

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. 11-14.

L'architettura dell'arte

Considerazioni inattuali sui musei degli anni novanta

Vittorio Magnago Lampugnani

All'inizio del Novecento Filippo Tommaso Marinetti, nel primo dei molti manifesti che ebbe a scrivere o almeno ispirare, proclamava che i musei sono dei dormitori pubblici. In un mondo il cui splendore si sarebbe arricchito della nuova bellezza della velocità essi avevano ormai fatto il loro tempo. E dal momento che un'automobile rombante era più affascinante della *Nike* di Samotracia, non ci sarebbe stato neppure più bisogno di un luogo per proteggere, conservare e rendere accessibile al pubblico tale *Nike*. In particolare egli voleva liberare l'Italia "non solo dal cancro dei professori, degli archeologi, delle guide e degli antiquari", ma anche "dagli innumerevoli musei [...], che la ricoprono come gli innumerevoli cimiteri".

Ogni previsione corre il rischio di venir sconfessata dalla realtà futura, ma poche profezie sono risultate tanto errate quanto la suddetta. Proprio il XX secolo, che i futuristi consideravano l'epoca della sepoltura del vecchio, dopo un interludio avanguardistico significativo ma tutto sommato relativamente breve, si è rivelato un secolo al quale si sarebbe ben attagliato l'attributo di "passatistico", neologismo e insulto particolarmente caro proprio ai futuristi. Al trauma della modernizzazione e al terrore di due guerre mondiali completamente tecnicizzate seguì in misura crescente un moto di rifugio nei valori del passato. E tra gli strumenti principali che permisero e simboleggiarono tale moto di rifugio c'erano proprio i musei.

Di questo compito gli architetti si sono occupati con crescente entusiasmo. Esso ha risposto a un'esigenza auspicabile o deprecabile, ma comunque innegabile della società. E proprio in virtù di tale esigenza ha goduto di un sostegno politico e economico che immancabilmente è tornato a vantaggio del lavoro degli architetti e al tempo stesso ha offerto alla loro attività uno spazio (se reale o ipotetico è cosa che si vedrà in seguito) che è sembrato soddisfarne le ambizioni più audaci.

Dapprima parve che il XX secolo dovesse seguire l'appello di Marinetti di non riempire più le città di obsoleti "dormitori". Effettivamente, nella prima metà del secolo il museo d'arte come tema per l'architettura non fu tra le priorità nella costruzione dello spazio pubblico. Certo, Rittmeyer e Furrer costruirono il sobrio ed elegante museo di Winterthur (1912-16), e John Russell Hope realizzò la neoclassica National Gallery di Washington, D.C. (1936), ma il movimento moderno, che almeno in parte riprendeva l'eredità di Marinetti e dei futuristi, si occupò soprattutto delle case per l'uomo e poco delle case per l'arte. In tal senso, il raffinato progetto di una galleria d'arte per una piccola città elaborato da Ludwig Mies van der Rohe (1942) rappresentò un'eccezione; e lo stesso dicasi del Rijksmuseum Kröller Müller realizzato da Henry van de Velde a Hoenderloo (1937-54).

Fu solo dopo la seconda guerra mondiale che l'interesse per gli edifici museali si risvegliò, ottenendo un riscontro concreto in numerosi progetti e realizzazioni. Spicca tra quest'ultime, e caso straordinario di grande successo, il Museo Louisiana costruito nel 1958-59 a Humlebaek, vicino a Copenhagen, dove Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert riuscirono in una composizione spaziale sofisticata che coniuga tranquilla introversione e aperture attentamente disegnate, silenziosa concentrazione

sull'arte e rilassante contemplazione della natura. Le forme architettoniche della modernità postbellica vengono messe consapevolmente al servizio di quella sobrietà e discrezione che avevano caratterizzato gran parte dell'architettura museale del XIX secolo.

