

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. 124-130.

***Frank O. Gehry***  
***Guggenheim Bilbao Museoa***  
***Bilbao (Spagna), 1991- 1997***

**Kurt W. Forster**

I musei nacquero come istituzioni pubbliche alla fine del XIX secolo. Finché solo l'ala di una dimora nobiliare, o magari di un intero edificio, venne destinata a galleria di quadri, il museo, nella sua accezione moderna, non prese forma: avrebbe infatti cominciato a giocare il proprio ruolo di protagonista culturale solo come struttura indipendente e in un sito urbano significativo. Non diversamente dai grandi teatri che precedettero i musei, e dalle stazioni ferroviarie che li seguirono, i primi templi d'arte fecero la loro comparsa in numerose città in un arco di tempo straordinariamente breve.

Mentre la storia del collezionismo è lunga e complessa, il museo è un'istituzione relativamente recente, ma già ricca di eccezioni e trasformazioni.<sup>1</sup> I musei trovarono la propria iniziale identità nella stanza del tesoro reale e nel gabinetto privato delle rarità. Nel corso del XIX secolo si ampliarono per accogliere l'accumulo sempre più copioso di opere d'arte e un numero crescente di visitatori. Solo in tempi recenti hanno assunto un ruolo più spettacolare nella vita culturale.<sup>2</sup>

Nel XX secolo si afferma un nuovo tipo di esposizioni, ispirato alle mostre temporanee che si tenevano alle esposizioni universali del XIX secolo. La "mostra a prestito" irruppe sulla scena, stimolando il pubblico con la sua natura teatrale e i suoi fini spesso nazionalistici o comunque di parte. Inizialmente rare e di brevissima durata, le mostre a prestito hanno trasformato radicalmente il museo moderno e modificato una volta per tutte la percezione che il pubblico ha dell'arte ingenerale. Scopo principale di un museo non è più quello di far aumentare il valore proibitivo di opere d'arte altamente selezionate, bensì quello di diffondere la conoscenza di pratiche artistiche diverse e spesso in concorrenza tra loro - quando non in netto contrasto.

La conservazione di collezioni permanenti e le frequenti modifiche del loro allestimento restano cruciali per molte istituzioni, eppure l'esposizione della collezione permanente di un museo è stata profondamente condizionata da alcuni fatti recenti.

Il Guggenheim Bilbao Museoa fa un passo in più rispetto a questa evoluzione generale. Progettato per fare da anello in una potenziale catena di istituzioni, sotto l'egida del Guggenheim Museum di New York, Bilbao diventa il banco di prova di una concezione museologica completamente nuova. Dopo la morte di Peggy Guggenheim, nel 1976, il suo museo privato di Venezia torna alla casa madre, a New York. Il direttore Thomas Krens comincia a progettare l'ulteriore espansione in altre città. Nel 1989 saggia il terreno a Salisburgo e, dopo il fallimento dell'iperbolico progetto di Hans Hollein (un museo scavato in una parete rocciosa), Krens procede con l'apertura di una filiale temporanea del Guggenheim a Berlino, e pone le basi per un museo affiliato a Bilbao.

L'idea "moderna" di creare una catena di musei è insieme sorprendente - considerato l'innato conservatorismo dei musei - e incredibilmente semplice. Se i musei sono insospettabili eredi del teatro, l'idea di una catena di sedi museali non è che una logica conseguenza della loro mutata

natura. Invece di confinare opere d'arte nel luogo in cui hanno trovato stabile dimora, e non sempre per scelte intenzionali, le si fa ruotare periodicamente, mostrandole a un pubblico sempre nuovo e con allestimenti che cambiano a seconda del luogo. Questa nuova forma di *franchising* delle collezioni museali rappresenta senz'altro una risposta, per di più calibrata, all'operatività dei musei nel mondo.<sup>3</sup>

Simili aspettative hanno senza dubbio pesato sulla concezione architettonica del Guggenheim Bilbao Museoa. Nel 1991, Thomas Krens invitò a Bilbao quattro studi di architetti - Hans Hollein, Arata Isozaki, Coop Himmelb(l)au e Frank O. Gehry - chiedendo loro un abbozzo di proposte per un museo che rispondesse a questa nuova impostazione.

Nella scelta della rosa di architetti furono determinanti le precedenti esperienze di Krens con progetti museali e con il modo in cui erano stati concepiti in termini di tipologia e valore urbano.

