

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. 180-186.

Jacques Herzog, Pierre de Meuron
Tate Modern
Londra (Regno Unito), dal 1994

Deyan Sudjic

Nel 1997, nel Regno Unito, mentre il governo conservatore di John Major scivolava verso la sua ignominiosa fine, accadde qualcosa di eccezionale. I conservatori si erano persuasi a introdurre nel paese una lotteria nazionale, una novità che fino a quel momento gli anglosassoni avevano sempre visto come una pratica piuttosto degradante, prerogativa esclusiva dei meno fortunati europei del sud. In precedenza l'Inghilterra aveva creduto in metodi più dignitosi per finanziare le proprie infrastrutture essenziali. Ma John Major aveva promesso che con la lotteria si sarebbe potuta attuare una serie di progetti culturali che altrimenti non avrebbero avuto alcuna possibilità di essere realizzati.

E per certi versi aveva ragione. La lotteria produsse l'effetto inatteso di sconvolgere tutti i preconcetti della vita culturale inglese. Quella stessa società che credeva nella probità finanziaria in modo quasi puritano, fece delle estrazioni settimanali un rito nazionale. Ancora più straordinario fu che lo stato decise di investire nella lotteria la sua quota di profitti. Individuato un certo numero di interventi per destinare il denaro a progetti di costruzione, dagli stadi sportivi alle piste ciclabili, un quinto venne stanziato per l'idea meno inglese di tutte, celebrare l'alba del terzo millennio della cristianità spendendo migliaia di milioni di sterline in venti progetti epocali. Con questa idea in cantiere, tanto sorprendente quanto lontana dal carattere nazionale, l'Inghilterra diede immediatamente il via ai lavori, nel modo più inglese possibile, vale a dire in una caotica, pragmatica confusione.

Molto denaro è stato versato per progetti assolutamente futili, come la creazione di gigantesche fontane nel porto di Portsmouth, e di numerose infrastrutture sportive, di banalità imperdonabile. In mezzo a tutto questo, il rinnovamento della Tate Gallery spicca come una torreggiante eccezione. Originariamente lascito privato, la Tate si trova sulla sponda nord del Tamigi, poco più su del Parlamento, in una struttura palladiano vittoriana dove è conservata la più bella collezione inglese di Turner e Gainsborough. Sotto la guida dell'attuale direttore Nicholas Serota, sta evolvendo verso un nuovo tipo di istituzione, con sedi distaccate a Liverpool (su progetto di James Stirling) e St. Ives, in Cornovaglia (su progetto di Evans and Shalev). Ma la sua trasformazione più significativa si avrà l'anno prossimo, quando sarà inaugurata la nuova Tate Modern di Jacques Herzog e Pierre de Meuron, ricavata da una centrale elettrica in disuso, proprio di fronte alla cattedrale di St. Paul, dall'altra parte del fiume. Anche in questo caso gran parte del denaro viene dalla lotteria. Diversamente da certi tentativi di far proliferare musei intorno al mondo, la Tate sul Bankside è impegnata in un'intelligente valorizzazione del nuovo museo, piuttosto che in una qualsivoglia ricerca di grandezza e novità per se stessa. Innanzitutto il museo si è domandato *perché* un nuovo edificio, anziché chiedersi *dove* collocarlo o *come* realizzarlo. La risposta, almeno in parte, è stata il bisogno, comune a molte altre istituzioni, di più spazio. Spazio per esporre il fondo collezioni, e

spazio per mantenere viva la propria volontà di *leadership* intellettuale.

Agli inizi del XX secolo, la Tate Gallery si è staccata dalla National Gallery of Art, concentrandosi sull'arte moderna e sull'arte inglese. L'idea di Serota era quella di separare queste due componenti: mantenere nella sede originaria l'arte inglese e creare un nuovo edificio per l'arte moderna in tutte le sue forme.

