

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. 15-27.

L' esplosione del museo

Un bilancio per frammenti

Stanislaus von Moos

Basta con gli edifici museali "interessanti"! Un'architettura che mette in scena sé stessa in quanto arte finirà necessariamente per entrare in conflitto con la propria missione, che è quella di fungere da cornice per la presentazione di quadri e sculture. L'obiettivo dell'edilizia museale dev'essere un altro: un'architettura "al servizio" dell'opera d'arte, come "involucro" il più neutrale possibile.

Negli ultimi anni questo richiamo all'ordine è diventato una formula riproposta pedissequamente. E, nel frattempo, tra non pochi artisti, conservatori di museo e architetti l'esplosione delle convenzioni tipologiche e dei temi formali nell'edilizia museale, culminata nel Guggenheim Museum di Frank O. Gehry a Bilbao, sembra aver prodotto un consenso su ciò che nell'edilizia museale sia da considerarsi propriamente "pericoloso" e su ciò che, per contro, sia da considerarsi utile e auspicabile nel lungo termine. Markus Lüpertz, il vate degli artisti tedeschi, già nel 1984 - cioè molto prima dell'era Gehry - guardava con disappunto i numerosi nuovi musei: "generalmente tutti questi nuovi musei sono edifici belli e degni di nota, ma come ogni espressione artistica ostili ad "altre" forme di arte. Ai quadri semplici, innocenti, e alle sculture semplici, innocenti, non offrono alcuna *chance*. [...] L'architettura dovrebbe possedere la grandezza di giocare un ruolo di maggior complicità con l'arte e non di opprimerla con le proprie aspirazioni ovvero - cosa ancora peggiore approfittare dell'arte come 'decorazione' dello spazio costruito".

Lüpertz si riferisce ancora al "museo classico" (in che senso egli consideri veramente "semplici" e "innocenti" i suoi quadri è peraltro cosa che resta da chiarire): "il museo classico è costruito nel modo seguente: quattro pareti, luce dall'alto e due porte, una per chi entra, l'altra per chi esce".¹

Non sono pochi gli edifici museali che in tempi recenti hanno voluto tentare *de facto* la validità del modello classico. D'altro canto in Svizzera, paese di cui mi è più facile parlare, non è stato tanto il classicismo quanto piuttosto la scelta di una semplice "scatola" neo- o tardo-modernista che ha consentito di formulare e organizzare la resistenza contro quello che è apparso come un "arbitrio" formale. Per molti la Collezione Goetz, un piccolo museo privato a Monaco di Baviera, degli architetti Herzog & de Meuron, è diventato l'esempio emblematico di tale atteggiamento.² Una siffatta architettura viene percepita facilmente come "neutrale", sia per quanto riguarda la forma e le associazioni storiche che essa può risvegliare, sia per quanto riguarda il rapporto con gli oggetti esposti al suo interno. E tale "neutralità" in linea di principio sembra coincidere con ciò che molti di coloro che lavorano nei musei immaginano quando parlano di uno spazio espositivo attrezzato in maniera non appariscente.

Minimalismo e "neutralità"

Ovviamente, l'architettura della Collezione Goetz è tutt'altro che "neutrale". Allo stesso modo, della Kunsthaus Bregenz, il santuario forse più noto dell'architettura museale minimalista, si dice che nel caso di mostre collettive l'astrattezza degli spazi arriverebbe addirittura a "distruggere" l'effetto

delle singole opere.³

Ma l'istanza estetica di "neutralità" semantica, in un caso o nell'altro, non dovrebbe indurre allo scetticismo? Il problema non è nuovo. Allorché Jean Cassou prese le difese del museo bianco, cioè del museo *container* disadorno degli anni cinquanta, come modello al di sopra delle ideologie, a ragione si è obiettato che proprio il museo "bianco", apparentemente libero da pretese rappresentative, sarebbe una costruzione ideologica persino maggiore delle altre, non fosse altro per il fatto che tale concezione, sacrosanta in Europa occidentale e negli Stati Uniti soprattutto durante gli anni della Guerra Fredda, definisce reazionarie e antidemocratiche tutte le altre concezioni di museo.⁴ A ciò oggi si potrebbe aggiungere che il "bianco" in architettura naturalmente non è mai bianco (e viceversa) e che un impegno formale "minimale" non equivale ad un effetto complessivo di "semplicità".

A cosa è mai dovuto il fatto che proprio dell'architettura e della strategia espositiva "minimalista" sia tipica la tendenza a compensare le connotazioni storiche, che essa esclude, attraverso una sorta di aura sacrale? Perché il sofisticato puritanesimo estetico di questi edifici spesso diventa un tema artistico autonomo, interposto tra osservatore e oggetto? Mentre d'altro canto impianti "espressivi", "storicizzanti" - edifici cioè tutt'altro che "semplici" - non di rado e proprio grazie al loro carattere molto strutturato e alla loro complessità, offrono all'opera d'arte lo spazio necessario e nel contempo quasi annullano la loro stessa complessità?

