

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. 108-113.

***Aldo Rossi***

***Bonnefantenmuseum***

***Maastricht (Paesi Bassi), 1990-1995***

**Herman Keerkdijk**

*Non c'è mistero più grande del tempo, questa rete infinita di ieri, oggi, domani, mai e per sempre.*  
Jorge Luis Borges

*La convenzione, sorta di ricordo, è l'ostacolo più grande per godere vita e arte.*  
Piet Mondrian

Il Bonnefantenmuseum dell'architetto italiano Aldo Rossi si trova sulle rive della Mosa, giusto di fronte al centro storico di Maastricht. Da lontano il suo aspetto chiuso lo fa sembrare un edificio rosso molto unitario e compatto, ma, come uno si avvicina, si accorge che è così solo in apparenza. L'edificio è articolato in tre elementi rettangolari, disposti parallelamente, interamente rivestiti di mattoni rossi e di pietra naturale rossa.

Tali elementi sono connessi tra loro lungo il fronte orientale, ma non lungo quello occidentale, in modo che due corti siano aperte verso la Mosa. Addossata al corpo centrale, spicca una torre slanciata, di forma bizzarra, la cui cupola di zinco si innalza su un basamento piuttosto basso in cemento, rivestito di lastre di pietra chiara.

Spazialmente le due corti riescono a inserire l'edificio in un luogo caratterizzato dalla presenza del fiume e delle torri della città antica, sull'altra riva della Mosa. Usando tipi edilizi elementari - i volumi parallelepipedi e la torre a pianta circolare - Rossi è riuscito a collegare il Bonnefantenmuseum con il fiume e la città, intrecciandolo alla storia di Maastricht.

Sopra la gigantesca cupola lucente della torre si trova una terrazza panoramica, da cui è possibile una vista meravigliosa sul fiume e sulla città. La torre è affiancata da due torri cilindri, per le scale e gli ascensori, assai più piccole e in acciaio, che danno all'architettura un carattere deciso, quasi da stabilimento industriale ottocentesco, e rendono oggettivamente difficile riconoscere nell'edificio un museo. Rossi non aveva la minima intenzione di creare un museo che assomigliasse a un museo. Dopo tutto non è l'architettura che rende un edificio un museo, ma gli oggetti che ci si mettono dentro.

Certo, l'edificio richiama alla memoria l'Altes Museum di Schinkel, persino l'Alte Pinakothek di Klenze, ma sarebbe troppo ingenuo considerare questo edificio nient'altro che la combinazione di due tipi classici di architettura, avente per fine la costruzione di un museo completamente nuovo e mai visto prima. Rossi non voleva progettare un museo tipico, ma ha voluto creare uno spazio dove, innanzitutto, l'arte potesse trovarsi a suo agio. L'architettura di questo edificio esprime la città e non l'arte o qualunque altra cosa. Offre spazio all'arte, così come la città offre spazio all'architettura.

Il Bonnefantenmuseum si trova sull'area Sfinx-Céramique, così chiamata per lo stabilimento industriale omonimo che prima vi aveva sede. L'architetto olandese Jo Coenen ha curato il piano

urbanistico per l'intero terreno e ha inteso salvaguardare alcune parti della fabbrica (in particolare la cosiddetta *Wiebengahal*),<sup>1</sup> rinnovandole e includendole nel nuovo piano. Alla fine è rimasto intatto solo un frammento dell'edificio industriale originario, il primo in Olanda con la struttura interamente di cemento armato. Questa straordinaria costruzione si trova immediatamente accanto all'entrata principale al nuovo museo e comprende un'area di circa tremila metri quadrati, suddivisi in tre piani. Non è stato climatizzato. Il piano attico, immediatamente sottostante al magnifico soffitto voltato, è utilizzato per esposizioni temporanee. I tre piani inferiori ospitano installazioni permanenti di Sol LeWitt, Luciano Fabro e Richard Serra. Un edificio restaurato di questo genere, con quanto contiene, crea un'impressione definitiva sul visitatore e sarebbe un lusso per qualsiasi museo.