Dal punto di vista artistico significava confrontarsi con una serie di questioni. La vecchia sede si sarebbe limitata a custodire la collezione storica o avrebbe continuato ad acquisire nuove opere. E in tal caso, con quali criteri le due sedi si sarebbero ripartite le opere degli artisti inglesi viventi? Il nuovo edificio avrebbe acquisito prestigio a scapito del vecchio?

E quale forma avrebbe assunto la nuova sede? Sarebbe stata un'estensione, un nuovo edificio, o la conversione di una struttura esistente? Si trattava di decisioni cruciali, che implicavano una risposta a gran parte dei problemi sollevati ovunque nel mondo dall'epidemia di nuovi musei che ha caratterizzato gli ultimi due decenni. Non ultimo il problema dello slittamento di potere tra architetto e curatore. Per un verso è il tipo di museo epocale di cui probabilmente il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright fu il primo esempio e il Guggenheim Bilbao Museoa di Frank O. Gehry l'esempio più recente. Simili edifici hanno dimostrato la loro enorme forza nel definire l'identità di intere città, come nel creare un pubblico, quasi fossero una gigantesca scultura architettonica. Ma nello stesso tempo hanno creato disagio tra gli artisti. Potranno anche essere di altissimo profilo, ma sono davvero il posto migliore per esporre opere d'arte? Molti artisti e curatori pensano di no, a partire dalla dura opposizione incontrata a suo tempo dall'egotistico progetto di Wright per il Guggenheim. Quarant'anni dopo, è una delle più famose pietre miliari di New York, anche se gran parte della collezione è esposta in una nuova ala, con discrete pareti rettangolari.

Nel mondo dell'arte, l'architettura è vista troppo spesso come invadente e arrogante. Eppure l'arte può essere altrettanto egotista con le sue pretese nei confronti dello spazio espositivo. Provate a immaginare la reazione di un artista cui venisse chiesto di ridurre un'opera per poterla collocare in un determinato spazio, o di ripensarne il colore per intonarlo a un nuovo tappeto. Ma questa è l'essenza del processo architettonico. È questo ambiguo fardello di utilità che ha infuso negli architetti un senso di inferiorità culturale e di diffidenza verso l'arte. Non potendo partecipare alla pari, la rimuovono. D'altro canto il lavoro di artisti come Donald Judd, col loro senso della misura, dell'ordine e della proporzione, ha qualità tipicamente architettoniche.

Ci avviciniamo a un museo attratti dall'arte o dall'architettura, dalla cultura o dallo spettacolo urbanistico?

Evidentemente, per qualsiasi edificio culturale che prenda sul serio le proprie responsabilità civiche, i due aspetti rivestono eguale importanza. Ma non è facile trovare un giusto equilibrio. Il conflitto tra arte e architettura è un fenomeno che riguarda gran parte dei più famosi edifici del XX secolo, o addirittura il momento in cui la scultura scese dal piedistallo, optando per il pavimento.

È un processo ambiguo: i curatori e gli artisti stessi vogliono naturalmente attirare quel pubblico che costituisce l'unità di misura nella competizione tra musei, ma non vogliono essere messi in ombra dagli architetti. D'altra parte, edifici insignificanti non richiamano le masse.

Simile tensione aiuta a capire perché molte nuove istituzioni culturali scelgano di essere accolte in vecchi edifici industriali riconvertiti. Essi offrono grandi spazi assai spettacolari, come quello in cui sta prendendo forma la nuova Tate, ma non portano l'ingombrante firma di un architetto contemporaneo. Per molti versi, la decisione più importante presa dalla Tate Gallery è stata quella di trasferirsi nell'inutilizzata centrale elettrica progettata da Sir Giles Gilbert Scott, un architetto la cui carriera spazia dalla fase conclusiva del *revival* gotico alla piena accettazione del movimento moderno. La centrale elettrica è un incredibile esercizio di monumentale ammattonato *art déco*, che si rifa chiaramente a Dudok, completato solo negli anni cinquanta. Dismessa alla fine degli anni