Il tentativo di trovare delle risposte a siffatti interrogativi potrebbe contribuire a relativizzare i pregiudizi ideologici nell'edilizia museale a favore di una più precisa percezione estetica e più attenta formulazione del problema. Potrebbe esserci un'alternativa ai progetti di musei il cui involucro architettonico è meramente "servile" ovvero a quelli dove tale involucro celebra in primo luogo sé stesso (com'è nel caso di Richard Meier, il quale ha auspicato l'inaugurazione del Museum für Kunsthandwerk di Francoforte prima dell'allestimento della collezione). Tale alternativa non sarebbe affatto una questione di linguaggio architettonico, bensì di atteggiamento generale. In altre parole, l'architettura museale "minimalista" e quella "decostruttivista" in fondo non sarebbero altro che le varianti esasperate di una tendenza oggi assai diffusa, che tende a progettare musei attraverso un dialogo particolarmente serrato con le arti figurative.

Idee museali intorno al 1920

La concezione del museo come luogo in cui le arti lasciano il loro isolamento per formare un *Gesamtkunstwerk* si può ritrovare in parte agli inizi del XX secolo. In un primo momento essa non riguardò tanto la forma dell'edificio museale quanto piuttosto ciò che in esso doveva venir esposto. In un libretto intitolato *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, pubblicato nel 1919 e oggi dimenticato, Wilhelm Reinhold Valentiner auspicava la fondazione di un museo che ospitasse per ogni epoca le opere più importanti della pittura e della scultura tedesca, accanto ad esempi di arte applicata: a partire dai principali capolavori delle collezioni dei musei tedeschi, distribuiti in sequenza cronologica in 23 sale, esso avrebbe dovuto documentare la storia dell'arte a cominciare dalla cosiddetta arte "primitiva" fino all'arte contemporanea.⁵

Valentiner, che dal 1908 al 1914 è stato conservatore nella sezione di arti decorative del Metropolitan Museum di New York, argomentava sullo sfondo di una tradizione già profondamente radicata negli Stati Uniti (a differenza della Germania), che vedeva il museo come strumento di didattica della storia dell'arte. Per Valentiner l'edificio, costruito in una zona di provincia, per esempio nelle vicinanze di una cittadina come Coburg o Marburg, possibilmente sulla sommità di un colle o di una montagna, avrebbe dovuto rappresentare la quintessenza dell'arte tedesca. E tuttavia, rispetto all'architettura, Valentiner si limitava a constatare che l'edificio non avrebbe dovuto ricordare un palazzo, né un magazzino. Quel che conta è evidentemente la posizione sulla cima del

rilievo: entrando, il visitatore avrebbe dovuto poter passare naturalmente da un sguardo panoramico "a una messa a fuoco ravvicinata, a un'introspezione". Non è difficile immaginare quali immagini architettoniche possano aver ispirato Valentiner.

Dai critici d'arte e museologi del tempo le proposte di Valentiner furono accolte con scetticismo. Gli uni vi intravidero il tarlo dell'ideologia bolscevica (W. Pastor), gli altri cercarono di screditare la sua opera, imputandogli di voler ridurre il museo a mero passatempo turistico, "a una Bayreuth dell'arte, un'attrazione per turisti americani" (C. Glaser). Poiché il libretto di Valentiner esce a Berlino nel 1919, con il sottotitolo *Denkschrift des Arbeitsrats für Kunst*, è pensabile collegare le sue idee ai fermenti rivoluzionari dell'immediato dopoguerra e in particolare alla concezione dei *Volkspaläste*, sviluppata da architetti quali Bruno Taut, Hans Scharoun, Hermann Finsterlin e altri, talvolta all'interno dello stesso *Arbeitsrat für Kunst*. Tuttavia non è dato sapere con certezza in che misura Valentiner avesse chiaro il nesso tra le sue concezioni e le estasi architettoniche dei suoi amici architetti - "luoghi di scambio tra tutte le arti e il popolo", per parafrasare Bruno Taut.

L'avanguardia diventa un affare di stato

Soltanto dopo il 1945 è stato possibile riprendere questa strada, ovvero separare il museo come genere architettonico dalle sue secolari tradizioni architettoniche, e realizzare praticamente (anche se solo per singoli edifici "pionieristici") forme "libere", un tempo immaginabili solo nella fantasia. In un primo momento il museo viene rinnovato come tipo edilizio, ma non come istituzione. Tale processo presenta una dinamica del tutto propria, alquanto complessa. Nei musei e gallerie statali costruiti negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, la secolare tradizione del museo "classico" celebrò nuovamente i suoi trionfi, non solo nell'Europa nazionalsocialista o fascista (cfr. *ultra*). La fine del regime nazista in Germania diede l'occasione allo stato di operare un taglio netto delle regole convenzionali e un superamento complessivo dell'esperienza delle avanguardie artistiche.

