

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. 76-82.

Mario Botta

San Francisco Museum of Modern Art

San Francisco, (USA), 1989-1995

Kenneth Frampton

Arcaicità rivisitata

Pochi musei nati negli anni novanta sono stati così ben concepiti dal punto di vista museologico quanto il Museum of Modern Art di Mario Botta a San Francisco. Forse il confronto è possibile soltanto con il Kunstmuseum di Axel Schultes a Bonn e il Centro Gallego de Arte Contemporaneo di Alvaro Siza a Santiago di Compostela, ma senza dubbio negli Stati Uniti nulla di simile è stato realizzato in anni recenti. Botta è riuscito a rifarsi senza nostalgia al museo come istituzione civica, qual era inteso in passato, nel contempo suggerendo cosa potrà diventare in futuro. Il museo di San Francisco, nel cuore dello Yerba Buena Center, sfida oggi i suoi amministratori con un duplice problema, irrisolto e comune a moltissimi altri musei di nuova concezione: come riempire le sale di opere di qualità e dar vita a una vivace programmazione culturale.

Lontano dall'idea narcisistica, oggi tanto in voga, del museo come edificio privo di qualsiasi progettualità, il San Francisco Museum of Modern Art accoglie il visitatore con una sequenza di sale di grazia così ineluttabile che viene da domandarsi perché in molte altre opere analoghe sia stato tanto difficile ottenere la stessa logica piacevolezza. Botta ha assunto qui un atteggiamento di grande responsabilità verso uno dei compiti più delicati di ogni museo d'arte, mantenere, cioè, il giusto equilibrio tra illuminazione artificiale e naturale. A ciò ha aggiunto un percorso architettonico che permette la visita delle opere d'arte in spazi di differenti volumetrie e sufficientemente flessibili grazie all'impiego di pareti provvisorie.

Il modello dell'intero progetto, inclusi i lucernari inseriti in una griglia regolare, sembra essere l'esemplare museo realizzato da Alvar Aalto a Ålborg, in Danimarca, nel 1972. Botta ne ha ingegnosamente trasformato il paradigma inserendo una classica *enfilade*, disposta in accordo con il sistema coassiale di circolazione e la sequenza progressiva dell'ordinamento museale. Questa disposizione è particolarmente evidente al primo piano e al livello immediatamente superiore. Con tre lucernari per stanza, aperti in alto, questi spazi sono facilmente suddivisibili, tanto che lo stesso principio avrebbe potuto essere adottato anche al secondo piano, se non si fosse deciso di escludere la luce naturale dalla sezione fotografica.

Nell'interminabile dibattito in corso da quarant'anni, su due questioni in particolare - se privilegiare la luce naturale o la luce artificiale e se mediare tra la struttura espositiva cellulare, tipica dell'*enfilade* di sale distinte, e il moderno paradigma dell'*open space* - Botta assume chiaramente una posizione intermedia. Nel suo capolavoro, il Kimbell Art Museum del 1972 - perfetta sintesi tra questi due modelli opposti - Louis I. Kahn decide di schermare, ma non completamente, la luce naturale e disporre le sale in modo da avere sale voltate, in una direzione e *open space* nell'altra.

Se pure Botta ha qui un'analoga oscillazione, fundamentalmente preferisce la tradizionale struttura museale, avvicinandosi così alla Staatsgalerie realizzata a Stoccarda da James Stirling, nel 1985.

Come abbiamo già detto, la pacata organizzazione spaziale di Botta deriva dal percorso ad anello che riporta sempre alla scala centrale, posta sotto la luce zenitale. Questo circuito è ancora più efficace vista la posizione degli ascensori, collocati con discrezione a lato dell'asse principale. In questo caso il modello, seppure rielaborato, è il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright, prima affermazione dell'intercambiabilità tra scale e uso degli ascensori. Così, il museo di San Francisco si struttura intorno a uno splendido scalone dal quale si accede ai vari piani, facilitando così l'atto voyeuristico, piacere essenziale di ogni inaugurazione, l'arte cioè di vedere e contemporaneamente essere visti. Senza andare troppo per il sottile, Botta è riuscito a conquistarsi il favore di chi era critico rispetto al suo progetto, scrivendo: "L'uso della luce naturale dall'alto [dà] allo spazio espositivo un carattere speciale dovuto al clima e alla luce di un luogo specifico. Un ambiente unico, irripetibile, che dà a quel museo un'identità inconfondibile. [Il museo fa sì che] entrando nell'edificio il visitatore ne colga la configurazione con un colpo d'occhio. Contrariamente alla pratica dell'architettura contemporanea di trasformare gli interni degli edifici in labirinti, qui si è tentato di dare ordine e gerarchia agli spazi espositivi in modo che il visitatore si possa immediatamente orientare".¹