Quasi due decenni prima, l'apertura del Beaubourg di Parigi aveva segnato la nascita di quel tipo di museo che non deve la propria identità alle collezioni permanenti, bensì al suo impatto fisico immediato.<sup>4</sup> Paragonabile a una "portaerei della cultura", il Beaubourg ancorava di "casa della cultura" a una delle zone degradate di Parigi, col fine dichiarato di attirare la curiosità tanto dei profani quanto dell'*élite* più sofisticata. Proprio come Les Halles erano un tempo il luogo in cui la borghesia andava a mezzanotte per assaporare ostriche e champagne, il nuovo turismo culturale trova ora la propria mecca tra le collezioni dedicate all'*industrial design*, tra film, *video art*, con in più una splendida vista di Parigi dall'alto.

Da quando nel 1977 il Beaubourg ha aperto i battenti, i nuovi edifici museali devono non solo mostrarsi adeguati depositi d'arte, ma anche agire come catalizzatori della trasformazione urbana.

I progetti di Gehry per la Walt Disney Concert Hall e per il museo di Bilbao sono entrambi situati in zone urbane degradate, luoghi penalizzati da traffico e arterie commerciali, al centro di grandi orizzonti, ma privi di qualsiasi personalità. Le compromesse condizioni dei due luoghi sono una metafora calzante delle complesse circostanze in cui la commissione di Bilbao fu precipitata dall'amministrazione regionale e comunale nelle trattative con il Guggenheim Museum di New York.<sup>5</sup>

Progetti imponenti come il Guggenheim di Bilbao costituiscono un ulteriore fardello per la istituzione tradizionale del museo.

Quando i musei hanno dovuto trovare nuove vie di finanziamento, hanno fatto ricorso a una di quelle mosse con cui Phineas Taylor Barnum riempiva il tendone del suo circo. L'accresciuto *status* pubblico dei musei non sempre dipendente dagli edifici ma quasi mai indipendentemente da essi ha comportato notevoli cambiamenti del loro carattere architettonico. I nuovi musei devono avere un'immagine esterna sempre più colta e spettacolare, ed interni altrettanto originali e vari. Ottenere un risultato volumetricamente soddisfacente all'esterno e una parziale espansione interna auspica transizioni drastiche, se non addirittura un magico trasporto, dell'esperienza del visitatore.

Con gli edifici realizzati negli anni ottanta, Frank Gehry è tornato a un'architettura di possenti qualità fisiche. Egli non pensa ai volumi dei suoi edifici entro i confini di uno spazio astratto (che è anche lo spazio dell'economia); al contrario, li impegna in una stretta relazione reciproca. Basta vedere come Gehry disegna per capire immediatamente il suo modo di pensare: più che scivolare sulla pagina, la sua penna danza leggera in uno spazio continuo. La sua predisposizione alla transitorietà, il suo tocco magico nei più piccoli dislocamenti, sono frutto della sua conoscenza dell'arte della *performance*, arricchiti dalle sue collaborazioni con artisti come Claes Oldenburg.

A Bilbao, Gehry ha progettato con e per altri artisti, ideando spazi per installazioni appositamente commissionate come pure sale adattabili alle esigenze, inevitabilmente diverse, di ogni mostra. Il complesso comprende ampie zone per eventi pubblici e incontri fuori programma che allargano il ventaglio delle finalità dei musei contemporanei.<sup>6</sup> Non è un caso che il museo sia stato ancorato al

panorama della città di Bilbao come un vasto tendone da circo, circondato da una congerie di *roulottes*, perché la varietà degli eventi previsti è tale da richiedere luoghi spaziosi e mutevoli. Spazi supplementari sono raggruppati insieme, strozzati nel collo di bottiglia tra il fiume e l'argine, fatti scomparire sotto i ponti, e infine lasciati sveltare sopra il cuore dell'edificio in una spettacolare calotta.