Allo stesso tempo, la politica culturale della *pax americana* cominciava ad assorbire in maniera sempre più decisa i linguaggi e gli immaginari delle avanguardie. Il movimento moderno era in procinto di diventare la fonte principale del linguaggio artistico ufficiale del "mondo libero". Che cosa viene in mente pensando alla reinvenzione del museo operata da Frank Lloyd Wright muovendo dallo spirito dell'"Io" romantico, se non Taut, Finsterlin e Scharoun? Per esempio, Wright immagina il *parcours* del museo come una specie di *lazo*, lanciato per ricondurre l'universo vasto e sconfinato alla coscienza e realtà dell'*hic et nunc* (nello specifico, Manhattan). Alla luce del tardo colpo di genio di Wright, le utopie socialiste degli anni intorno al 1918, i "progetti consapevolmente fantastici" come li definisce Taut, appaiono audaci anticipazioni, non tanto di un futuro socialista, quanto di una mitologia specificamente americana dell'individualità creativa scatenata. Solo dopo il *declino dell'uomo pubblico*, sotto il segno della *tirannide dell'intimità*, si può pensare alla realizzazione concreta di un programma del genere. Le conseguenze sono descritte da Harald Szeemann: "quel che Kandinskij definiva 'l'etica dell'impeto artistico, [determinata da una] necessità interiore' oggi viene reclamato per sé da ogni architetto di musei, e ciò produce effetti devastanti".⁶

In questo senso, il fatto che il museo realizzato da Frank O. Gehry a Bilbao, ossia il più brillante monumento all'egemonia culturale degli Stati Uniti sul continente europeo, si riallacci in maniera più evidente di qualsiasi altro edificio degli ultimi tempi a quegli schizzi del dopoguerra per le *Volkshäuser* rivoluzionarie, da questo punto di vista non appare neanche più un paradosso politico.

Gli avanzi della tradizione

Si potrebbe ritenere che, sulla base di quanto detto, la tradizione classica sia diventata obsoleta.

Valentiner, comunque, non sarebbe stato d'accordo con questa affermazione, e così pure alcune nuove leve tra la gente di museo, e non pochi architetti. L'idea di ciò che un museo è, e di come esso si presenterà probabilmente anche in futuro, resta segnata in misura assai più profonda dai Musei Vaticani, dal Louvre, dagli Uffizi e dalla Alte Pinakothek che non dalle variazioni del gusto architettonico attuale (quanto meno per quel che riguarda il museo di belle arti). Indipendentemente dall'intrusione dell'architettura attuale nell'universo museale, la trasformazione gestita centralmente con Mitterand presidente del gigantesco complesso del Louvre in un unico paesaggio museologico rappresenta tuttora la più spettacolare "operazione" museale degli anni ottanta. Laddove un aspetto non insignificante è rappresentato dalla "messinscena" della storia dell'edificio stesso, che costituisce l'oggetto di un ampio percorso archeologico nei sotterranei del palazzo.

Tra l'altro in questo caso, con l'ausilio di modelli, è messa in mostra la nascita delle gallerie dei dipinti reali a partire dal Seicento, cioè della forma "classica" della sala espositiva *tout court*. Inizialmente la galleria non ha assolutamente nulla a che vedere con le opere d'arte; essa ha unicamente la funzione di collegare parti tra loro distanti dei grandi palazzi.⁷ Gradualmente appare logico utilizzare anche tali locali per l'esposizione di collezioni d'arte: per esempio in Vaticano, dove le collezioni papali si espandono rapidamente nelle strutture a più piani delle gallerie, progettate da Bramante dopo il 1500 per collegare il Belvedere, all'estremità settentrionale, con il nucleo della residenza pontificia. (Non a caso, la prima collezione permanente di sculture è collocata, per desiderio di Innocenzo VIII intorno al 1508, nel cortile del Belvedere, residenza a una certa distanza dal Vaticano).

Analoga la situazione a Fontainebleau, dove la galleria di Francesco I, costruita come collegamento tra le due ali del palazzo, viene adibita nel giro di pochissimo tempo a sfondo per l'esposizione delle opere più belle e fastose di Primaticcio, Rosso Fiorentino e altri grandi artisti italiani "importati" in Francia dal Re. Poco tempo dopo, a Sabbioneta presso Mantova, Vincenzo Scamozzi costruisce la Galleria di Vespasiano Gonzaga, i cui interni vengono successivamente decorati da statue. Un po' più di tempo, invece, ci vuole prima che gli Uffizi di Firenze vengano interessati, per così dire, dalla seconda fase di "fruizione" museale. Le lunghe gallerie, *raison d'être* del geniale intervento urbanistico di Vasari nel centro di Firenze, solo a partire dalla fine del XVIII secolo sono utilizzate sistematicamente per l'installazione della collezione medicea. In termini analoghi, come già detto, ciò vale anche nel caso del Louvre, dove l'ala che dagli inizi del XVII secolo collega il nucleo centrale del castello reale con il palazzo delle Tuileries solo nel secolo successivo viene trasformata definitivamente in museo.⁸

