

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. 50-54.

Oswald Mathias Ungers
Kunsthalle - Galerie der Gegenwart
Amburgo (Germania), 1986 - 1996

Ulrich Maximilian Schumann

Anche un museo è soltanto un brano di architettura, nient'altro. Nient'altro? A prendere sul serio questa affermazione, non è uno scherzo. In fondo, ogni commessa edilizia è pubblica. Essa trova il proprio pubblico in un contesto solitamente urbano con il quale comunica: attraverso la sua propria funzione e destinazione, attraverso le istanze degli altri interlocutori, attraverso il luogo e la sua storia e - non da ultimo - attraverso l'atto stesso del costruire.

In questo senso, ogni incarico edilizio possiede una propria simbologia e una propria storia. Anche il museo, contenitore di opere d'arte o di altri oggetti da esposizione, è sempre qualcosa di più di un mero involucro, di un contenitore o di una scatola nera. Certo, si può pretendere che, rispetto all'arte, si ritiri in secondo piano. Ma che cosa vuol dire? È veramente il caso di sottolineare espressamente questo fatto, quando gli ultimi ornamenti già da decenni hanno abbandonato le cornici delle superfici espositive?

Eppure, un museo non può scomparire. E anche qui vige la legge paradossale dell'architettura, secondo la quale quanto più la parete deve passare in secondo piano tanto più la consistenza e la struttura passano in primo piano. Comunque sia, lì si percepirà sempre, così come le proporzioni e l'atmosfera dello spazio. Bisogna riconoscere che proprio nel vuoto museale l'edificio si mette in mostra. In breve: un museo è anche e sempre un museo di architettura. Ma non per questo diventa un'opera d'arte contraffatta, che si arroga il diritto di concorrere con quelle esposte. Ma che cosa di tutto ciò potrebbe mettere in difficoltà un architetto?

Oswald Mathias Ungers lavora da sempre sul rapporto più immediato tra l'involucro e il suo contenuto simbolico. Lo stesso metodo di progettazione che deriva dal reticolo quadrato illimitate configurazioni può apparire ora semplice, ora ricercato: dai sobri padiglioni fieristici di Francoforte e Berlino alla prestigiosa residenza dell'ambasciatore tedesco a Washington. Che cosa significa tutto ciò per il museo in quanto tale? Più concretamente, che posto assegnare in questo contesto alla Galerie der Gegenwart di Amburgo?

La domanda si potrebbe prendere anche alla lettera: in questo caso si riferisce al rapporto con il nucleo del tutto, cioè con la venerabile e benemerita Kunsthalle. La bella e insolita costruzione in mattoni, di gusto neorinascimentale, ha ormai centotrenta anni abbondanti. All'inizio del XX secolo è stata ampliata già una volta, con un ampliamento classicista in pietra calcarea che si riallaccia direttamente allo Hauptbahnhof, la stazione centrale. Alla Galerie der Gegenwart è rimasto l'altro lato, un *plateau* di forma allungata che dà sulla diga tra i due laghi interni, la Binnenalster e la Außenalster. Gli squallidi cassoni del Kunsthaus e del Kunstverein, che sorsero lì a partire dagli anni sessanta, degradando quel luogo esclusivo a corte di servizio, a partire dal 1992 sono stati eliminati per dare il via alla costruzione della Galerie. Cinque anni prima di vincere il concorso e un anno dopo averlo vinto, il progetto di Ungers è stato presentato come "museo in un a scatola" a

Kassel Dokumenta. Già il testo illustrativo, nella sua lapidaria autolimitazione, era fortemente provocatorio: "In quanto architettura, il museo è parete-spazio-luce. La parete delimita gli spazi. La disposizione degli spazi produce l'alternanza di grandezza e intimità, di chiusura e forma libera, di chiaro e scuro, di ristrettezza e ampiezza, di dentro e fuori. La sequenza degli spazi - *l'enfilade* - è un museo".

Ungers ha fatto avanzare la nuova Galerie der Gegenwart fino al limite estremo dell'area e ne ha fatto l'elemento conclusivo della teoria di case che delimita lo specchio d'acqua della Binnenalster, come una piazza in centro città. Il modo in cui questo stupendo elemento solitario si inserisce nel panorama mantenendo un elegante distacco è scandagliato con la stessa precisione con cui viene analizzato il suo rapporto con la Kunsthalle.

Lo zoccolo obliquo di granito rosso svedese gioca con il ricordo del Glockengießerwall, il bastione che un tempo passava proprio lì. La parete inclinata appartiene in uguale misura allo spazio della strada e al museo. In cima c'è, identico su tutti i lati, il cubo rivestito di chiaro calcare portoghese. Giunture e traverse delle finestre disegnano il modulo quadrato del progetto sulla facciata, e una sottile teoria ascendente di finestre ne fissa l'asse mediano.

