

Da: *Musei per un nuovo millennio. Idee Progetti Edifici*, a cura di V. Magnago Lampugnani, A. Sachs, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 30 maggio - 26 agosto 2001), Prestel, Monaco-Londra-New York 2001, pp. 116-122.

Peter Zumthor

Kunsthhaus

Breggenza (Austria), 1990-1997

Friedrich Achleitner

Osservazione preliminare

La Kunsthhaus di Peter Zumthor non è esattamente un edificio museale, benché esso rappresenti senz'altro un contributo essenziale a questo tema. L'elemento di novità, in questo contesto, mi sembra essere costituito dal ruolo dell'architettura, che non fa di sé stessa l'oggetto o il contenuto dell'edificio né rinnega sé stessa nei confronti dell'arte. A Zumthor è riuscita una notevole operazione di equilibrismo della coesistenza, anzi, dell'influsso reciproco e variabile: una "casa come arte esclusivamente per l'arte".

Il luogo

I lavori di Zumthor costituiscono senza eccezione alcuna un'interpretazione di luoghi concreti. Il fatto che ciò possa avvenire con successo solo attraverso un concetto universale di luogo, attraverso la condensazione di innumeri ricordi e esperienze e la maggior distanza possibile dai dati reali, rientra in quei "luoghi comuni" attraverso i quali evidentemente si può raggiungere solo ciò che è eccezionale. E il complesso tra Kornmarktstraße/Kornmarktplatz e Seestraße ha un carattere eccezionale. È come se la città qui si fosse avvicinata solo prudentemente al lago, senza uno spigolo acuto, ma piuttosto con assestamenti puntuali e progressivi, già a partire dall'epoca barocca, come è per la cappella di S. Giovanni Nepomuceno. E non si tratta neppure dell'edilizia di grande respiro della *Grunderzeit*, l'epoca dei fondatori del secondo *Reich* (che comunque ha avuto una notevole influenza con singoli episodi), ma piuttosto di una compagine spaziale cresciuta lentamente e dotata di sensibili punti di contatto. L'intervento di Peter Zumthor è in egual misura deciso e sensibile, la torre di vetro emerge da questo modesto *skyline*, e solo attraverso questa emergenza lo rende visibile come tale, anzi ne fa prendere coscienza. Allo stesso tempo, attraverso la posizione trasversale del basso edificio dell'amministrazione e dei servizi, viene creato un ulteriore spazio che non solo rivaluta la comunicazione tra i due nuovi edifici, ma al tempo stesso riprende il dialogo con lo spazio della strada, completando strutturalmente il complesso.

A causa del preesistente edificio costruito parallelamente alla strada - il *Forsterhaus*, che in principio avrebbe dovuto essere conservato e riconvertito - l'area posteriore era una sorta di terreno incolto all'interno della città, che ora, dopo pochi interventi, si è trasformato in una zona di notevole valore urbano, diventando in un certo senso il centro di Breggenza. Lo stesso dicasi per la piazza verde e alberata, con il monumento al dottor Anton Schneider, che da una parte si è aperta, ma al tempo stesso ha conservato e garantito la sua posizione di splendido isolamento: considerato l'intervento minimale, si tratta di un effetto urbano ottimale, a fronte del quale nessuno può sostenere che la modernità non sia in grado di creare spazi urbani.

Enfilade sovrapposta

Grazie al trasferimento delle funzioni accessorie e dei servizi, quali l'amministrazione, la biblioteca, il negozio del museo, la caffetteria, la libreria ecc. (solo al piano inferiore vi sono sale per la didattica, laboratori e depositi), è stato possibile progettare la Kunsthhaus come edificio museale ed espositivo variabile, laddove la classica *enfilade* di sale con luce dall'alto (cioè una serie di spazi espositivi allineati e sovrapposti) ha dovuto essere abbandonata a causa della mancanza di spazio.

Zumthor non sarebbe Zumthor, se di tale caratteristica ristrettezza del luogo non avesse fatto una virtù. La sequenza lineare delle sale è diventata una concatenazione verticale. Il principio del percorso è stato mantenuto e approssimato a una spirale, che non attraversa le sale in maniera assiale, ma tangenziale o centrifuga. Lo spazio si può cogliere nel suo insieme con un colpo d'occhio. Grazie alla posizione delle pareti si produce un leggero movimento rotatorio in senso orario, orientato secondo il percorso. Solo chi cerca la strada più corta lungo la parete delle scale si muove per una breve distanza "controcorrente".

Quest'idea spaziale di una "statica dinamizzata" (quasi che Zumthor intendesse sottolineare con un leggero movimento la solenne quiete dei suoi spazi) corrisponde in modo specifico allo spirito di un museo d'arte. Lo spazio determina, in un certo qual modo, il ritmo e il tempo, che corrispondono all'attraversare una collezione d'arte in modo contemplativo.

Quel che nel museo convenzionale corrisponde all'alternanza delle dimensioni delle sale o al cambiamento di direzione, qui si esprime nel modo di trattare le pareti e nell'altezza delle sale: al piano d'ingresso, molto alto, con un carattere proprio e una propria luce, seguono due sale praticamente identiche, la cui ripetizione viene completata dal "finale" di una sala di altezza maggiore: una sofisticata sequenza che in poesia si potrebbe descrivere con la successione *a b b c*.