I grandi musei americani sono tutti costruiti nei primi decenni del XX secolo: il Metropolitan Museum di New York (luogo di lavoro per Wilhelm R. Valentiner prima del 1914), il Philadelphia Museum of Art, la National Gallery di Washington. Si tratta di edifici, in quanto istituzioni rappresentative della politica culturale ufficiale, che seguono completamente le orme dei grandi musei del Vecchio Mondo. E, nonostante ciascun caso di fondazione sia a sé stante, derivano tutti dallo stesso modello unitario. È questo che li avvicina al British Museum di Smirke a Londra o all'Altes Museum di Schinkel a Berlino. La configurazione della pianta dell'Altes Museum di Berlino (completato nel 1828), con la sua combinazione di gallerie e spazio centrale di accesso (qui in forma di rotonda), si è rivelata un modello particolarmente longevo. Anche il principio dell'installazione originale delle opere d'arte nell'Altes Museum, messo a punto da Alois Hirt, rimane a lungo esemplare per il moderno museo d'arte,⁹ dove tutto è subordinato ad un chiaro programma didattico, secondo il quale l'osservatore viene preso per mano e guidato lungo una storia dello sviluppo dell'arte organizzata cronologicamente.

A Monaco di Baviera, Klenze pone questa stessa concezione, ancorché in versione ridotta e più lineare, alla base della Alte Pinakothek. I musei dinastici del tardo Ottocento, di dimensioni assai

più cospicue, primo tra tutti il Kunsthistorisches Museum di Semper a Vienna, a loro volta contribuiscono notevolmente a radicare nella coscienza delle generazioni successive il modello classico come modello vincolante per l'istituzione museo.

Tentativo di una tipologia

In tale contesto questi pochi esempi servono soltanto a fornire l'orizzonte per un'ulteriore discussione (per ulteriori dettagli si rimanda agli studi di Nikolaus Pevsner, Helen Searing e altri¹⁰). Essi ci ricordano, da un lato, la frattura che divide l'architettura museale moderna (anche quella postmoderna) dalla "grande" tradizione del museo occidentale e, dall'altro, la continuità delle tematiche che persiste ostinatamente, nonostante la rottura morfologica della modernità.

Si sono invece modificate le proporzioni e l'immagine esterna degli edifici, benché a partire dagli anni ottanta non pochi architetti si siano riallacciati nuovamente, in maniera programmatica, alla tradizione del museo di tipo "classico". James Stirling e Michael Wilford, nel loro ampliamento della Staatsgalerie di Stoccarda, raggruppano le *enfilades* di gallerie intorno ad una rotonda che in pianta richiama esplicitamente l'Altes Museum di Schinkel.

Mario Botta procede in maniera analoga nel Museum of Contemporary Art di San Francisco. Heinz Hilmer e Christoph Sattler, invece, spostano la rotonda d'ingresso della Neue Gemäldegalerie di Berlino verso il margine del complesso, occupandone laconicamente il centro con un grande atrio.

A fronte di uno scenario tanto confuso, come dovrebbe presentarsi una "tipologia" del museo contemporaneo? In quella che forse è la migliore rassegna su questo tema, Victoria Newhouse articola il discorso secondo i criteri della proprietà pubblica o privata, delle attese rappresentative, del rapporto con edifici o nuclei edilizi preesistenti (nel caso di ampliamenti museali) o persino con le arti figurative.¹¹ Per contro, la mia personale proposta di distinguere quattro soluzioni "tipiche" forse consentirà di accostarsi meglio alla problematica specificamente architettonica, benché a sua volta denunci un'evidente mancanza di sistematicità:

1. Il museo come monumento edilizio riconvertito.
2. Il museo "aperto" (il "loft" o la Kunsthalle).
3. Il museo con *enfilades* tradizionali.
4. Il museo come "scultura architettonica".

1. Il museo come monumento edilizio riconvertito. A tal proposito è opportuno non dimenticare che, in un mondo in cui i Musei Vaticani, il Louvre o gli Uffizi rappresentano la quintessenza dell'idea di museo, la riconversione di edifici esistenti (nei casi suddetti si tratta di palazzi reali e principeschi) costituisce la regola piuttosto che l'eccezione.

A parte imprese spettacolari come l'operazione Grand Louvre, normalmente tali soluzioni non sono al centro dell'attenzione degli architetti, dal momento che apparentemente non offrono granché. Nondimeno, alcuni dei più importanti musei d'arte e delle principali *Kunsthallen* non sono forse allestiti all'interno di monumenti industriali abbandonati (per citarne solo alcuni: il Musée d'Orsay a Parigi, l'Hamburger Bahnhof a Berlino, le Deichtorhallen a Amburgo e la nuova sede della Tate Gallery a Londra). La fabbrica riconvertita in museo o *Kunsthalle* non è nel frattempo diventata il caso ormai più diffuso di riciclaggio architettonico (valgano ad esempio: il Lingotto a Torino, il Dia Center for the Arts a New York, le Hallen für Moderne Kunst a Schaffhausen, il Musée d'Art Contemporain a Ginevra).