L'esatto contrario è costituito da un museo inaugurato nello stesso anno del Louisiana: il Salomon R. Guggenheim Museum, progettato da Frank Lloyd Wright a partire dal 1943 per New York, la cui monumentale forma scultorea si contrappone deliberatamente al reticolo ortogonale di Manhattan. L'edificio letteralmente si pone al centro della scena. All'interno il visitatore viene invitato a seguire le curve di una rampa che, non senza apodittica perentorietà indica un itinerario prestabilito al quale non ci si può sottrarre. Mentre i quadri appesi ai muri si osservano con qualche difficoltà, lo sguardo spazia volentieri sul grande cortile circolare che attraverso una cupola di plexiglas riceve la luce dall'alto. La vera attrazione non è l'arte, bensì l'architettura, non più ancella ma protagonista.

Con ciò si intonava il *leitmotiv* dell'architettura museale del XX secolo, al quale si sarebbe attenuta la maggior parte degli edifici, ancorché con virtuosismi di differente entità. La stessa Neue Nationalgalerie (1962-68), costruita a Berlino da Mies van der Rohe, che con essa realizzò il sogno di un museo completamente trasparente, è prima di tutto la materializzazione di una visione architettonica alla quale vengono subordinati senza esitazioni tutti i requisiti funzionali. Il grande prisma di cristallo, coperto da un tetto di travature incrociate d'acciaio fortemente in aggetto, soltanto con difficoltà può essere usato per allestirvi mostre, mentre il piano sotterraneo, nel quale sono collocate le vere e proprie sale di esposizione, ha tutta l'aria di essere una concessione fatta a malavoglia dall'architetto per rispettare le prescrizioni previste dall'incarico.

Diverso il caso del Kimbell Art Museum, realizzato da Louis I. Kahn a Fort Worth, in Texas (1967-72). Se nell'ampliamento della Yale Art Gallery a New Haven, nel Connecticut (1951-53), l'architetto appariva ancora debitore di Mies van der Rohe sotto il profilo estetico, nel Kimbell Art Museum rievoca in chiave moderna le illuminate soluzioni dei grandi edifici museali del XIX secolo. L'allestimento neutrale degli spazi chiaramente ordinati e la distribuzione perfettamente equilibrata della luce attraverso i lucernari fanno di questo edificio un modello di architettura contemporanea per musei e al tempo stesso un caso a sé stante.

Purtroppo il modello ha avuto minor fortuna di quanto sarebbe stato auspicabile. Il progetto a grande scala immediatamente successivo, in senso cronologico, è stato il Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, progettato e costruito da Renzo Piano e Richard Rogers sul Plateau Beaubourg a Parigi (1971-77). Con il pretesto di costruire un nuovo museo, venne realizzato il manifesto di una nuova corrente architettonica: non più l'architettura organica del Guggenheim, né il classicismo strutturale della Neue Nationalgalerie, bensì *high tech*. Effettivamente, lasciata a vista con un radicalismo senza compromessi, la struttura in acciaio con la sua combinazione di elementi portanti verticali e orizzontali, mensole e controventature diagonali, al di là della funzione meramente costruttiva assume una funzione eminentemente simbolica: l'estetica propagandata dal gruppo di utopisti inglesi Archigram negli anni sessanta, con progetti tanto fantasmagorici quanto irrealizzabili, viene trapiantata nel cuore della vecchia Parigi. Dalla prospettiva attuale, il fatto che tale estetica si richiamasse a quella di Antonio Sant'Elia, che Marinetti aveva "convertito" al proprio movimento ed eletto architetto futurista per antonomasia, si può quasi interpretare come una nemesi della storia: proprio l'irriverente linguaggio architettonico che voleva esprimere la bellezza della velocità, settant'anni più tardi sarebbe stato usato per un "dormitorio pubblico".

Anche se probabilmente l'obiettivo della rappresentazione di una forma nuova e dinamica di cultura non sarebbe dispiaciuto al fondatore del movimento futurista. A tale intento corrispondeva infatti il complesso e inedito programma edilizio. Che l'intento e il programma, ma anche la loro realizzazione architettonica, fossero ideologici è dimostrato dagli sviluppi successivi. I sei spazi vuoti sovrapposti, per esempio, ben presto dovettero essere modificati, perché celebravano sì il mito

della flessibilità totale, ma non l'arte che dovevano accogliere. E già vent'anni dopo la realizzazione di quella macchina per la cultura che fece tanto scalpore, si rese necessario sottoporre l'impressionante struttura portante ad un restauro totale.