Rossi ha disegnato un nuovo prospetto per questo frammento storico - nella tradizione di Leon Battista Alberti, che ha realizzato cose simili per chiese preesistenti - in uno stile assimilabile a quello dell'entrata al nuovo museo. Per una qualche ragione, probabilmente economica, il progetto non è stato realizzato compiutamente. Questo potrebbe essere un peccato, se non fosse che l'effetto finale vede questo frammento della moderna *Wiebengahal* completamente diverso dal prospetto dell'edificio di Rossi. I due brani d'architettura possono essere letti come le parti ineguali di un'equazione: un'equazione che non risolve alcun problema ma crea un particolare effetto critico. Tutto ciò quanto meno impedisce una interpretazione univoca dell'architettura di Rossi, poiché, in fin dei conti, la tensione tra i due edifici affiora proprio a causa della forte e autonoma differenza tra i due linguaggi architettonici. Questo effetto richiama alla mente il modo in cui frammenti architettonici di diversi stili appaiono allineati nei fronti della *città analoga* di Rossi, come se un'interpretazione della città, di questa particolare città, possa esistere soltanto attraverso l'accumulazione dei differenti linguaggi architettonici, e in modo tanto più incisivo quanto più la qualità di ciascun brano aumenta.

L'entrata al museo consiste di un telaio metallico alto due piani, sormontato da una parete vetrata, arretrata e incastrata tra due pareti di mattoni, completamente cieche, che assomigliano molto a torri e si fondono completamente con la massa retrostante. Questa dualità si ripete, del resto, in una forma diversa e meno ibrida, dall'altro lato dell'edificio, nel modo in cui la grande torre a cupola viene affiancata dalle due torri rotonde per gli ascensori. Nell'atrio d'ingresso il visitatore è accolto da un fascio di luce verticale, che precipita dal tetto fino al pianterreno attraverso un volume vuoto a forma di cono; ma è anche accolto dal lavoro di Marcel Broodthaers, *L'entrée de l'exposition*, che in una giornata di sole è letteralmente inondato di luce naturale. L'opera è composta da otto palme, poste al centro del volume conico e circondate da una serie di fotografie montate a parete. È veramente un'esperienza fantastica, tutte queste palme in questo luogo con questa luce, ma è in fin dei conti anche un'esperienza ambigua, perché l'opera d'arte si adatta così perfettamente all'ambiente che la circonda da perdere un po' il suo carattere autonomo e critico, che quasi evapora in questa luce celeste: l'arte viene quasi ridotta a un attributo dell'architettura del museo.

Comunque, si tratta di un ingresso che intende creare un'attesa e sembra fatto per iniziare il visitatore allo straordinario nell'arte. Questo rituale di iniziazione continua in modo impressionante attraverso la grandiosa scala, nella parte centrale dell'edificio tra le due corti. Questa scala consente dapprima l'ingresso ai piani d'esposizioni veri e propri, ma termina nello spazio più caratteristico del museo: la sala a cupola. Tale sala è stata pensata da Rossi come una specie di laboratorio in cui possano essere esposti progetti temporanei, risultanti da un confronto dell'artista con lo spazio più "mistico" dell'edificio. Se esiste una sola possibilità di rileggere l'intero edificio come un'interpretazione della nozione di museo, come luogo dove arte e architettura si fondono insieme, questa esiste soprattutto nel volume conico e nella sala a cupola, dove l'architettura è fatta su misura dell'opera d'arte e quindi l'opera d'arte è fatta su misura dell'architettura.

Una naturale appendice a questo rapporto tra arte ed architettura diventa il rapporto tra architettura e città. In fin dei conti, una volta fuori sulla terrazza panoramica intorno alla cupola, la città è percepita come un museo, come la collezione di tanti edifici particolari, un tipo di opera d'arte capace di ricevere nuova vita attraverso la rilettura continua della città. Rossi sa che la città è il luogo per eccellenza del continuo cambiamento, ma anche che la città alla fine è il luogo dove ogni cambiamento è destinato a coagularsi nella pietra e nel tempo.