2. Il museo "aperto". In quanto spazio "senza qualità", il "museo aperto" sotto vari aspetti è l'archetipo del museo moderno degli anni sessanta, definito dai suoi fautori "democratico" e di facile accesso al pubblico, in quanto riduce la "paura della soglia" che prende i visitatori all'ingresso

di altri spazi museali. Puntando piuttosto alla perfezione dell'attrezzatura tecnica, il "museo aperto" sembra rinunciare a ogni pretesa architettonica, in senso tradizionale. In questo senso il Centre Pompidou costituisce il risultato più spettacolare, in quanto monumento al rifiuto della monumentalità nell'edilizia museale e, al tempo stesso, collegamento perfettamente riuscito tra arte moderna e cultura di massa.

3. *Il museo con enfilades tradizionali.* Il XX secolo non ha mai abbandonato definitivamente tale principio, che pure si oppone al canone del *neues Bauen*, con la sua predilezione per i paesaggi espositivi ispirati a padiglioni. Negli anni ottanta, allorché Lüpertz pubblica il suo manifesto a favore del museo "classico", l'immagine dell'*enfilade* sembra persino aver nuovamente superato, in fatto di attualità, l'idea del "museo aperto". Nello stesso periodo, Dominique Bozo, conservatore del Musée National d'Art Moderne di Parigi, inserisce spazi tradizionali nei "lofts" privi di contorni del Centre Pompidou: un sorprendente atteggiamento storicista sulla tomba del "museo aperto" (architetto: Gae Aulenti).

Si è già detto che nel frattempo la forma classica dell'*enfilade* nell'architettura per musei è stata a sua volta ripresa come citazione storica, come nell'ampliamento della Staatsgalerie di Stoccarda ad opera di Stirling & Wilford. La Sainsbury Wing della National Gallery di Londra (architetti: Venturi e Scott Brown) è ancora un'altra variazione sul tema classico, qui combinato con accessi laterali o in angolo (il modello esplicito è la Dulwich Gallery di Sir John Soane, costruita a partire dal 1810). Altri esempi di *revival* sono il nuovo J. Paul Getty Museum di Los Angeles (architetto: Richard Meier) o la Neue Gemäldegalerie di Berlino (architetti: Hilmer e Sattler).

4. *Il museo come "scultura architettonica".* Questo concetto implica una ridefinizione del percorso museale, nel senso di una serie di forme spaziali organiche o espressive, che non si possono più definire sulla base di modelli tradizionali.

Forma versus funzione

Negli anni trenta di questo secolo, allorché venne costruita la National Gallery di Washington (e a Monaco di Baviera l'Haus der Kunst), era ancora possibile rispondere all'interrogativo intorno all'"archetipo" del museo moderno con un rimando all'Altes Museum di Schinkel: anche se da allora il baricentro del problema si è spostato sul piano dell'organizzazione e della gerarchia di funzioni. Si ritorni però alla questione della "tipologia" di museo, che riguarda l'istituzione del museo nel suo complesso e non soltanto la sua forma esteriore e la sua configurazione architettonica. Là dove le esigenze dell'infrastruttura acquistano un peso maggiore, l'architettura rappresenta soltanto un fattore tra gli altri. Un critico francese recentemente ha tentato una definizione dell'"archetipo" del museo moderno, distinguendo le tre seguenti componenti:¹²

1. strutture ricettive (accoglienza del pubblico, atrio d'ingresso, guardaroba, ristoranti, caffetteria ecc.);
2. spazi espositivi (gallerie, sale espositive);
3. uffici, laboratori, amministrazione, depositi, magazzini ecc.

Il tutto sembra essere alquanto semplice: il museo si presenta come combinazione di queste tre funzioni, laddove le strutture ricettive nonché gli uffici, i laboratori e i depositi, di regola dovrebbero occupare circa i due terzi del volume complessivo. Per dirla con Robert Venturi, "nel museo dell'Ottocento gli spazi riservati all'arte stanno a quelli destinati alla gestione in un rapporto di circa 9:1; oggi tale rapporto è piuttosto di 1:2, vale a dire, solo circa un terzo dello spazio complessivo disponibile serve a esporre arte".¹³

In altre parole, il museo non è più primariamente il luogo in cui vengono conservate ed esposte

opere d'arte. Al di là di questa funzione, esso ospita i restauratori, gli uffici per l'amministrazione, sale conferenze, sale computer, biblioteche, nonché locali per i dipendenti, negozi e una caffetteria, con cucina annessa. Come conseguenza di tale complessità, il visitatore che entra nel museo attraverso l'ingresso principale deve di solito percorrere un tragitto lungo e tortuoso prima di arrivare alle opere d'arte negli spazi espositivi. Nel caso del museo moderno l'"archetipo" ha ben poco a che vedere con la forma, ma tutt'al più con un dispositivo tipico di funzioni, quali l'accoglienza, l'esposizione, l'amministrazione, la conservazione e il deposito.