Anche nel Centre Pompidou, a suo tempo presentato con l'ambizione di non essere altro che uno stimolante contenitore nel quale avrebbero dovuto svolgersi processi di appropriazione della cultura da parte delle masse fino a quel momento sconosciuti, la vera attrazione è costituita dall'architettura e non dall'arte. Degli innumerevoli visitatori che vengono trasportati dalla scala mobile avvolta in plexiglas solo una minima parte entra nelle sale d'esposizione vere e proprie. Essi riveriscono il monumento della modernità e dall'ultimo piano dell'edificio si godono la stupenda vista sul centro storico di Parigi.

Ma la concezione del museo come parco giochi nel quale gli architetti - artisti possano sbizzarrirsi ha raggiunto il culmine negli anni settanta e ottanta. Il ritorno allo storicismo, favorito dal postmodern, ha nuovamente assegnato alla costruzione dei musei un ruolo di primaria importanza. Sostenuto da un consenso sociale senza precedenti, il museo è divenuto il simbolo di una nuova forma di edificio comunitario: non a caso dei nuovi musei si è parlato come di nuove cattedrali. Ben presto ogni città, per quanto piccola, ha voluto un proprio "condensatore sociale", e così sono stati costruiti innumerevoli musei, gremiti di innumerevoli visitatori.

Al tempo stesso il postmodernismo ha favorito la nascita di una tipologia e un'iconografia corrispondenti al nuovo riconoscimento pubblico dell'antico tema architettonico. Il rituale della visita al museo e del godimento dell'arte è stato letteralmente messo in scena, l'istanza culturale rappresentata con forme monumentali. Si è avuta di nuovo una grande richiesta di architettura, di tanta architettura.

Un'impresa emblematica della nuova cultura storicista è stata quella dell'ampliamento della Staatsgalerie con la costruzione del nuovo Kammertheater, realizzato da James Stirling a Stoccarda (1977-81). Preparata concettualmente nei progetti per i concorsi per la Landesgalerie Nordrhein-Westfalen a Düsseldorf e per il Wallraf-Richartz-Museum a Colonia (entrambi del 1975), l'edificio rivela un sofisticato gioco intellettuale con volumi elementari, compenetrazioni surrealiste e citazioni storiche esplicite (anche se subito ironicamente dissimulate). Mentre una *enfilade* di ampie sale occupa il piano della galleria, al pianterreno lo spazio per le mostre temporanee, la sala conferenze, i depositi e le sale tecniche sono tutti disposti intorno ad un cortile circolare, decorato di sculture e collegato ad un passaggio che a sua volta lo collega alla città; nella parte anteriore si trovano l'atrio d'ingresso e la caffetteria. In tal modo Stirling non solo ha creato un edificio che in virtù del suo pragmatismo estetico è divenuto immediatamente meta di pellegrinaggio per gli architetti e gli studenti di architettura di tutto il mondo, ma anche un elemento della città che con sorprendente sicurezza e intuito risolve un complesso problema urbano.

Il museo di Stoccarda rappresenta il capostipite di una nuova genealogia architettonica ben presto diffusa in tutta Europa, negli Stati Uniti d'America e in Giappone. Tra le sue caratteristiche principali vi è un programma funzionale complesso, nel quale gli spazi aperti al pubblico, come i ristoranti ed i negozi del museo, svolgono un ruolo sempre più importante e una dimensione squisitamente urbana. Questi edifici sono diventati sempre più veri e propri catalizzatori culturali, ambiziosi dispositivi estetici che hanno consentito ai rispettivi autori di far virtuosistica mostra delle proprie capacità architettoniche (e conoscenze storiche). Tutto ciò, tuttavia, non di rado è andato a scapito di ciò per cui erano stati concepiti in origine, cioè della presentazione e della fruizione dell'arte in condizioni ideali per quanto riguarda lo spazio, la luce. Pare che lo stesso Stirling in occasione dell'inaugurazione del suo capolavoro a Stoccarda avesse scherzosamente osservato che l'edificio sarebbe riuscito ancora meglio se non ci fossero stati quei fastidiosi quadri che andavano pur piazzati da qualche parte.

