

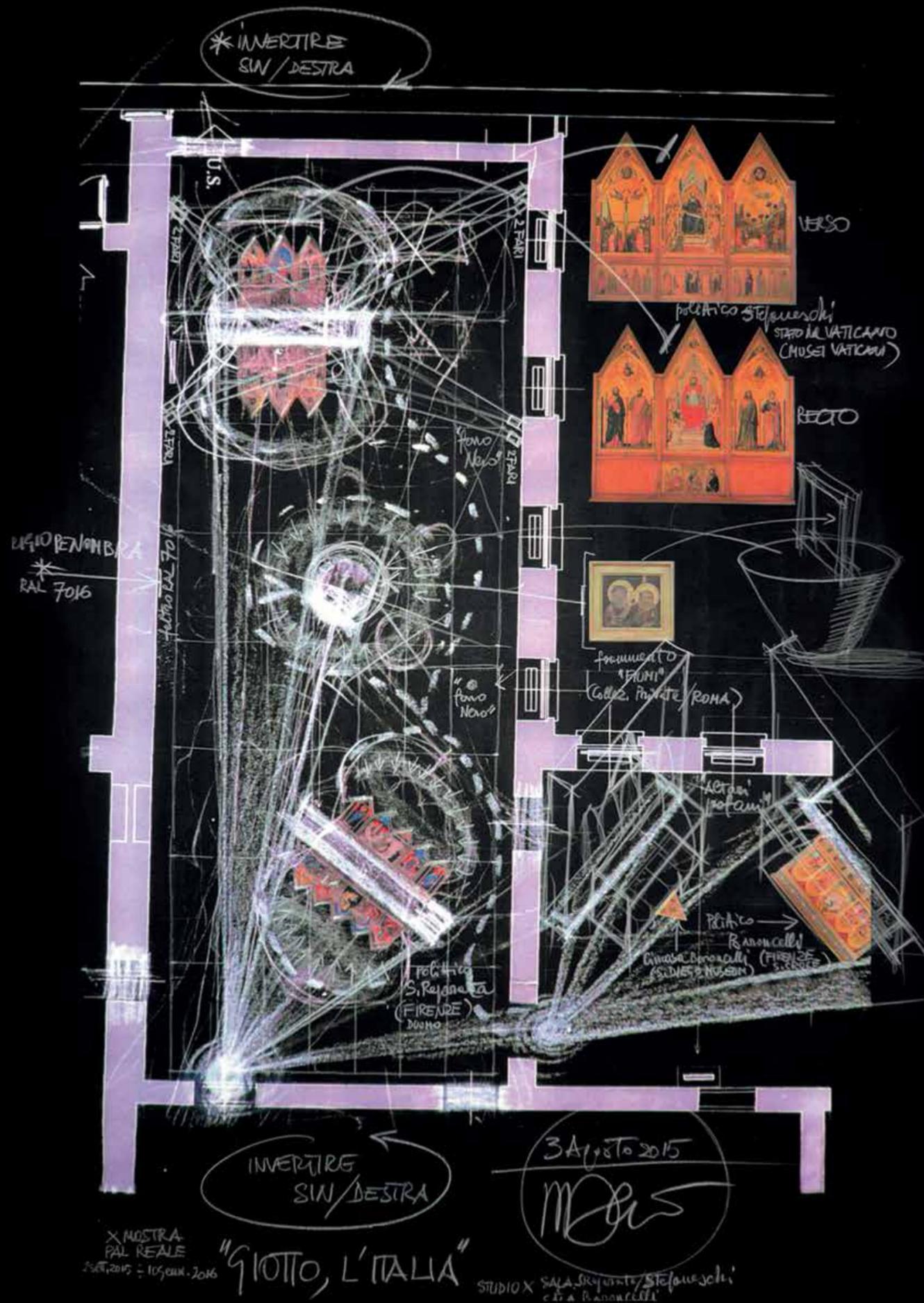
