musei in modo intelligente e raffinato. Quest'opera di riordino fu portata su un piano culturale ed architettonico così elevato da fare di Genova un esempio nel campo della museografia in Italia e all'estero. Il tempo di impaginare le due repliche e il rotocalco le ospitò entrambe con tanto di marcia indietro da parte di Pillon che affermò di non aver avuto nessuna intenzione di rivolgere una qualsiasi critica.

6.12 LA STAGIONE D'ORO DELLA MUSEOLOGIA ITALIANA Dopo i disastri della guerra si provvede alla ricostruzione, restauro e riordino dei musei italiani. La stagione più prolifica per la museologia. Il leitmotiv delle operazioni è duplice: primo, incontro tra architettura (spesso preesistente) e l'opera d'arte e secondo il rapporto col pubblico dei musei. I nuovi visitatori desiderano toccare con mano,

cioè percepire e apprezzare l'opera d'arte. Un saggio del di Giuseppe Simonà esamina le nuove linee guida dei musei e osserva che queste esigenze sono quasi tutte rivolte a trovare un contatto umano fra le opere esposte e il pubblico. I nuovi musei ricercano una nuova atmosfera dell'ambiente che al contrario di quanto si pensa è sempre un ambiente emotivo e non neutra cornice delle opere d'arte. Nell'esemplificare la sua teoria cita la collaborazione tra Albini e la Marcenaro per il riallestimento di Palazzo Bianco. L'articolo esce su "Casabella" nel 1956, anno in cui a Milano riapre il Castello Sforzesco in cui Costantino Baroni e i BBPR scelgono la strada della scenografia. Manifesto dell'ordinamento e fulcro di questo museo è la sistemazione in una nicchia fittizia della Pietà Rondanini di Michelangelo. La scultura viene presentata dal rovescio a chi arriva lungo le sale del castello; il visitatore la scopre con un'emozione improvvisa ma accolta dall'ambiente quasi sacro che gli architetti hanno creato per la misura dell'opera come invito al raccoglimento e al silenzio. L'anno seguente, nel 1957 sempre a Milano la Triennale dedica una sezione ai Musei e Gallerie d'Italia illustrando i nuovi poli culturali del paese. Tutta la critica successiva sarà concorde nell'assegnare ai musei di Albini e della Marcenaro il primato delle proposte e il vertice delle invenzioni. Il dialogo a distanza tra Albini e Scarpa continua. Nei suoi interventi museografici Scarpa non rinuncia a caratterizzare gli spazi, anche con l'uso del colore per rivestimenti e pareti. Per esempio disponendo il marmo bianco del busto di Eleonora d'Aragona o la testa di paggio del Laurana contro fondali colorati e a grande impatto rispetto alla fonte luminosa. Scarpa a Palermo sistema le grandi croci dipinte a tutto tondo nello spazio come fa Albini ma aggiungendo una calcolata asimmetria che anima e personalizza il percorso.