Non esiste alcun catalogo di forme architettoniche che risponda immediatamente e in maniera adeguata a queste tre funzioni (eccetto forse la funzione della presentazione stessa, cioè dell'esposizione, per la quale, come si è accennato, esiste come soluzione classica la galleria, cioè l'*enfilade*; ma anche tale nesso è tutt'altro che vincolante, visto che a partire da Frank Lloyd Wright sappiamo che una galleria può assumere anche la forma di una spirale).

Impalcatura e spirale

Gli edifici museali architettonicamente "duri" sono quelli in cui la forma, la funzione e l'infrastruttura sono subordinati a un'idea morfologica fortemente caratterizzante. Un'idea morfologica è per esempio quella dell'impalcatura; un'altra quella della spirale.

Nel caso del Centre Pompidou è fondamentale la concezione dello spazio "neutrale", del *vacuum* semantico nel quale tutto è possibile. Lo stesso linguaggio figurativo dell'industria nelle sue diverse componenti è soggetto a premesse di volta in volta specifiche. Dal punto di vista della storia dell'architettura, il Centre Pompidou è anzitutto una costruzione a impalcatura, molto audace dal punto di vista dell'ingegneria, consistente di travi in acciaio con una campata di 45 metri, ancorati ai lati più lunghi dell'edificio parallelepipedo e sovrastanti immensi spazi privi di sostegni. Tali spazi sono disponibili indifferentemente per l'accoglienza del pubblico, per l'esposizione dell'arte o per l'amministrazione. Sulla facciata orientale il sistema di climatizzazione si presenta in tutta la sua pesantezza colorata, mentre lungo la facciata occidentale si inerpica il "trasportatore di pubblico" a forma di tubo.

Per tutto ciò, la storia dell'edilizia museale non offre modelli. Se si cercano dei precursori bisogna passare ad altri modelli: per esempio le chiese costruite durante la Repubblica di Weimar (per esempio, la chiesa di Niederfinow, che serve ad alzare di 80 metri un battello, in un bacino d'acqua collegato ad un canale), oppure certe centrali elettriche nel sud della California, nonostante sia difficilmente dimostrabile che gli architetti le avessero presenti al momento del progetto. La facciata orientale può essere ispirata ai lavori del gruppo inglese Archigram (progetto per la Furniture Manufacturers di Michael Webb, 1958) oppure a un progetto precedente di Günther Nitschke (*Palais de la Publicité*, 1936). Ma nulla di tutto ciò ricorda il progetto di un museo.¹⁴

Un esempio opposto: il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright. La sua soluzione architettonica è paragonabile a quella del Centre Pompidou solo per un aspetto: neanche in questo caso la morfologia della soluzione può essere derivata dal tipo edilizio del museo. Si tratta del motivo a spirale. Le premesse si situano nella sintassi formale dell'architettura di Wright: il tema è sviluppato in relazione a compiti che praticamente nulla hanno a che fare con il concetto di museo; nel caso del Guggenheim Museum, si potrebbero citare per esempio il padiglione Ford per l'esposizione mondiale di New York del 1939 (architetti Albert Kahn Inc., designer Walter Dorwin Teague) le cui rampe avrebbero potuto ispirare più o meno direttamente Wright. Ma alcuni progetti dello stesso Wright contengono *in nuce* quest'opera: per esempio il progetto di un garage con stazione di servizio a Pittsburgh (non realizzato, 1947) o il Johnson Wax Administration Building di Racine, nel Wisconsin (realizzato a partire dal 1938). Nel caso del Centre Pompidou, come in quello del Guggenheim Museum, si osserva un curioso abbinamento di fantascienza e arte. Forme

provenienti dagli immaginari della tecnologia rimandano al funzionamento, antichissimo in confronto, delle mostre d'arte.

La diversificazione e l'influenza dell'arte

Da un punto di vista meramente economico, l'"esplosione di tipologie" che ha interessato il museo si può forse spiegare meglio con il concetto di "diversificazione". Il prezzo di una diversificazione illimitata sul mercato dell'industria culturale è la crescente disgregazione e, in definitiva, la scomparsa delle regole del gioco che finora hanno reso possibile la "cultura" come fenomeno di condivisione di obiettivi sociali. Il risultato sono cornette del telefono che scivolano di mano come imitazioni di plastica, lavandini in cui il rubinetto, il sapone e l'asciugamano sono sostituiti da misteriose batterie di pulsanti luccicanti, e tubetti di dentifricio di gomma, che sembrano sempre pieni, ma non erogano il loro contenuto oppure lo erogano solo con eiaculazioni mal dosate. O appunto musei che praticamente non si possono più utilizzare come tali o che espongono soltanto se stessi.