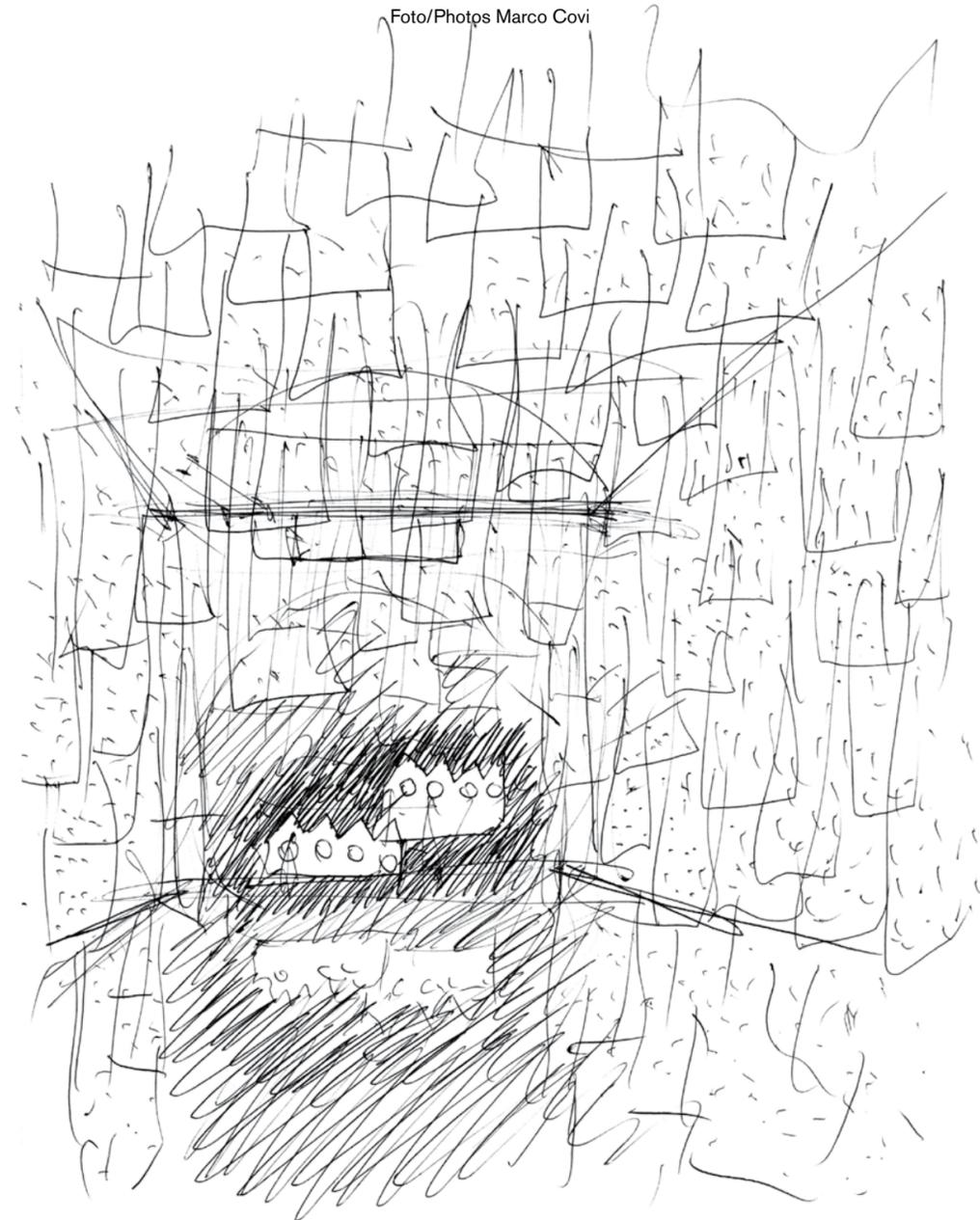
Mario Bellini