La costruzione della sala a cupola è notevole perché, rispetto alla struttura classicamente tripartita degli altri corpi edilizi, sembra mancare della sezione centrale. La torre consiste di una parte inferiore e di una superiore, che si sovrappongono senza dar luogo ad alcuna parte intermedia e suggeriscono immediatamente una connessione tra terra e cielo, un riferimento al legame tra gli dei e gli esseri umani, tra il finito e l'infinito, ma anche tra la caffetteria in basso, al pianterreno, e l'arte in alto, nella sala a cupola. Da questo punto di vista, la torre appare come luogo di incontro della città per eccellenza, della gente e dell'arte: insomma, come un santuario dove questi differenti aspetti della vita possano essere concepiti congiuntamente, espressione dell'esistenza come insieme unitario.

Lo schizzo di Rossi con, insieme, la torre a cupola e la chiesa Onze Lieve Vrouwekerk, dall'altro lato della Mosa, può essere considerata come l'ultima definizione del ricorrente concetto di città analoga. In uno dei suoi testi di teoria del progetto, Rossi ha scritto: "Il primo principio di una teoria credo che sia l'astrazione su alcuni temi e che sia proprio degli artisti e degli architetti in particolare il fatto di centrare un tema da svolgere, di operare una scelta all'interno dell'architettura e di cercare di risolvere sempre quel problema".<sup>2</sup> Anche il Bonnefantenmuseum nasce dalla perseveranza con cui Rossi durante tanti decenni ha voluto dare un carattere di architettura senza tempo ai suoi progetti o edifici nonché rispondere alla richiesta di originalità, di specificità in ogni progetto, sempre partendo da un archetipo, da ciò che una volta è stato originale.

Forse per questo a prima vista la contestualizzazione non sembra evidente, nel caso dell'architettura di Rossi; ma il paradosso sorprendente è che la sua architettura è assolutamente contestualizzata perché è un'architettura urbana, e più precisamente l'architettura di una città analoga. Il carattere silenzioso dell'architettura rende visibile la vitalità quotidiana della città e il suo effetto di "movimento lento" diventa un indicatore dei suoi nuovi sviluppi. L'architettura di Rossi, per quanto autonoma possa essere, può solo esistere effettivamente in una città e sopravvivere solo segnando il tempo.

L'intera parte centrale dell'edificio a pianterreno è pubblica e collega questa nuova parte della città con il centro storico. Una volta entrato, il visitatore può proseguire il cammino lungo entrambi i lati della scalinata monumentale, attraversare la caffetteria del museo e proseguire fino alle sponde della Mosa, da dove si può vedere o raggiungere il centro storico sull'altra riva. Con questi specifici interventi architettonici sull'asse dell'edificio, Rossi ha ritualizzato il movimento, fino a un effetto di "fermo immagine". Il visitatore si trova di volta in volta immerso in un tipo differente di luce naturale, sulla scalinata grandiosa nella favolosa corte di luce o nella sala a cupola con le sue tante finestrelle in alto.

È sintomatico che non vi sia alcun punto dell'interno del museo da dove si possa guardare fuori, nemmeno nella parte prospiciente il fiume. È come se Rossi dicesse con determinazione, anche se ogni volta in un modo diverso, che il museo deve essere un edificio introverso, uno spazio per la meditazione e la contemplazione. Questa regia imponente non sfugge completamente a un certo *pathos*, come ogni tanto appare anche dai testi di Rossi. Per esempio, nella sua *Autobiografia scientifica*, Rossi ha scritto che "l'architettura è stato uno dei modi che l'umanità ha trovato per sopravvivere; un modo di esprimere la fondamentale ricerca della felicità".<sup>3</sup> Ma si potrebbe ugualmente dire che un tale modo di esprimersi è anche una manifestazione di quel razionalismo

sublime di cui Rossi è stato partigiano. A proposito della scalinata del Bonnefantenmuseum, Rossi ha detto: "è inutile ribadire che questa scalinata, costruita ripida e scomoda secondo l'antica tradizione olandese, fa riferimento al mondo gotico delle osterie di Shakespeare, così come ai personaggi dissoluti di Conrad e a tutti i naufraghi del nord, arenatisi sulle spiagge dei mari meridionali". Per Rossi una scala non è solo una scala, ma anche uno strumento per attivare il ricordo, così come lo spazio telescopico sopra l'ingresso è un *Lichtraum*, che rimanda alla corte luminosa dell'università di Zurigo. "Mi trasformo completamente attraverso le relazioni che stabilisco con tutto quanto mi circonda",<sup>4</sup> ha scritto Rossi, citando Walter Benjamin.