Se è possibile parlare di uno spazio privo di visibili contorni e che tuttavia possiede potenti qualità corporee, se il movimento può sbloccare le complessità di un ordine costruttivo e sconfinare oltre le linee del progetto, allora il museo di Bilbao risveglia un'architettura rimasta addormentata per secoli. Se si esamina la storia dell'architettura in cerca di edifici precursori di ciò che Frank O. Gehry è stato capace di creare, probabilmente bisogna rifarsi a Francesco Borromini. Lo stordimento che il Guggenheim ha provocato e continua a provocare con la sua natura eccessiva - non diversamente dal fascino che le opere del Borromini esercitavano sui suoi colleghi architetti e persino sul suo occasionale datore di lavoro Bernini<sup>7</sup> - è un fenomeno su cui vale la pena di soffermarsi. Anzitutto riconoscendo che il Guggenheim Bilbao Museoa è un'opera sovrabbondante, esagerata e schiacciante. È una massa immobile nella città e una sinuosa creatura che allunga il suo corpo su una stretta banchina sul fiume. Luminosa caverna all'interno, montagna metallica all'esterno, il museo si adatta perfettamente e nel contempo resta perfettamente estraneo al luogo in cui si trova.

L'energia e la veemente risolutezza con cui Gehry inizialmente mise mano al progetto per Bilbao scaturiva dalla delusione per la Concert Hall. Quando fu chiaro che forse sarebbero passati anni prima che la sala concerti venisse costruita, Gehry riuscì a non prendersela troppo sul piano personale grazie alla sfida ancora più interessante di Bilbao. Qui Gehry sfruttò al massimo le possibilità dell'elaborazione grafica al computer. Accantonandone la funzione di supporto, Gehry e i suoi collaboratori fecero uso di programmi originariamente ideati per progettare fusoliere per aeroplani, ma che in questo caso fornirono la matrice di ogni singola parte e le rifiniture di ogni elemento in fase di progettazione e realizzazione del museo. A Bilbao l'antica distinzione tra mani che disegnano e strumenti che eseguono è stata superata: le singole fasi e tecniche di ideazione ed esecuzione di un edificio sono infatti intrecciate in un "nodo" indissolubile. Solo così il labile confine che convenzionalmente separa le fasi di invenzione, trascrizione ed esecuzione può essere superato, e può essere realizzata senza errori e costosi ritardi l'esponenziale complessità geometrica di una simile struttura.

Non solo il museo di Bilbao resterà come una delle invenzioni formali più complesse del nostro tempo, ma sarà anche il monumento alle capacità produttive oggi a nostra disposizione, finché un architetto come Gehry saprà spingersi sempre più in alto nell'immaginarne l'utilizzo. Quando i problemi di un sistema commisurato alla nostra comprensione del mondo potranno essere restituiti all'architettura, non dovremo più accontentarci del regime di sussistenza imposto dall'economia né dall'estetica impoverita di un'epoca passata.

---

Questo testo è basato su un saggio pubblicato in Kurt W. Forster, *Frank O. Gehry: Guggenheim Bilbao Museoa*, Stuttgart, 1998, ridotto e rivisto dall'autore.

<sup>1</sup> Ekkehard Mai, *Expositionen, Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München-Berlin, 1986; Krisztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, 1987 (trad. it.: *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVII secolo*, Milano, 1989); Horst Bredekamp, *Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993.

<sup>2</sup> Kurt W. Forster, *Tempio? Emporio? Teatro? Riflessioni su due decenni di museografia americana*, in "Zodiac", n. 6, marzo-agosto 1991, pp. 30-75.

---

<sup>3</sup> Su questo tema in particolare cfr. Heinrich Klotz, Waltraud Krase, *New Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Stuttgart, 1985; Joseph M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, 1995; e *Contemporary Museums*, in "Architectural Design", vol. LXVII, nn. 11-12, novembre-dicembre 1997.

<sup>4</sup> Nathan Silver, *The Making of Beaubourg: A Building Biography of the Centre Pompidou*, Cambridge, (Ma.) - London, 1994.

<sup>5</sup> Per la cronistoria del museo di Bilbao, cfr. Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, New York, 1997.

<sup>6</sup> Cfr. nota 2.

<sup>7</sup> Spesso un giudizio critico si attaglia alla natura dei fenomeni meglio di un elogio. Così la descrizione, dettata dall'invidia, che Bernini fa delle invenzioni di Borromini è davvero appropriata quando parla del suo metodo di ricerca: "dentro una cosa cavare un'altra, e nel'altra l'altra, senza finire mai." Per un confronto più dettagliato del metodo con cui Borromini e Gehry sviluppano le loro forme architettoniche, cfr. Francesco Dal Co, Kurt W. Forster, *Frank O. Gehry Tutte le opere*, Milano, 1998. Cfr. anche Christof Thoenes, *Die Formen sind in Bewegung geraten - Form Has Been Set in Motion*, in "Daidalos", n. 67, 1998, pp. 63-73.