**COSÌ HO MESSO GIOTTO
A FERRO E LUCE/
HOW I HONOURED GIOTTO
WITH IRON AND LIGHT**

Torniamo a parlare di Giotto, questa volta non per occuparci della sua somma arte, ma di come essa è stata presentata nella mostra a Palazzo Reale.
L'architetto Mario Bellini, per esporre l'artista a Palazzo, sceglie una sorta di "grado zero" dell'allestimento, usando due soli elementi: il ferro nero da laminatoio e una luce posta con "cura chirurgica". Il risultato è sorprendente: sia l'architetto sia il Palazzo si mettono da parte, lasciando parlare le opere

We're back with another article on Giotto – not to discuss his supreme art this time, but how it was presented in the exhibition at the Palazzo Reale. To display the work there, the architect Mario Bellini opted for a sort of "zero degree" design, using only two elements: rolled black iron and painstakingly positioned light. The result is surprising: both the architect and the Palazzo stand aside, letting the pieces speak for themselves

Foto/Photos Marco Covi





Allestire, ovvero “rendere lesto”, rendere ‘pronto’ e, soprattutto, rendere ‘visibile’. Se ciò significa allestire una mostra con le opere di Giotto (tutti i suoi capolavori esistenti e trasportabili), mi si è reso subito chiaro il compito complesso da svolgere, che si può riassumere con una domanda: come rendere leggibile Giotto? Come renderlo leggibile, e non solo visibile, in una sede ‘impropria’ come un palazzo? Certo, le relazioni con Milano non sono mancate per un artista come Giotto, il primo imprenditore dell’arte italiana capace, dall’alto del suo secolo di esistenza (tra la fine del Duecento e l’inizio del Trecento), di inviare ovunque tavole dipinte con ‘packaging’ ultramoderni pensati e realizzati da lui stesso, per trasportare in sicurezza e rimontare sul posto il prezioso carico d’arte. Come esibire e mettere in valore, dunque, opere pensate per gli altari di chiese e di luoghi di culto in un palazzo e, quindi, in un luogo a esse totalmente estraneo? Per di più, nel Palazzo Reale di Milano, fatalmente deputato da decenni a prestare soprattutto le sue pareti alle grandi mostre e dotato di altezze generose per gli architetti che vogliono utilizzarle. L’unica soluzione mi è sembrata subito – all’istante e all’istinto – quella di annullare questo luogo ‘palaziale’, ponendo i capolavori del genio fiorentino lungo un percorso avvolto nella penombra, ritmato da imponenti volumi posati su piastre galleggianti: il tutto – piastre e volumi – costruito con la stessa materia elementare. Ho così scelto il ferro nero da laminatoio, come spesso mi è capitato fin dai miei primi lavori da architetto. Dal primo allestimento, realizzato proprio a Palazzo Reale nel 1960, allora nella sala delle

Pagina 84-85: schizzo di progetto della pianta e vista prospettica (a destra, non realizzata) per l’allestimento della mostra “Giotto, l’Italia”, Palazzo Reale di Milano (fino al 10.1.2016). Lo studio Mario Bellini Architects ha realizzato una serie di “altari profani” dove posare le opere di Giotto,

immerse nella penombra. In alto, a sinistra: *Madonna col Bambino in trono e due angeli* (1288 ca); sullo sfondo, le opere della Chiesa di Badia. In alto, a destra: schemi del percorso espositivo che comprende 14 opere e 5 affreschi strappati distribuiti in 9 sale (1.000 m²)