Per l'architettura del museo d'arte il fatto che l'edificio si sia emancipato dalle proprie convenzioni architettoniche, culturali e tipologiche costituisce una sfida quasi naturale: "affrancata" dai vincoli del passato, l'architettura inizia con l'arte uno scambio di concezioni formali e spaziali. Perché mai porvi freno? Frank O. Gehry, che di sé dice di passare la maggior parte della propria vita visitando musei e guardando quadri,¹⁵ si mette a tavolino con Claes Oldenburg, Richard Serra e Frank Stella, ed ecco che i tradizionali limiti tra i generi artistici crollano - o quasi.¹⁶ Alla luce di quanto si è detto, probabilmente sarebbe un'impresa assai remunerativa ripercorrere le prime tappe di tale promiscuità dei generi nel campo dell'edilizia museale. Da cartina tornasole potrebbe fungere la planimetria del piano terreno.

Wright, com'è noto, propone il motivo della spirale già molto prima del Guggenheim Museum, come autosilo nonché per un motel da costruire sulla sommità di una collina nel Maryland, al fine di attirare turisti. Può essere che egli non abbia alcuna consapevolezza di tale forma atavica di simbolismo e che neppure pensi di dare all'antica idea della spirale una nuova caratterizzazione, come immagine di crescita ed eterno ritorno. In ogni caso, proprio questo ha fatto. Inoltre, non dovrebbe essere stato all'oscuro del ruolo che tale motivo ha svolto nel linguaggio formale della modernità, a partire da Borromini (per non parlare di Tatlin e del suo progetto di monumento per la Terza Internazionale, del 1920). Per Le Corbusier, già nel 1931, la spirale "quadrilatera" diventa il concetto chiave del Musée à Croissance Illimitée, museo che si sarebbe ingrandito progressivamente lungo la spirale nella misura in cui la collezione fosse aumentata. Ma Le Corbusier è anche pittore e, in quanto tale, interessato anche al magico simbolismo di tale forma e alle regolarità che rappresenta. Dunque, la spirale come "formula universale"? Chiave per leggi proporzionali che dalla foglia di crescione, attraverso il museo, portano al cosmo?

Nelle planimetrie, gli architetti dell'avanguardia postbellica hanno probabilmente fornito le prove più sorprendenti della loro identità in quanto *artists in architecture*: per esempio, Aldo van Eyck, autore del progetto del Sonsbeek Pavillon, un parco con sculture presso Otterloo, concepito come omaggio a Paul Klee (1948). Ma anche Stirling e Wilford, che per il loro ampliamento della Staatsgalerie di Stoccarda si sono ispirati ai collage e ai *papiers collés* di Picasso e Braque, creando un esempio di ciò che Colin Rowe e Fred Koetter hanno chiamato *collage city*. E infine Venturi e Rauch, che nel progetto per il Museum für Kunsthandwerk di Francoforte (1978) hanno fornito una metafora, poi trasformata in disegno, dell'origine e della crescita naturale, che ricorda Brancusi.¹⁷

Scultura gigantesca o pastiche storico?

L'arte moderna Klee, Picasso, Brancusi, ma anche Serra, Stella, Judd - costituisce un parametro formale e simbolico per l'edilizia museale? Nell'ottica di un progetto edilizio verso il quale l'artista è ben disposto fin dall'inizio, un'idea simile sembrerebbe più che giustificata. Tuttavia è solo a lavori compiuti che può dimostrare di essere determinante. L'ipotesi che l'architettura in forma di arte sia ostile alle arti visive ovvero le "sostituisca" (come ritiene Lüperz) deve ancora essere dimostrata. L'esperienza di Beuys nel Guggenheim di New York, come quelle di Gerhard Merz e Claes Oldenburg nel "difficile" museo di arte moderna di Hans Hollein a Francoforte sul Meno sembrerebbero piuttosto provare il contrario. Idealmente, si vorrebbe misurare lo standard di qualità che Wright, Gehry o Hollein - ma anche Herzog e de Meuron hanno determinato, e tenerlo fermo per sempre. Ma questo, naturalmente, è illusorio.

D'altra parte, il museo del futuro sarà inevitabilmente anche un luogo della memoria. In questo senso, dalla cornice architettonica esso potrebbe ricevere un supporto ancor più forte di quanto attualmente avvenga nei casi migliori. Tanto più che l'architettura, come patrimonio culturale, è senz'altro tra quanto merita di essere ricordato. Nel caso dei palazzi e castelli trasformati in musei, l'architettura assume volentieri (non importa se volontariamente o meno), il punto di vista della *pietas* archeologica. Evento che appare quasi naturale, ma che, osservando la storia del museo a partire dagli anni cinquanta, non sempre si è verificato: istituzioni museali come quelle di Palazzo Rosso e Palazzo Bianco a Genova, entrambe degli anni cinquanta, hanno mosso per esempio notevolmente le acque con la loro provocatoria decostruzione del tradizionale rapporto tra quadro, cornice e interno, e con il loro prezioso trasferimento di opere dell'arte antica dal "familiare" contesto storico al "neutrale" spazio semantico di una *Anschauung* estetica.¹⁸

