

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. 42-49.

Richard Meier

J. Paul Getty Museum

Los Angeles (USA), 1984-1997

Thomas Ford Reese, Carol McMichael Reese

Il Getty Center di Richard Meier è stato inaugurato nel dicembre del 1997. Ci sono voluti quattordici anni tra progettazione e costruzione per realizzare un *campus* che ospitasse le attività del Getty Trust, la fondazione artistica che deve la propria esistenza al lascito del petroliere J. Paul Getty (1892-1976). Costato più di un miliardo di dollari, il Getty Center è stato pensato per offrire una seconda casa al J. Paul Getty Museum (che si aggiunge a quello già esistente a Malibu) e, come previsto, nuovi spazi per il Research Institute for the History of Art and the Humanities, il Conservation Institute, l'Information Institute, l'Education Institute e il Grant Program. Meier li ha distribuiti in sei edifici, in cui lavorano circa mille e duecento dipendenti.

Sebbene il progetto fosse sotto la direzione generale del presidente fondatore del Trust, Harold Williams, e la diretta supervisione di Stephen Rountree, direttore del Building Program, anche i direttori dei diversi settori di attività del Trust hanno collaborato con Meier come singoli clienti. I più significativamente coinvolti sono stati John Walsh, direttore del museo, e Kurt W. Forster, fondatore nonché direttore del Research Institute. Entrambi decisi a far sì che gli edifici di Meier esprimessero in modo forte e chiaro la loro finalità e committenza.

Sia i critici che l'architetto riconoscono nel Research Institute l'edificio che, tra tutti, meglio esprime le qualità architettoniche di Meier, quelle che ha perseguito nelle sue opere e per le quali è conosciuto - un nitore tettonico cristallino, reso possibile dall'uso di acciaio, cemento armato e vetro, che esprime dinamicamente una progettazione funzionale innovativa. Nel caso del Research Institute, questo si vede nel progetto della sala di lettura della biblioteca, pensata come uno spazio unico provvisto di rampe, su un'altezza di due piani, intorno a un pozzo circolare illuminato dall'alto. Pensato come un gruppo di cinque padiglioni a due piani collegati tra loro, ognuno con una propria veduta scenografica sulla città e un proprio cortile centrale di serena bellezza, il Museo avrebbe potuto essere accolto anche come capolavoro canonico. Il trattamento tradizionale degli interni, realizzato dall'architetto Thierry Despont, ne maschera però la concezione architettonica di fondo compromettendo l'integrità del Museo nel suo insieme.

Il sito

L'area fu acquistata dal Getty Trust nel 1983, in cima a una collina del Westside, la zona notoriamente più ricca della città, attornata da bucolici rifugi residenziali e vicina all'intersezione tra due gigantesche arterie stradali, il Sunset Boulevard e la San Diego Freeway. Se il sito venne decantato come uno degli ultimi punti panoramici non edificati disponibile per un edificio pubblico di grandi dimensioni, la scelta del Trust fu anche oggetto di numerose critiche: il luogo infatti si connotava come un eremo *d'élite*, lontano dal disordine urbano sottostante. La scelta comportò non poche complicazioni pratiche - non solo gli alti costi di

urbanizzazione di una collina, ma anche le conseguenti negoziazioni con i proprietari dei terreni confinanti. Si giunse a un accordo, che permetteva al Getty Trust di costruire solo ventiquattro acri su 742 e dunque condizionava sotto molteplici aspetti le scelte progettuali, dall'altezza dell'edificio ai rivestimenti esterni.

Nell'ottobre del 1984, il Trust incaricò Meier dei lavori. Ai primi di agosto dello stesso anno, egli così scriveva a proposito del sito: "La spettacolarità del posto [...] invita l'architetto a individuare una precisa e squisitamente reciproca relazione tra linee architettoniche e topografia naturale. Questo implica armonia delle parti; razionalità delle procedure; rispetto della proporzione, del ritmo, e della quiete; precisione nei dettagli, coerenza costruttiva, adeguatezza programmatica e, non ultimo, rispetto della dimensione umana. [...] Con gli occhi della mente vedo una struttura classica, elegante ed eterna, che emerge serena e ideale dall'accidentata cima della collina, una sorta di costruzione aristotelica inserita nel paesaggio".

Sia Meier che i suoi committenti desideravano creare un capolavoro canonico con un robusto *pedigree* classico e classico-modernista.