Tra i grandi costruttori di questo scorcio di modernità pochi possono competere con gli svizzeri, soprattutto per quanto concerne quella che siamo soliti definire forma tettonica. Questo vale per i maggiori architetti ticinesi non meno che per la grande tradizione tecnocratica svizzero-tedesca. Non vi sono progetti al mondo tanto sobri ed esatti quanto quelli di Mario Botta. La sua raffinatezza deriva da una profonda conoscenza del processo costruttivo moderno, sospeso com'è oggi tra alta tecnologia e reinterpretazione del mestiere. Così, se all'apice della sua carriera Botta può permettersi di cadere in qualche gratuito formalismo per eccesso di talento, non si vedrà comunque mai una sua opera malriuscita.

Non è possibile non sottolineare l'espressività tettonica di un lavoro come questo, in una cultura costruttiva sopraffatta dalla proliferazione del *kitsch* postmoderno. All'interno del *know-how* tecnologico applicato al museo di San Francisco, è interessante il modo in cui il mattone viene messo in opera in forma di pannelli murari applicati su una parete di cemento armato. Questi elementi prefabbricati sono stati sollevati e collocati in posizione con una gru e poi definitivamente ancorati a una struttura d'acciaio. L'assemblaggio razionalizzato di componenti compatti fa parte da sempre dell'approccio costruttivo per *montage* di Botta, sebbene qui, come in precedenti lavori, questa strategia sia tettonicamente al suo meglio negli interni. L'apparente ammasso stereotomico potrebbe disturbare un critico moralista, che da vicino non riesce a vedere niente di più di un rivestimento, un'incastonatura di difficile interpretazione.

La stessa tecnica è già presente nell'edificio Ransila, realizzato a Lugano nel 1985, dove pannelli di mattoni sono stati montati come se fossero parti di una struttura minimalista di Sol Lewitt, in cui i sostegni sono mattoni disposti in orizzontale mentre le piattabande di mattoni disposti in verticale, con un'inversione del taglio all'intersezione fra i due sistemi. Nell'edificio Ransila il rivestimento di mattoni di Botta è arricchito di ulteriori ricercatezze, come l'albero sul tetto o la sensazionale trave a sbalzo d'angolo nel punto in cui l'edificio si spezza per rivelare una seconda membrana.

Inutile dire che il *budget* del museo di San Francisco non si avvicinava nemmeno a quello del Ransila. Lo schema in mattoni segue dunque un serio principio di austerità, più prossimo a quello che è l'ossessione di Botta, la villa disegnata da Adolf Loos per Josephine Baker nel 1927. Mi riferisco all'uso di un'ironica strategia di rivestimento bicolore a cui si è regolarmente abbandonato fin dal 1976, con le strisce orizzontali grigie e rosa della casa a Ligornetto. A San Francisco, Botta ha scelto, e gliene siamo grati, di ridurre a un solo colore la superficie rosso scuro del mattone abbinato a malta di cemento. Per un velato omaggio a Wright ha modulato le strisce in senso orizzontale, alte cinque corsi, separate da un solo corso intermedio, un rimando, forse, al sincopato

andamento orizzontale della casa di Arthur Heurtley, realizzata da Wright nel 1904. Questo riferimento ai muri "a coste" di Wright è accresciuto qui da altre modulazioni, anch'esse sincopate, che cominciano e finiscono in modo da dare l'impressione di morsetti negli angoli e di un motivo a ziggurat rovesciato intorno al punto d'accesso.

Visto che nessun mattone è portante è inevitabile chiedersi perché non siano semplicemente impilati denunciandone così il carattere non strutturale. Ho già accennato al fatto che questa ossessione per le bande orizzontali risulta meno impegnativa all'interno, dov'è immediatamente decifrabile come motivo ornamentale. È questo il caso del bell'ammattionato biancastro che riveste la sala conferenze e delle pareti fatte con la stessa tecnica della sala eventi, che si apre sull'atrio d'ingresso. Ho qualche dubbio, d'altra parte, che l'uso delle bande di colore sia particolarmente riuscito nell'atrio, perché le fasce di marmo nero e grigio delle quattro colonne neopalladiane raggruppate sotto l'oculo del tetto tendenzialmente compromettono la coerenza tettonica della struttura stessa. Simile andamento riecheggia il peristilio a colonne che corre lungo il portico a fianco dell'ingresso sulla 3rd Street. Niente può demolire con altrettanta efficacia l'idea di colonna quale elemento portante come suddividerla in tante sezioni. Allo stesso modo, per ridicolizzare un gigante basta piazzarlo su un piedistallo. Dovremmo forse godere di queste ironiche sofistiche in nome di una nostra presunta tolleranza verso scelte analoghe nell'opera di James Stirling e Arata Isozaki? Qualunque sia la risposta, è chiaro che l'insieme s'indebolisce quando viene meno la coerenza tettonica dell'opera. Così, l'intero complesso sembra perdere un po' dell'autorità formale del già citato edificio Ransila, anche se lo zebrato vivace dell'atrio, in lacca e legno chiaro, rivela la dovizia ornamentale cui Botta ci ha abituati.