ottanta, vista dapprima come eco di un'epoca passata, intrusione dell'utilitarismo al centro di uno dei panorami storici di Londra, la centrale è vista ora come una simbolica eredità. La Tate si è imbarcata in un laborioso processo di selezione di un architetto per il progetto. La prima fase è stata un'esplicita richiesta di credenziali, in base alle quali è stata scelta una rosa di candidati cui è stato richiesto di presentare proposte più dettagliate. Il breve elenco di nomi includeva Tadao Ando, Rem Koolhaas, David Chipperfield, come pure Herzog e de Meuron. Tutti hanno dovuto confrontarsi con la mera presenza fisica dell'edificio originale, il desiderio di attribuirle una nuova funzione e sistemare una nuova collezione d'arte. Chipperfield proponeva di demolire l'elemento che connotava più immediatamente la centrale, la gigantesca ciminiera centrale, mantenendo intatto il resto della struttura. Il progetto di Koolhaas prevedeva modifiche più vistose. Ma furono Herzog e de Meuron a vincere con una soluzione che sembrava non dover cambiare niente, ma che di fatto darà vita a uno dei più spettacolari interni di Londra, semplicemente assegnandogli una logica interna e sfruttandone le implicite qualità.

L'edificio che Herzog e de Meuron si trovarono di fronte era un'immensa scatola di mattoni, simmetrica e senza finestre, con una sola gigantesca ciminiera di quasi cento metri proprio di fronte al capolavoro secentesco di Sir Christopher Wren, di là dal Tamigi. Confronto significativo: il più importante monumento della città contrapposto a un titanico impianto industriale, il tipo di impianto che di solito si tiene lontano dal centro città. Per rispetto della sua dislocazione, Scott aveva dato alla scatola una certa austerità architettonica. Ma era una facciata dello spessore di un solo mattone, che celava un vastissimo interno sostenuto da strutture d'acciaio, due immense sale - una era il locale caldaie e nell'altra era collocata la turbina (152 x 24 x 30 m) - che con i loro quasi undicimila metri quadrati faranno di quest'opera il maggior esempio di conversione mai tentata di un edificio industriale in museo. Con un investimento di centotrenta milioni di sterline, si calcola che si creeranno duemila posti di lavoro nel museo stesso e nel territorio circostante, il degradato distretto di Southwark.

La strategia dell'architetto è stata quella di mantenere com'era la gigantesca sala turbine, offrendo ai visitatori una superba esperienza di orientamento. Entrando a una sorta di livello piazza, si troveranno dentro uno spazio di altezza vertiginosa dove le vecchie capriate d'acciaio restano al loro posto. Sarà uno spazio semipubblico, con caratteristiche analoghe a quelle della piazza antistante il Beaubourg. Al livello superiore c'è il ponte d'accesso alle sale espositive vere e proprie, stanze del tutto nuove illuminate dall'alto, inserite nella vecchia struttura.

Esternamente la trasformazione d'uso dell'edificio è marcata dalla creazione di una scatola di vetro di altezza doppia che fiancheggerà l'edificio in tutta la sua lunghezza, offrendo al personale del museo straordinarie viste sul fiume e leggibile, di notte, come un gigantesco fascio di luce. L'altra grande innovazione urbana è la creazione di un nuovo ponte pedonale, progettato da Norman Foster in collaborazione con l'artista Anton y Caro, che unisce la Tate Modern alla North Bank. Pur nella misurata sobrietà di Herzog e de Meuron, sarà indubbiamente un museo straordinario, un luogo che offrirà ai visitatori un'esperienza assolutamente memorabile di ginnastiche spaziali. La Tate Gallery sta già frettolosamente rivedendo le stime relative all'afflusso di visitatori, valutate ora a più di quattro milioni per il primo anno. La speranza è che la quiete degli spazi espositivi non venga turbata da massicce orde di visitatori, per consentire alla collezione del museo di esprimersi al meglio.