L'impianto

Per comprendere appieno i criteri di progettazione per il Getty Center, bisogna cominciare, come Meier stesso ha fatto, dagli stimoli forniti dalla topografia del sito, a partire dalla quale ha stabilito griglie e geometrie. Una prima scelta orientativa è consistita nel creare due griglie sovrapposte che legano il sito e gli edifici di Meier al più ampio contesto geografico e urbano. Sulla prima griglia, riflesso della griglia che domina la città in espansione verso est e verso sud, ha disposto il piazzale d'arrivo, l'edificio destinato a servizi e ristoro, il Museo e, infine, il giardino centrale realizzato da Robert Irwin. Sulla seconda griglia, che segue la curva in diagonale dell'adiacente San Diego Freeway, mentre attraverso il Sepulveda Pass s'infiltra tra le montagne di Santa Monica, ha organizzato un complesso di tre edifici, all'estremo settentrionale dell'area: l'auditorium, l'edificio Nord e l'edificio Sud.

L'impianto di Meier, con la sua complessa stratificazione, fa un uso spettacolare di elementi funzionali sotterranei o sigillati verso l'esterno, così come di passaggi interconnettivi. Al di sopra di quota 896 ft (273 m), ossia la quota zero del sito in costruzione, gli edifici sono ampi ma non superano i tre piani, nel rispetto degli accordi presi con il comune. Sono peraltro numerosi gli edifici del Getty Center al di sotto di quota 896 che si sviluppano per tre piani. I livelli sotterranei hanno richiesto uno sforzo enorme. Non solo Meier ha manipolato le adiacenze di volumi sotterranei e i sentieri per ottenere un'armonia di rapporti interni, ma ha anche creato numerosi patii, giardini incassati e lucernari che portano luce e aria in queste aree cruciali del complesso, piene di uffici e aree di lavoro. Con la sua spazialità interconnessa, il Getty Center richiama gli spazi densamente edificati dell'antica Roma e ricorda i Fori Imperiali.

L'immagine architettonica

Così come è costruito, il Getty Center di Meier concilia i corpi aperti e i colonnati del tempio greco, le robuste masse stereometriche delle costruzioni romane, le superfici a calce dei *pueblos* spagnoli con il modernismo californiano di Rudolph M. Schindler, il dinamismo spaziale degli edifici di Richard Neutra e le inventive strutture in blocchi di cemento di Frank Lloyd Wright. Meier filtra ogni allusione attraverso l'ammirazione per i "modernisti classici" - Le Corbusier e Louis I. Kahn - e per monumenti archetipi quali l'acropoli di Atene, la Villa di Adriano a Tivoli e le città mediterranee arroccate sulle colline. L'immagine "urbana" che Meier ha dato al Getty passa attraverso tutto questo.

Se la sensibilità "urbana" di Meier si conforma manifestamente su precedenti classici e

rinascimentali, certo non trascura modelli medievali, da Assisi a Orvieto, compreso un luogo culturalmente e cronologicamente eterogeneo come l'Alhambra.

I progetti di Meier per il Getty Center rivelano una composizione in cui forma e terreno sono concepiti come unità integrali. Le sue strategie compositive, così radicate nella tradizione classica, si richiamano peraltro agli esperimenti artistici del XX secolo, gli anni cinquanta, sessanta e settanta di Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Frank Stella. Basti citare gli *Shaped Canvas*, le grandi tele sagomate con molteplici piani di supporto che Stella - alla cui produzione artistica Meier è strettamente legato - realizzava negli anni settanta.

Alla luce delle traiettorie precedenti - "pre-Getty" - del rigoroso lessico artistico di Meier e considerata la struttura amministrativa centralizzata del Getty Trust in fase progettuale, è interessante notare come l'architetto abbia saputo orchestrare stili architettonici diversissimi per i singoli edifici, entro un luogo tanto densamente popolato. Le singole soluzioni rispondevano in modi diversi alle preesistenti condizioni urbane e a quelle del sito stesso.

Meier è andato alla ricerca di forme che favorissero i singoli dipartimenti del Trust nel raggiungimento dei suoi obiettivi e nell'espressione della sua identità istituzionale. Ha sviluppato per ognuno una specifica geometria "modernista" e insieme un lessico concettuale e formale che dessero vita a un'unica forma: un volume a volta, stile Aalto, per l'Auditorium, un palazzetto per l'edificio Nord, piani a sbalzo alla Wright (con echi di Neutra e Schindler) per l'edificio Est, geometrie lineari alla Kahn per il Museo e per il Research Institute un cilindro decisamente alla Meier, con una rampa a spirale intorno a un centro aperto; infine un allegro padiglione aperto per i servizi di ristorazione. Tutte forme ovviamente coerenti tra loro, enfatizzate soprattutto a livello della piazza.