Una battuta cui sicuramente non va attribuita eccessiva importanza. Tuttavia, uno sguardo all'architettura dei musei degli anni ottanta mostra come, accanto alle sperimentazioni urbane, tipologiche e figurative, la realizzazione di sale espositive non di rado sia stata trattata come un fastidioso dovere. Architetti come Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Oswald Mathias Ungers e Josef Paul Kleihues hanno creato progetti esemplari, soprattutto a scala urbana; Robert Venturi e Denise Scott-Brown, ma anche Norman Foster, Jean Nouvel, Renzo Piano e Rem Koolhaas hanno individuato soluzioni coerenti e logiche per nuovi programmi funzionali che vanno ben oltre il mettere in mostra l'arte; Hans Hollein, Ieoh Ming Pei, Richard Meier, José Rafael Moneo e Juan Navarro Baldeweg, attraverso una ripresa sempre più disinvolta del passato - quello più remoto degli stili storici, così come quello più prossimo della modernità classica - hanno raggiunto soluzioni formali sublimi. In città come Francoforte sul Meno i nuovi musei, programmati in maniera sistematica, sono divenuti veri e propri interventi di recupero urbano, cioè molto di più che ripristino e reintegrazione del tessuto costruito: a tutta la città hanno conferito infatti un'immagine nuova, una vita nuova. Tuttavia, dove si è verificata la minor innovazione è stato proprio negli spazi espositivi, obiettivo primario del progetto museale. Essi non sono stati più che un pretesto per altre strategie e sperimentazioni, passate in primo piano anche per la critica e per l'opinione pubblica.

L'architettura dei musei d'arte degli anni novanta, come peraltro quella dei decenni precedenti, può essere riportata a un comune denominatore stilistico: diverse posizioni hanno finito per coesistere sempre più vicine. Gli edifici museali contemporanei sono diventati in prevalenza materializzazioni straordinariamente cristalline degli atteggiamenti dei rispettivi autori nei confronti dell'architettura e, con ciò, anche strumenti di misura della cultura architettonica alla quale appartengono. Essi permettono di riconoscere *in nuce* lo sviluppo della storia recente del costruire, attraverso le diverse correnti e tendenze che si susseguono rapidamente e non di rado in senso contrapposto.

Sotto questo profilo gli anni novanta non cambiano molto lo scenario, ma testimoniano pur sempre una novità decisiva. Accanto allo storicismo e all'espressionismo *high tech*, accanto al postmoderno e al decostruttivismo, nella cultura architettonica internazionale fa la sua comparsa una nuova tendenza: il minimalismo. Come già i movimenti che lo hanno preceduto, esso non rimuove le correnti già esistenti, ma si aggiunge come alternativa nuova. Il pluralismo del XX secolo, di per sé estremamente variegato, si arricchisce di un'ulteriore possibilità.

Specialmente per l'architettura dei musei d'arte questa nuova tendenza sembrerebbe particolarmente importante, poiché a prima vista la reticenza propria del minimalismo corrisponde alle caratteristiche della migliore tradizione dell'architettura museale. In un certo senso tale reticenza sembrerebbe predestinare la nuova generazione dei musei d'arte ad assumere nei confronti dell'arte stessa quell'atteggiamento "rispettoso", che è il più grande atto di ossequio che l'architettura possa farle.

Ma l'apparenza inganna. Al secondo sguardo, perfino i capolavori di Álvaro Siza Vieira, i magnifici lavori di David Chipperfield, di Jacques Herzog e Pierre de Meuron, di Annette Gigon e Mike Guyer, di Eduardo Souta de Moura o di Peter Zumthor si rivelano dispositivi rigorosamente dimessi e al tempo stesso estremamente ambiziosi, il cui atteggiamento non è affatto così discreto come vorrebbero far sembrare. I loro principi estetici, autoimposti e implacabili, portano sempre a soluzioni spaziali originali, talora decisamente bizzarre, che di quando in quando si contrappongono in maniera stridente alla loro vera destinazione e d'uso. Il minimalismo non è di per sé sinonimo di adeguatezza e naturalezza.