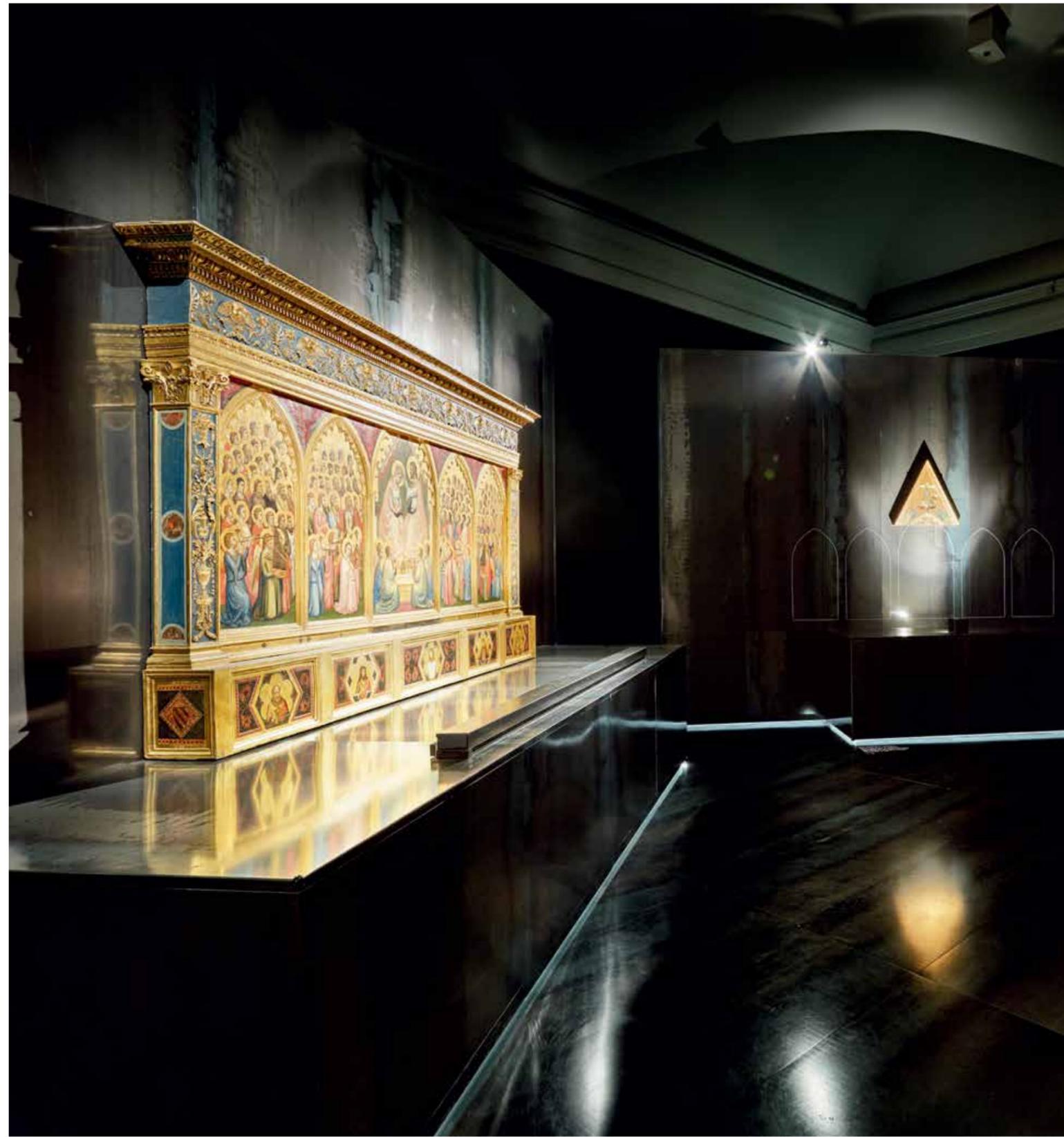
Cariatidi ancora segnata dalla guerra, alle mostre sull’architettura italiana del Rinascimento e del Barocco a Venezia e a Torino. Questo materiale, usato come pavimento da calpestare e come supporto grafico per le minime necessarie informazioni, appare quasi sporco e prezioso assieme, opaco e stralucido qua e là, ferito da scie bluastre e percorso da riverberi metallici cangianti tra il turchese scuro e l’amaranto. È una materia straordinaria che ha la capacità di essere intensamente “presente nella sua assenza”. Accanto al ferro nero, un altro complice familiare per le mie messe in scena: la luce che qui ho scelto di modulare con accenti selettivi nella penombra del Palazzo. Una luce posta con cura ‘chirurgica’, per evidenziare e occultare, per fendere il buio e non offendere gli occhi, per evitare rifrazioni e riflessioni, per non disvelare tutta la banale disponibilità ‘espositiva’ del luogo. Per Giotto a Palazzo, ho pensato subito solo a questi due elementi: il ferro nero come materia elementare, la luce come alleata di vita necessaria. Una sorta di “grado zero” del progetto espositivo che mi ha concesso, ancora una volta, due privilegi: mettermi da parte e, paradossalmente, mettere da parte anche il Palazzo, lasciando parlare esclusivamente il sommo artista. Uno solo, almeno per questa volta, a differenza delle molte mostre che raccontano di secoli d’arte, di scuole, di Maestri e allievi, d’intera civiltà. Niente legni, velluti, colori. Niente di tutto ciò che piace ai committenti più di quanto non serva ai visitatori. Niente autocompiacimento. Niente scorciatoie. Solo una sequenza di

■ Pages 84-85: sketch of the plan and an unbuilt proposal for the exhibition “Giotto, l’Italia” at the Palazzo Reale in Milan (until 10.1.2016). Mario Bellini Architects created a sequence of “profane altars” to display Giotto’s pieces, all immersed in semi-darkness.