La luce

Senza voler qui disquisire su questioni relative alla luce, la situazione che si presentava inizialmente all'osservatore era la seguente: il progetto per il concorso era basato sul direzionamento coordinato dei raggi di luce lungo il soffitto, verso l'interno dell'edificio. Ma i vari esperimenti evidentemente non hanno dato esito soddisfacente. La soluzione realizzata prevede una qualità della luce completamente diversa: una luce diffusa e doppiamente filtrata da uno strato intermedio, che riempie lo spazio in maniera quasi "corporea" raggiungendo un altro "stato d'aggregazione" (come per esempio un gas). In tal modo nella sala si producono zone di luce differenti, ma non ombre. L'occhio trova condizioni naturali (come nel caso di un leggero e cangiante annuvolamento): deve "lavorare", cioè "accomodarsi", adattarsi. Giustamente Zumthor si oppone a un'illuminazione sterile e perfettamente regolare, che a lungo andare finisce necessariamente per stancare la vista e trasformare la materialità dello spazio (pavimento, pareti e soffitto) in una immaterialità visiva.

Ovviamente questa gestione della luce che si avvicina alle condizioni naturali (il che non significa che non vi sia bisogno anche della luce artificiale) risponde anche a un intento architettonico: grazie alla sua consistenza variabile la luce resta un elemento costitutivo dello spazio, il quale non viene ridotto a superfici ben illuminate, né tanto meno dissolto nell'incorporeità.

Un'incorporeità che Peter Zumthor non concede neppure al soffitto illuminato. Attraverso giunti evidenti, sono individuate lastre quadrate, corpi piatti di una struttura che apre anche la vista verso lo spazio espositivo superiore. In tal modo nei soffitti (tranne che per il pianterreno) trova la sua continuazione lo spazio di luce in cui è posto l'intero edificio.

I materiali

Mentre la costruzione e la posizione dei muri portanti e la relativa illuminazione, nonostante il notevole rigore concettuale, consentono un gioco di modificazioni, forse addirittura voluto, la scelta

dei materiali va in direzione della quiete e dell'equilibrio. E mentre le "superfici luminose" rinunciano al loro carattere spaziale e alla loro corporeità, il pavimento rimane di grande superficie, grigio e senza fessure (con diverse tonalità a seconda delle sale) e il cemento a sua volta conserva il suo tono grigio vellutato. Visto che, grazie a un sistema di tubazioni interno e a una temperatura costante dell'acqua, i muri portanti in cemento svolgono sia una funzione di riscaldamento che di raffreddamento, al momento visivo si aggiunge un ulteriore momento di stabilità fisica e psichica. Non si può certo sostenere che la propensione di Zumthor a avvicinarsi sempre a ciò che è essenziale, come dettato dalle leggi della natura, voglia rimuovere ciò che è tecnicistico, impiantistico e meccanico. Nel ridimensionamento, nel porre questo "mondo" visibile in secondo piano, è insito un forte momento psicologico, per così dire un atto di liberazione dello sguardo dalle cose. Tutto ciò nuovamente solleva la questione della complessità della semplicità apparente, ostentata: nella lapidaria riduzione dello spazio al pavimento, alla parete e al soffitto, alla definizione minimalista delle sue caratteristiche, in una sorta di materialità universale, c'è una tremenda "compressione", una condensazione che in realtà crea tensione nella percezione e la prepara ad altri stimoli. L'arte non si esaurisce in un'architettura al suo grado zero, bensì in un campo di forte tensione nel quale ha la necessità di esistere. Le percezioni del visitatore vengono quindi condizionate e sensibilizzate in modo che "forzatamente" percorra l'edificio con i sensi vigili. Gli spazi di Zumthor non sono neutrali né chiassosi, non s'inclinano davanti all'arte né si mettono in primo piano come architettura. Se c'è qualcosa che non viene esposto è proprio l'architettura, e nondimeno l'arte deve imporsi nei confronti di questa architettura.

Esternamente, sul corpo edilizio della Kunsthhaus e sul padiglione dell'amministrazione, si ripropongono ancora nello spazio urbano, in maniera tanto antagonistica quanto riconciliata, i due grandi temi del movimento moderno: la struttura e il rivestimento. La struttura nera a due piani, con i grandi elementi scorrevoli, e la stretta facciata verso la strada preannunciano in maniera dimessa ciò che dietro di esse, come antitesi, diventa un avvenimento architettonico. Il prisma dalle grandi lastre in vetro "a scandole" - tanto teso verso l'alto quanto simile a un magazzino - mostra già sulla superficie che l'edificio fa qui della luce una tematica spaziale: di giorno, un corpo in vetro che privo di zoccolo sorge dal pavimento e, riflettendo l'atmosfera, porta lo sguardo in profondità; di notte, un corpo luminoso che mostra un nuovo tipo di presenza dell'arte a Breggenza.

Il paragone ovviamente è giusto solo a metà: nel caso della Kunsthhaus non si ha un rivestimento e nel caso del padiglione non si ha un'ossatura e basta. Il rivestimento vetrato a scandole è un filtro di luce permeabile all'aria e agli agenti atmosferici, è il limite esterno di una zona dello spazio, che lascia penetrare lo sguardo a profondità diverse e al contempo demarca un confine dall'interno. D'altra parte, l'ossatura del padiglione adibito all'amministrazione è una struttura edilizia profondamente modificata, che forse richiamano un vecchio antagonismo, ma nulla più.

Il visitatore della Kunsthhaus, che non sia concentrato soltanto sull'arte, noterà come Peter Zumthor gli neghi la vista del lago. E chi per una volta sale sul tetto del nuovo edificio sa di quale sacrificio si tratti. Ma Zumthor ha ragione. Un caffè con terrazza avrebbe degradato la Kunsthhaus a belvedere per turisti, senza minimamente rivalutare l'onnipresenza del panorama lacustre di Breggenza. Dunque, la natura ed il paesaggio nella Kunsthhaus sono fuori luogo, ed è bene che sia così. Se su queste belle rive bisogna impegnarsi per qualcosa, è per l'arte. E la Kunsthhaus di Breggenza è un edificio che prende sul serio l'arte, in forma radicale, assoggettandosi per primo alle sue leggi.