Di questi compiacimenti decorativi e di questi azzardi, Botta sembra essere pienamente consapevole nel saggio, tutt'altro che autocritico, *The Archaicity of the New*, quando scrive che la possibilità di costruire sembra essere "inversamente proporzionale al frastuono pubblicitario e mondano che sorregge le diverse iniziative".

Nello stesso saggio, riferendosi alla Staatsgalerie di Stirling, e con un tono profetico rispetto ai suoi futuri risultati a San Francisco, continua dicendo: "L'architetto interpreta i suggerimenti innumerevoli dalla cattiva coscienza di questa società opulenta. Dietro le lusinghe di un maggior *comfort* tecnico intravede il bisogno sempre più forte di immagini e di linguaggi che lo ricolleghino al proprio passato, [...] scopre la forza di figure totemiche, fisse e ieratiche, da sovrapporre al correre senza fine e senza senso della società di oggi".²

In questo significativo passaggio, rivolto tanto a sé stesso quanto a Stirling, Botta esprime la speranza che la sua architettura conservi la capacità di rifarsi a valori arcaici. Se in essa c'è qualcosa di totemico, è sicuramente *l'occhio lucernario*³ che nel suo lavoro ha ormai assunto valore ortografico, talvolta fino a colmare l'intero volume dell'edificio come accade nella chiesa di Mogno del 1992. Certo, non è possibile immaginare il museo di San Francisco senza il coronamento centrale, a strisce di marmo bianco e nero, ma siamo lieti che l'iniziale proposito di piantare alberi lungo la circonferenza sia stato abbandonato. La forza plastica del cilindro rigato ne risulta accresciuta e, insieme alla struttura in forma di foglia del lucernario, conferisce all'insieme una presenza magnetica che fonde il dualismo della composizione in un'unica entità. È appropriato, rileva Botta, che il tempio laico della nostra epoca laica sia coronato da un occhio che tutto vede, addirittura da questo occhio massonico che ha i lineamenti del dollaro americano, proclama del *novus ordo saeculorum*. Ed è questo, insieme alla facciata completamente chiusa, che dà a questa massa imponente il senso di essere un edificio di culto di origine americana, per non dire precolombiana. Di sicuro non c'è a San Francisco, nel raggio di chilometri, niente che abbia la stessa presenza monumentale, nessun edificio, di nessuna epoca, capace di competere con la sua presenza imponente e la sua forza di persuasione.

Tuttavia lasciamo tanta imponenza alle spalle, una volta dentro l'occhio cilindrico che incombe sullo scalone centrale come su un mondo quasi impenetrabile. Qui, per l'ascesa finale allo spazio dedicato alle mostre temporanee, il criterio progettuale cambia improvvisamente: la scala d'accesso non poteva essere concepita in modo più labirintico ed ermetico, tanto che per raggiungere l'ultimo livello bisogna salire all'interno del muro spesso del coronamento cilindrico e quindi tornare indietro, attraverso una passerella costituita da una trave dal profilo arcuato, in acciaio tubolare, sospesa nel vuoto sotto la luce zenitale. La sinuosa oscurità del tamburo, seguita dalla trascendentale lucentezza del modulatore di luce di Botta, sono per così dire la tappa obbligata di una duplice esperienza che assicura l'accesso all'ultimo prestigioso spazio espositivo: a meno che non si eviti tutto, come molti faranno, prendendo l'ascensore.

Se davvero fosse necessario plasmare tutto questo in modi tanto retorici, come una costruzione in mattoni, è questione aperta. In sostanza ci si domanda se una certa leggerezza di tocco, nelle linee della tradizione svizzera della *konkrete Architektur*, avrebbe avuto un effetto liberatorio, non solo sull'edificio ma sullo stesso architetto.⁴ Comunque stiano le cose, la razionale Tendenza Ticinese ci ha portato a questo fondamentale risultato, sull'Oceano Pacifico, sulle rive dell'ennesimo impero della modernità, su cui il sole ha cominciato a tramontare.

¹ Da un testo inedito, fornito dall'architetto a chi scrive.

² Mario Botta, *L'arcaicità del nuovo*, in James Stirling, Michael Wilford and Associates, *La Nuova Galleria di Stato di Stoccarda*, a cura di di Mirko Zardini, Electa (*Quaderni de Casabella*), Milano, 1985, pp. 6-7.

³ In italiano nel testo [N.d.T.].

⁴ Cfr. Hans, Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Baden, 1991.