Above left: in the foreground, *Madonna and Child Enthroned with Two Angels* (circa 1288); in the background, artwork from the Badia church. Above right: schemes of the exhibition route, which features 14 pieces and 5 detached frescoes on display in 9 rooms (1,000 m²)

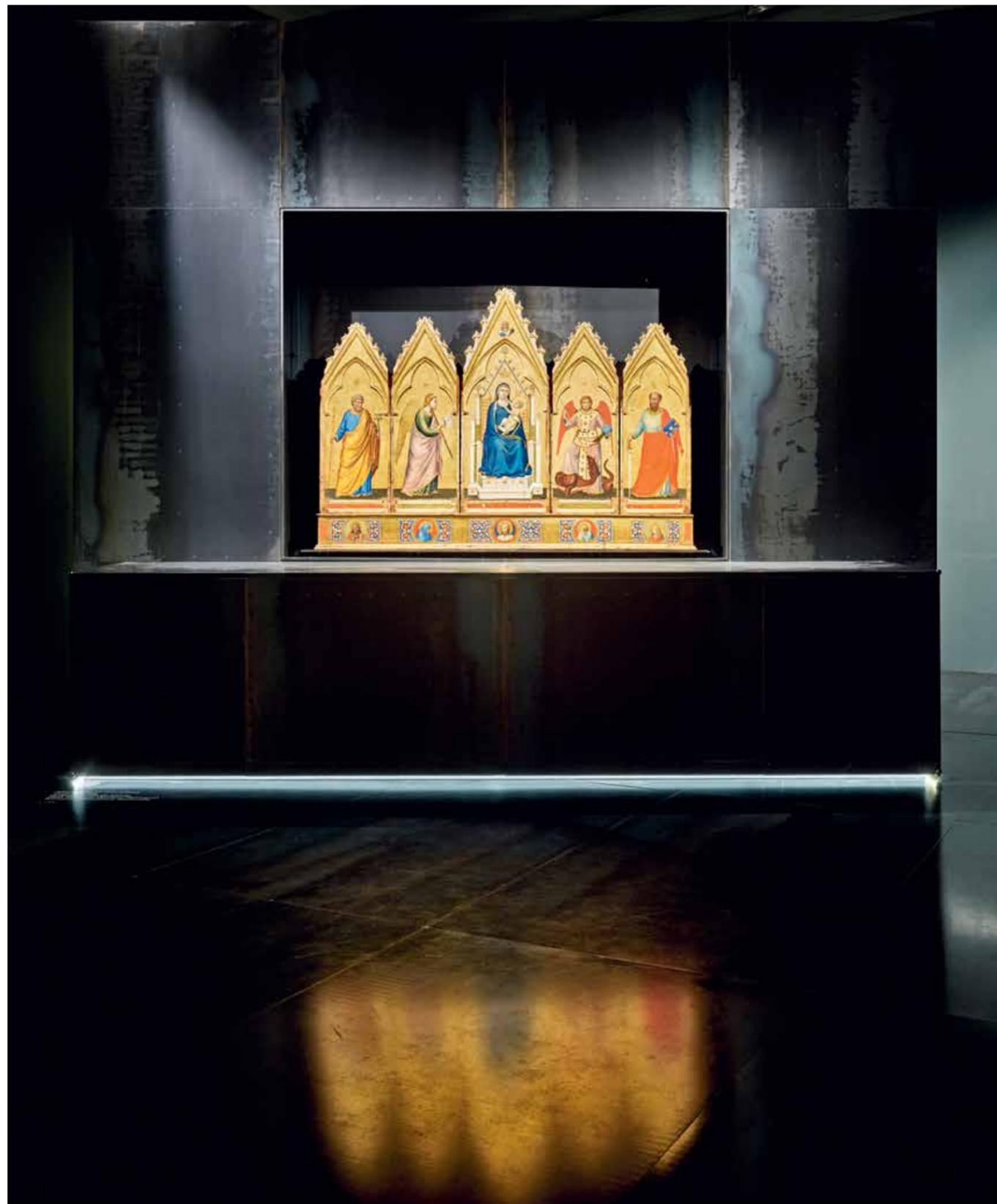


“altari profani”, primitivi e poveri posati su un pavimento anch’esso lastricato con lo stesso ferro, che galleggia come una sorta di ‘zattera’ in queste stanze senza volersi ricongiungere con il loro perimetro, per non identificarsi con esse. Una zattera che mette distanza con lo spazio e il tempo circostanti. Con ferro nero, altari e zattere, mi sono messo in gioco sottoponendomi, e al contempo sottraendomi, a un “corpo a corpo” con Giotto. Se ‘mostrare’ significa, inevitabilmente, anche far sapere e far pensare, io ho cercato di ‘mostrare’ Giotto illustrando il suo percorso di artista nello spazio e nel tempo, senza tentativi di ricostruzioni o ambientazioni. Ma consentendomi una licenza sul piano del tempo: le sue tavole, i suoi politici non sembrano quadri di queste sale di Palazzo Reale, ma sono narrazioni di un pittore (quasi fiammingo per la