Già da lontano, dal basso e dai raccordi stradali, si vedono le massicce elevazioni, dettate dagli obiettivi del Center e da specifiche clausole della licenza edilizia. Sembra comunque che né Meier né il Getty siano a disagio con le implicite connotazioni simboliche di cittadelle, fortezze e città fortificate. Che in realtà sono state un prototipo fin dai primi viaggi in Italia centrale da parte dei direttori del Center. E per di più hanno fornito a Meier un'occasione eccezionale per esprimere la monumentalità ed essenziale unità del complesso. Lungo i margini, ha potuto disporre le robuste forme e i monumentali movimenti delle masse che circondano il Museo e i piani interrati degli altri edifici come emblema del Getty. Tali massicce strutture, davvero romane per scala e peso, ospitano un gran numero di attività, ad eccezione del Museo, e servono come piattaforme sulle quali si insediano gli edifici, arretrati, con i loro più complessi sistemi strutturali.

Il Getty Center Museum

Al Getty Center quasi tutte le strade conducono al Museo, e la composizione di Meier si concentra verso, dentro e attraverso la rotonda del vestibolo del Museo, per culminare di fronte all'Oceano Pacifico, oltre il cortile del Museo. I visitatori vi accedono attraverso un magnifico atrio in controluce uno spazio aperto delimitato da spettacolari giochi di cerchi, quadrati e ampi scaloni che sembrano fluttuare nell'aria.

Nel concepire il Museo, Meier e i suoi committenti avevano presente il famoso Getty Museum di Malibu, le cui piacevoli dimensioni e l'equilibrio tra architettura e paesaggio suscitano ancora l'entusiasmo dei visitatori. Il programma del nuovo museo prevedeva dunque padiglioni indipendenti per "organizzare le collezioni in modo logico e offrire al visitatore percorsi che lo soddisfino e sorprendano per varietà e bellezza". Il progetto di Meier prevedeva itinerari informali da scegliere a piacere. Il visitatore poteva optare per un vagabondaggio da un livello all'altro, dentro e fuori i vari padiglioni, attraversando il cortile al piano terreno, o utilizzando le

passerelle a vetri al piano superiore. O in alternativa decidere di esplorare entrambi i piani di un singolo padiglione prima di passare al successivo.

Un modulo quadrato 3x3 è alla base del progetto di ognuno dei cinque padiglioni del Museo, con sale composte da insiemi di volumi indipendenti. Le sale, la cui geometria si basa sul modulo di 60 cm, prevalente nel sito, talora si contraggono e talora si espandono; ora isolandosi, ora connettendosi a due o tre. Talora sfuggono alla logica dell'*enfilade*, per schierarsi vicine o ruotare speculari intorno all'asse secondario. Regola generale per la disposizione delle sale destinate alle permanenti è il rispetto dell'asse della griglia che corre parallela alla San Diego Freeway, mentre quelle dedicate alle mostre temporanee e didattiche devono seguire la griglia stabilita dalla diagonale della superstrada che attraversa il Sepulveda Pass. Un'altra regola compositiva generale è che almeno una delle nove sale s'innalzi come un cortile per tutta l'altezza dei due piani del padiglione, al fine di ottenere un'integrazione verticale e un'altra possibilità di percorso. Evitando l'*enfilade* di spazi disposti in modo simmetrico, il percorso è generalmente periferico e predilige giochi d'angolo modernisti, quasi wrightiani. Volumi e percorsi non seguono alcun ordine geometrico particolare. Ogni serie di spazi crea una sfera di esperienza adatta alle opere esposte e ai molteplici itinerari nelle sale: ventinove a pianterreno, prive di luce naturale, per esporre opere sensibili alla luce; e venti al piano di sopra, illuminate da lucernari, per dipinti e altre opere la cui visione è favorita da condizioni di luce naturale controllata. Le sale sono, comunque, più sensazionali laddove soffitti ad arco e/o lucernari di forme diverse definiscono in modo più netto e deciso il carattere formale degli spazi, offrendo al visitatore una verità di esperienze.