Una ragione dell'invadenza, tanto sorprendente quanto perentoria, propria delle architetture dei musei d'arte degli anni novanta sta nel fatto che esse non sono tanto l'eredità dello storicismo oggettivo del XIX secolo quanto del modernismo individualista del XX secolo. Alla loro base c'è una volontà artistica che nessuna disposizione spaziale ortogonale, nessuna parete senza soluzione

di continuità, nessun dettaglio costruttivo elegantemente afasico riescono a dissimulare. Esse non hanno a cuore l'arte che devono ospitare e presentare, bensì la propria. Sono opere d'arte che accolgono altre opere d'arte. E il conflitto che inevitabilmente scaturisce da una siffatta situazione solo molto raramente viene risolto dal progetto. In genere, a rimetterci è l'arte che dall'architettura viene a malincuore ospitata.

Si crea così il paradosso per cui l'estrema riduzione è motivata dalle stesse ragioni dell'estrema espressività, nonché dei vari stadi intermedi tra questi due poli: affermare il primato dell'architettura sull'arte. L'architettura museale rappresenta ancora il campo nel quale l'architetto può sbizzarrirsi, come ha quasi sempre fatto a partire dalla metà del XX secolo. Lo stesso autocompiacimento, la stessa invadenza, soprattutto la stessa indifferenza nei confronti della problematica profonda del tema architettonico hanno soltanto vesti diverse.

Di ciò l'architetto è responsabile solo in parte. Il programma gli viene affidato dal committente, dalla amministrazione, dai collezionisti, dai curatori. Questi, a loro volta, si accordano con gli artisti e soprattutto con il loro pubblico. Il programma, dunque, se elaborato, è un programma sociale. I punti deboli dei musei, così come i loro punti di forza, sono da ricondurre alla società in cui i nuovi edifici affondano le loro radici.

I punti di forza sono indiscutibili. Uno di essi sta nel fatto che l'architettura dei musei rappresenta in maniera esemplare l'architettura *tout court*; poiché il museo è il luogo nel quale le concezioni architettoniche vengono realizzate nella forma più pura e tutte le tendenze contemporanee importanti possono essere poste l'una accanto all'altra, nelle loro posizioni più estreme, nelle loro formulazioni più originali e radicali. In questo processo, spesso vengono portate avanti anche sperimentazioni urbane e tipologiche innovative, e non da ultimo quelle sperimentazioni del linguaggio figurativo che rendono feconda e promuovono la disciplina nel suo complesso.

Il punto debole principale scaturisce proprio da questa forza: l'architettura sovrasta l'arte che ospita, indipendentemente dal fatto che quest'ultima si esprima con toni forti o sommessi. Ciò ha a che vedere, in fondo, con un concetto dell'arte intesa come *entertainment*, che si pone in contrasto con quello dell'arte come strumento di conoscenza. Il contrasto è stridente e insormontabile. I compromessi non valgono a risolverlo.

Riescono invece a risolverlo le opzioni alternative. Anche se la società contemporanea, e con essa non pochi artisti, ha fatto propria una concezione dell'arte come qualcosa di stimolante, in parte irritante e in parte divertente, ma comunque sempre fruibile, tuttora continua ad esistere un piccolo gruppo che insiste sul fatto che l'arte deve riguardare solo e unicamente la conoscenza. E per questo gruppo, per questa arte dovrebbero esistere anche i rispettivi edifici museali.

Forse la grande sfida che con il nuovo millennio aspetta l'architettura dei musei è proprio questa: creare architetture che siano congeniali ad una concezione dell'arte formulata in termini così rigidi. Forse la sconfessione più forte ed efficace della profezia di Marinetti è proprio questa: progettare e costruire musei che non siano dormitori pubblici né parchi dei divertimenti, bensì laboratori per una cognizione sensibile e un pensiero critico implacabilmente razionali.