quantità di dettagli che siamo in grado di vedere), che scende per questa occasione da altezze sacre e sacrali e incrocia l’orizzonte dei nostri sguardi, profani e molto umani. Persino il prezioso *Polittico Stefaneschi*, in trasferta per la prima volta in centinaia di anni dai Musei Vaticani, si espone al nostro sguardo come una narrazione, a portata di mano e di occhio, protetto con un invisibile *climabox* mai realizzato prima: 2 mm di vetro soltanto, a preservare ciascuna tavola dipinta a tempera dal trascorrere del tempo e dagli sbalzi pericolosi delle condizioni ambientali. Resterà al suo posto anche a mostra conclusa. Come spero anche l’emozione di aver toccato con gli occhi Giotto, figlio e fratello di fabbri ferrai che, immagino, dovesse conoscere molto da vicino quello stesso materiale, così povero e così nobile, che ora lo accoglie a Milano. @



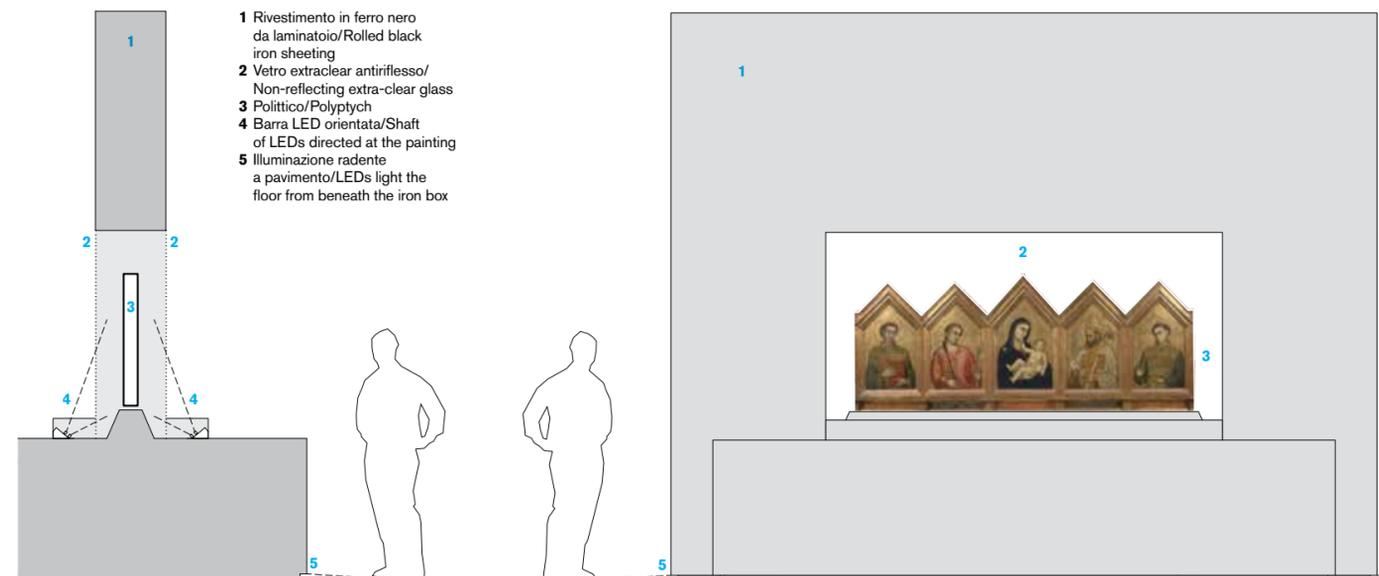
Sopra: la sala che ospita il *Polittico Baroncelli*, 1330 ca. Per il progetto illuminotecnico della mostra sono stati utilizzati 100 m di nastri a LED alla base degli “altari profani”, 26 aste a LED (per un totale di 42 m) per illuminare le opere, e 74 micro faretti