In corso di progettazione, Meier non ha mai abdicato al tentativo di soddisfare le esigenze estetiche del Museo, che a quanto pare non ne ha ricambiato la buona fede visti i molti compromessi su questioni essenziali per l'integrità del suo lavoro. Il destino degli interni di Meier era forse prevedibile fin dall'insediamento della commissione. Le dichiarazioni programmatiche e pubbliche sull'esperienza di un ideale frequentatore di musei, puntavano senza mezzi termini all'eventualità di ricoprire le superfici di Meier con trattamenti decorativi e schemi di colore di solito associati alle *grandes dames* dei musei europei e americani - tradizione per cui lo staff del Museo non aveva mai nascosto il proprio apprezzamento. "Abbiamo bisogno di un edificio musicale che accompagni abilmente la collezione. Il museo dovrebbe passare in secondo piano rispetto alle opere d'arte esposte, imporsi con dignità e grazia negli spazi pubblici. Speriamo che l'edificio possa dare forma moderna alle consolidate virtù, estetiche e funzionali, dei grandi musei del passato. Richiediamo allestimenti che mettano le opere d'arte in qualche relazione con il contesto originale, con luci, dimensioni, arredi e materiali scelti per farle sembrare a casa loro - seppure in una casa degli anni novanta. La competizione visiva dev'essere ridotta al minimo".

Fin dal 1989, il Trust aveva commissionato all'architetto e arredatore newyorkese Thierry Despont un progetto di allestimenti d'epoca per le quindici sale del Museo destinate alle collezioni di arti decorative. In seguito, nel 1994, gli vennero commissionati anche i materiali e le rifiniture per le altre sale. Despont e i suoi committenti decisero di rivestire le pareti con tessuti che, a loro parere, avrebbero mediato tra l'architettura di Meier e le collezioni, creando un terzo elemento che avrebbe armonizzato esteticamente l'insieme. Ciò costituì per Meier un doloroso compromesso su principi fondamentali, vista la sua fede modernista nell'espressione tettonica e nella supremazia di valori quali "materialità" e "superficie" su "illusione" e "decorazione". Di conseguenza, nel Museo solo pochi spazi rispecchiano i convinti desideri di Meier - il più integro si trova nel padiglione sud occidentale, che nelle intenzioni avrebbe dovuto accogliere le *Tre Grazie* del Canova, ed è rimasto temporaneamente vuoto a causa del mancato

permesso di esportazione dall'Inghilterra.

Certo, la concezione architettonica del Museo rimane viva soprattutto nelle pure geometrie volumetriche delle sale dove la volta e le strutture dei lucernari sovrastano splendidamente la zona servizi creata da Despont per salvaguardare le opere d'arte dalla competizione architettonica. Così come sopravvive nei passaggi vigorosamente modernisti tra i padiglioni, schiettamente costruiti con cemento e acciaio, e rivestiti con pannelli di vetro e metallo. Queste eccezionali oasi di pura espressione architettonica danno luogo a poetiche transizioni tra interno e esterno e uniscono gli edifici al paesaggio. Ironia vuole che tali passaggi, pensati dal Museo come "rilassanti intermezzi" per i visitatori, risultino invece come intervalli di architettonico entusiasmo tra le superfici decorose ma anomale riservate alle opere d'arte.

La corte centrale del Museo resta comunque una delle cose più riuscite del Getty e della carriera di Meier. La sua spettacolarità deriva dalla sofisticata orchestrazione di un lessico strutturale che giustappone blocchi di travertino a metallo liscio e pannelli di vetro. I lineari blocchi di pietra marcano i volumi delle sale dando un senso di sicurezza e permanenza. Forme libere di metallo e vetro sono finemente impiegate nelle passerelle che collegano i padiglioni e nei singoli ingressi, ove connotano passaggio e transizione. Una lunga rampa di bassi gradini, che conduce i visitatori alla sala delle mostre temporanee, accentua la quieta grandezza del patio. Selciati di travertino levigato e lucente, placidi canaletti d'acqua registrano le variazioni della luce californiana, che, in cambio, ravviva i contrasti strutturali e la dinamica delle proporzioni. Tappeti erbosi e panchine di pietra collocate apparentemente a caso, scarti di cave italiane salvati da Meier, producono un poetico effetto di quiete. Da qualunque parte si guardi, si possono vedere il Central Garden e il Research Institute, l'Oceano Pacifico a ovest e Bel Air, le San Gabriel Mountains e il centro di Los Angeles a est, accuratamente incorniciati da Meier con la massa degli edifici. In questo patio pietroso, di sublime forza, Meier perviene a una poesia dell'espressione materiale forse insuperata dai tempi di Louis I. Kahn. È qui, nel cortile centrale del Museo, che l'architettura di Meier al Getty Center si realizza con chiarezza assolutamente inequivocabile.