Tutto ciò rende l'architettura di Rossi pesante e ambigua, gravida come è di riferimenti personali con cui Rossi ancora la sua architettura in generale e quest'edificio in particolare alla storia dell'architettura. Così scrive Rossi a proposito della torre: "Se uno chiedesse all'anima più semplice del nostro continente che cosa appaia più impressionante ai suoi occhi, ci sarebbe una sola risposta: la cupola. Suona quasi come una rassicurazione".<sup>5</sup>

All'interno, al primo piano, le sale di esposizione per l'archeologia si trovano lungo il lato meridionale mentre quelle per l'arte antica lungo il lato settentrionale; l'intero secondo piano è occupato dalle sale per l'arte moderna. Il modo in cui l'atmosfera cambia nelle diverse sale è veramente sorprendente, benché realizzato in modo semplice: le sale del primo piano hanno numerose piccole finestre lungo i fronti maggiori, mentre le sale del secondo piano sono circondate semplicemente da pareti chiuse e la luce naturale entra attraverso il tetto vetrato. Le solide murature sono spesse settanta centimetri e contengono la rete dell'aria condizionata che, insieme al pavimento in legno grezzo, contribuisce a mantenere tra l'altro la temperatura e l'umidità al livello ottimale. Le pareti nude e la luce proveniente dall'alto danno a queste sale un carattere sereno e mostrano la forza inesauribile di un interno sobrio, in cui le diverse parti vengono evidenziate spazialmente con interventi minimali.

Come Rossi raccoglie diversi frammenti architettonici e supera il carattere convenzionale del tipo riunendo *a posteriori* questi frammenti in un nuovo tipo, così raccoglie anche dei dettagli architettonici che una volta riuniti nella facciata rendono sempre inedita la composizione. Basti solo indicare i profili di acciaio in entrambe le facciate laterali del volume centrale che non hanno nessuna funzione costruttiva e sono stati sistemati soltanto come rivestimento dei contrafforti di cemento; oppure il modo in cui i discendenti dell'acqua piovana vengono condotti fuori della facciata e spariscono appena sopra il basamento; o la grande porta nella facciata laterale che nel progetto è alta due piani, ma dal punto di vista funzionale poteva essere alta anche solo la metà. Tali soluzioni formali non nascono solo da questioni costruttive o funzionali, ma costituiscono una specie di firma e danno all'edificio un carattere autonomo. Questo da una parte lo riattacca alla tradizione della città, ma dall'altra gli fornisce un'identità individuale. Rossi si appropria della disciplina dell'architettura aggiungendovi, secondo il proprio giudizio particolare, un tipo *a posteriori* in maniera tale da non poterlo intendere come una nostalgia radicale, ma come qualcosa la cui contestualizzazione si palesa al momento in cui il progetto viene realizzato in una città, in questo caso Maastricht. Con il Bonnefantenmuseum Rossi ha prodotto un edificio che collega il passato al presente in un'esperienza architettonica rituale: un edificio in cui la combinazione potente di spazio e tempo ha creato un nuovo e vitale monumento in cui il museo ha trovato la sua nuova casa.

---

<sup>1</sup> Cfr. Marijeke Martin, Ed Taverne, *Her Bonnefanten-museum: van binnenstedelijke kloostertuin naar perifeer industriegebied*, in "AKT", nn. 52-53, dicembre 1991, p. 24.

<sup>2</sup> Cfr. Aldo Rossi, *Architettura per musei*, in Id., *Scritti scelti sull'architettura e sulla città, 1956-1972*, a cura di Rosaldo Bonicalzi, Milano, 1975, pp. 323-39, in part. alla p. 324.

---

<sup>3</sup> Cfr. Id., *A scientific autobiography*, Cambridge (Ma.), - London, 1981, p. 4 (ed. it.: *Autobiografia scientifica*, Parma, 1990).

<sup>4</sup> Cfr. Id., *An Analogical Architecture*, in "A+ U ", maggio 1976, poi Id., *Selected Writings and Projects*, a cura di John O'Regan, London-Dublin, 1983, pp. 59-64, in part. alla p. 60.

<sup>5</sup> Dal discorso tenuto da Rossi in occasione dell' inaugurazione del museo.