■ Above: the room featuring the *Baroncelli Polyptych*, circa 1330. The lighting makes use of 100 metres of LED strips mounted under the bases of the “profane altars”, 26 LED shafts totalling 42 metres to illuminate the individual pieces, and 74 micro spotlights



Sopra: Polittico di Santa Reparata, 1310 ca. Pagina a fronte, in alto: sezione e vista frontale della struttura che ospita il Polittico di Santa Reparata, con la luce radente a pavimento, il vetro antiriflesso e la barra LED orientata per illuminare l'opera

■ Above: the Santa Reparata Polyptych, circa 1310. Opposite page top: a section and a frontal view of the structure holding the Santa Reparata Polyptych. Light shines out of a gap at floor level, the glass is non-reflecting, and a shaft of LEDs illuminates the work



- 1 Rivestimento in ferro nero da laminato/Rolled black iron sheeting
- 2 Vetro extraclear antiriflesso/Non-reflecting extra-clear glass
- 3 Polittico/Polyptych
- 4 Barra LED orientata/Shaft of LEDs directed at the painting
- 5 Illuminazione radente a pavimento/LEDs light the floor from beneath the iron box



Sopra: in primo piano, Polittico di Santa Reparata; sullo sfondo, Polittico Stefaneschi, Il decennio del 1300; sulla destra, Due teste di apostoli e santi, 1315-1320. La struttura protettiva, che garantisce temperatura e umidità costanti al Polittico

Stefaneschi, è composta da lastre di vetro extraclear antiriflesso accoppiate (spessore 2+2 mm), tagliate su misura per ogni pannello. L'intervento evita di usare una grande teca singola e continuerà a essere usata anche al rientro dell'opera ai Musei Vaticani

■ Above: in the foreground, the Santa Reparata Polyptych; in the background, the Stefaneschi Polyptych, 1320s. Far right, Two Heads of Apostles or Saints, 1315-1320. The protective structure for the constant temperature and humidity of the

Stefaneschi Polyptych is made of panes of extra-clear non-reflecting glass (2 + 2 mm, laminated), cut for each panel, to avoid the massive effect of a large display case. The protection will continue to be used after the piece returns to the Vatican Museums



• The literal meaning of the Italian word *allestire*, is “to render agile, finished and ready” and above all “visible”. So when it designated staging an exhibition of the works of Giotto (all his existing and transportable masterpieces), I immediately had a clear picture in my mind of what I had to do. My task could be summed up in a question: how to make Giotto legible? How to make him legible, and not only visible, in such an “unsuitable” place as a palazzo? To be sure, dealings with Milan had existed for Giotto as an artist, as the first entrepreneur of Italian art. At the height of his century, between the end of the 13th and the beginning of the 14th, he was used to dispatching his paintings everywhere. Using ultramodern “packaging” that he devised and made personally, he was able to safely transport his art as precious freight and remount it for exhibitions upon delivery.

How, then, does one set about displaying to their best advantage works originally created for the altars of churches and places of worship, in a palazzo totally foreign to them?

At the Palazzo Reale in Milan at that, which for decades now has been designated to lending especially its walls to major exhibitions, walls endowed with generous heights for those architects wishing to use them?