Degradando morbidamente, lo zoccolo termina davanti alla Kunsthalle; l'isola artificiale si solleva ancora una volta cristallizzandosi in una piattaforma di collegamento, nella quale Ian Hamilton Finlay ha iscritto in caratteri classici, e in quattro lingue, la prima opera d'arte: "La patria non è un paese, ma la comunione dei sentimenti". Quello che dunque spira qui nel cielo sopra di noi, nell'arte davanti e dietro di noi è il vento dell'Illuminismo. Ma soltanto il suo vento: non è un luogo per assemblee di fratellanza, bensì il luogo della sentimentale empatia nei confronti di ciò che è umano, che trova la sua massima espressione e la sua speranza solo nell'arte.

Il sollevamento sismico del piano tettonico adesso, finalmente, è anche un'indicazione di ciò che vi si cela sotto. L'accesso più adeguato in questo mondo sotterraneo non si apre infatti attraverso il foyer nel cubo, bensì ancora una volta attraverso il punto di partenza, la Kunsthalle.

Da lì, la fascia luminosa di Jenny Holzer ci conduce giù per la lunga scala fino al piano espositivo più basso, dentro un spazio labirintico e cavernoso per esposizioni d'arte. La notevole altezza delle sale non riesce a far dimenticare l'oppressione e la ristrettezza che è pur sempre caratteristica inferi, veri o falsi che siano. Una *enfilade* al centro avrebbe aperto il passaggio e la vista fino al cubo, se Richard Serra non avesse ostruito il tutto con un'installazione: *Splashing, Seeing is Believing* è il titolo del lavoro. *Art first! Prima l'arte!* è un altro messaggio di disarmante indifferenza nei confronti di questo piccolo intervento.

Il pavimento nero, in ceramica di produzione industriale, sopporta pazientemente anche un lavoro simile, fatto di piombo liquefatto. Eventuali danni si possono riparare facilmente e a costi contenuti. Il pavimento ora appare simile a quello di un'officina e quindi di nuovo elegante, ragion per cui lo si ritroverà anche salendo nel cubo e (quasi) in tutte le sale in cui vengono esposte opere d'arte.

Ciò nonostante la nostra impressione sarebbe stata completamente diversa se avessimo scelto l'elegante ingresso al pianterreno della Galerie. All'interno, l'atrio centrale attira il nostro sguardo attraverso tutti i piani, fino in cima, dove viene attratto verso l'esterno da un grande lucernario. Attorno ad esso, verso l'alto, si sviluppano, contemporaneamente e indipendentemente l'una dall'altra, due scalinate, anche in questo caso erte, quasi sublimi. Le sale espositive formano un secondo circuito esterno, ovviamente bianco e divisibile in maniera flessibile.

L'illuminazione cambia da piano a piano. Al pianterreno, con finestre da cielo a terra, si trova una prima galleria, tra la caffetteria e la sala conferenze. Qui Ungers fa già intendere come non esiti a proiettare anche l'arte verso la città: l'arte come parte del museo diventa nuovamente parte della cultura urbana dalla quale essa proviene. Ciò vale in modo particolare per il primo piano, dove le finestre vanno dal pavimento fino a metà altezza della sala facendo entrare da tutti i lati una luce di

notevole effetto. Anche se al piano superiore domina la luce esclusivamente artificiale dei *carrées* di neon e i lucernari con luce artificiale supplementare illuminano il piano più alto, la serie di finestre sull'asse mediano instaura comunque un contatto con il mondo esterno e con il mondo interno, grazie all'atrio centrale che attraversa tutta la sezione dell'edificio. Almeno fintanto che le tende oscuranti, comandate da appositi sensori, rimangono aperte, la Galerie der Gegenwart è anche una bussola che fornisce un orientamento e un belvedere, con vedute panoramiche da cartolina.

All'interno del cubo l'unità di misura quadrata è onnipresente, dalla pianta ai rivestimenti del pavimento, ai mobili, ai corpi luminosi, compresi quelli per le uscite d'emergenza. Molti elementi, come gli estintori e altri oggetti, sono scomparsi completamente nelle pareti. Già in fase di progetto, tutto ha trovato una propria collocazione. Cosa che crea tranquillità e favorisce la necessaria concentrazione, senza che il progetto stesso si dissolva in un mite anonimato o in una serie inconsapevole di soluzioni sconnesse.

Se lo stretto legame con il mondo esterno dichiara nei confronti dell'autoreferenzialità dell'arte che esiste una vita al di fuori dell'arte stessa, allora nella ricchezza e nella varietà di ciò che è elementare si fa intendere anche come esista un'idea di architettura che si sottrae all'arte (e alla vita). Tuttavia, solo quando l'arte si trova in questa triangolazione, ottiene ciò di cui ha bisogno: resistenza e spazi liberi.