Instantly and instinctively, I felt that the only answer was to annul the palatial backdrop and set the Florentine genius's works along a route shrouded in semi-darkness, punctuated by imposing volumes on floating slabs. Everything, the slabs and the volumes, would need to be constructed with the same elementary material. So I chose the “black iron” typical of the rolling-mill, with which I have often worked since my earliest projects as an architect –

from my first exhibition design for this very same Palazzo Reale in 1960, held in the Hall of the Caryatids, still bearing the scars of World War II, to exhibitions in Venice and Turin on Italian architecture during the Renaissance and Baroque periods.

This material is used as walkable flooring and as backing for the signage, bearing the minimal necessary information. It looks almost dirty yet precious; it's opaque yet gleams brightly here and there; streaked with blue and mottled by iridescent metallic glints both deep turquoise and reddish purple. It is an extraordinary material with the capacity to be intensely present yet almost absent.

Besides the black iron, another familiar feature of my scenery is light, which I chose here to modulate by projecting selective accents into the half-darkness of the Palazzo.

The light is used with painstaking care, to bring out and conceal, to cleave the darkness and not offend the eyes, to avoid rays and reflections, and not unveil the location's entire exhibition expanse in a banal way.

For Giotto at the Palazzo I soon thought only of the two elements of black iron as an elementary material, and light as a necessary ally of life. A sort of “zero degree” of exhibition design that once again granted me two privileges: to stand aside and paradoxically to put even the Palazzo itself aside, to let the supreme artist speak alone. At least on this occasion, there was one artist only, unlike the many exhibitions that recount centuries of art, schools, masters and pupils, entire civilisations. Neither wood nor velvet nor colour. None of all the things that clients tend to like more than the actual visitors do. No self-congratulation. No short-cuts. Just a sequence of “profane”

altars, primitive and humble, resting on a floor likewise paved with the same iron, floating like a sort of raft in the rooms without wishing to join the perimeters, so as not to identify with them; a raft distanced from the surrounding space and time. With black iron, altars and rafts, I gave myself a challenge by subjecting myself to Giotto and at the same time avoiding “full contact” with him. If “to show” inevitably means to make known and to make people think, I have tried to show Giotto by illustrating his path as an artist through space and time. I did so without attempting to reconstruct settings or recreate atmosphere, but by giving myself an allowance with regards to the element of time. The master's paintings and polyptychs do not seem like paintings from these rooms of the Palazzo Reale. Rather, they are stories told by a painter (who is almost Flemish for the quantity of details that we are able to see) who for this occasion descends from sacred and sacral heights to cross the horizon of our profane and very human gaze. Even the precious *Stefaneschi Polyptych*, transferred for the first time in hundreds of years from the Vatican Museums, is exposed to our eyes as a narration within our reach and sight, protected by an invisible air-quality protection system never made before. A mere two millimetres of glass preserve each tempera painting from the passing of time and the dangers of suddenly changing environmental conditions. It will remain in its place even after the exhibition is over. I hope also the excitement of having visually touched Giotto will remain in place, as the son and brother of blacksmiths who I imagine must have been highly familiar with the humble yet noble black iron that has now welcomed him in Milan. @

In alto: a sinistra, *Polittico di Badia*, 1295-1300; a parete, da sinistra, frammento della volta della Chiesa di Badia Fiorentina a Firenze; *Presentazione della Vergine al Tempio*; *Testa di pastore*; *Annunciazione*, tutti 1305-1310 ca. Pagina

a fronte: *Dio Padre in trono*, 1303-1305 ca. Per il pavimento, sono state usate 175 lastre di ferro nero da laminato, per un totale di 600 m² (10 t) e 400 m² di feltro nero. Per gli “altari profani”, altre 10 t di lastre. A mostra finita, ferro e feltro saranno riciclati

■ Above: left, the *Badia Polyptych*, 1295-1300; on the wall, from left, a fragment of vaulting from the Badia Fiorentina church in Florence; *Presentation of the Virgin in the Temple*; *Head of a Shepherd*, all circa 1305-1310. Opposite page: *God the Father Enthroned*, circa 1303-1305. The flooring consists of 175 sheets of rolled black iron (for a total of 600 m² and 10 tons) and 400 m² of black felt. The “profane altars” make use of another 10 tons of iron sheeting. At the end of the exhibition, the felt and iron will be recycled