In questo contesto è d'obbligo far menzione anche di Carlo Scarpa e della sua ristrutturazione di Castelvecchio, a Verona. Consapevole del fatto che la facciata prospiciente il cortile sia tutt'altro che medievale, bensì un *pastiche* degli anni venti, formato da finestre riprese da antichi palazzi veronesi e inserite in una muratura in gran parte contemporanea, Scarpa ha ulteriormente modificato con importanti particolari la sostanza preesistente, in una misura che oggi risulta sorprendente: nel suo complesso l'intervento presenta le caratteristiche di una "decorazione", compiuta trapiantando una pelle storica.¹⁹ Su interventi del genere un ente responsabile della tutela dei monumenti oggi probabilmente avrebbe delle riserve. E del resto il genere di progetti esemplificati dall'opera di Scarpa è definitivamente tramontato, grazie all'attenzione delle nuove generazioni nei confronti dei problemi della conservazione (atteggiamento che non sempre si rivela una catastrofe).

Decenni dopo Castelvecchio, Robert Venturi e Denise Scott-Brown hanno effettuato tentativi analoghi su un terreno meno pericoloso: in un primo momento con la Sainsbury Wing della National Gallery di Londra e successivamente con l'ampliamento del Museum of Contemporary Art di San Diego, in California. Qui la facciata esterna richiama un'idea iniziale del progetto di Irving Gill per l'edificio centrale, mentre il pergolato evoca le forme del San Diego Womens' Club sul lato opposto della strada, costruito sempre da Gill intorno al 1910. Analogamente a Scarpa (ma con mezzi formali completamente diversi), viene reso trasparente il carattere fittizio del *pastiche* storicizzante: come se stessero semplicemente dimostrando un paradigma architettonico, rendendo visibile il difficile confine tra rinnovamento e ricostruzione. I due architetti vanno persino oltre, trasformando il paradigma in un vero e proprio tema architettonico, attraverso un procedimento di *sampling*. Una parte considerevole dell'*establishment* culturale oggi considererebbe siffatti procedimenti in odore di *kitsch*.

Ma che cosa conta veramente nel difficile dialogo del presente con il passato: l'"immagine" oppure l'autenticità storica del singolo documento o del dato artistico? Nel caso del monumento equestre a Cangrande della Scala, che oggi orna la tomba a forma di piramide nel centro storico, si tratta di una copia. L'originale si trova nel cortile di Castelvecchio: Scarpa lo ha inserito come attrazione

principale nel percorso scenografico della visita al museo. Montato su un piedistallo in aggetto, visibile dall'alto da una passerella e dal basso da una piccola piattaforma, esso costituisce il centro di un'installazione spettacolare. In quanto istituzione, il museo moderno trasforma un monumento sepolcrale in un oggetto estetico. Il luogo originale, dove il monumento dovrebbe svolgere le sue funzioni di memoriale, deve accontentarsi della copia.

Per lo spazio estetico del museo conta il criterio dell'"autenticità" materiale e storica. Per lo spazio di culto, ossia per il monumento sepolcrale, andrà bene pure un artificio estetico. Il culto dell'autentico sarebbe dunque un'ossessione tipica del museo moderno, mentre al contrario la tolleranza per la copia, la replica e l'imitazione rappresenterebbero la normalità in una cultura della memoria definita in termini antropologici, prima che estetici?²⁰ E anche se così fosse: quali sarebbero le implicazioni per quanto riguarda l'organizzazione di una cultura del tempo libero compatibile con l'ambiente e socialmente *friendly*, in un'epoca nella quale l'"arte della modernità" è solo una voce in un coro, forse neanche la voce più importante?

La prospettiva a lungo termine

Al più tardi nel giorno in cui il Centre Pompidou ha registrato, per la prima volta, un afflusso di visitatori maggiore di quello della Tour Eiffel, l'arte e soprattutto i suoi sistemi di finanziamento - è stata definitivamente subordinata alla logica della società dei consumi e del tempo libero. E, al più tardi a partire da quella data, la disponibilità di fondi per la cultura è stata legata in maniera vincolante alla sua capacità da parte delle arti di attirare le masse. Una situazione certo spiacevole, che rappresenta indiscutibilmente una tragedia almeno in un senso: questa congiuntura di interessi significa la morte di quei musei i cui conservatori non si sono mai preoccupati di rendere "interessanti" le loro collezioni al pubblico. Questo riguarda quelle raccolte "impolverate", in quanto dimenticate dal pubblico, di reperti, oggetti e curiosità relativi alla storia naturale o alla storia della tecnica; ma riguarda anche la *raison d'être* dei musei, che forma il sostrato attuale di una cultura dell'esposizione vestita a festa per rendersi attraente nei confronti del pubblico.

Per quanto riguarda gli edifici nuovi, soprattutto tra gli architetti sembra essersi fatta strada l'opinione che sia importante soprattutto operare una scelta tra soluzioni architettoniche "moderne" e soluzioni che non richiedono oppure non meritano tale definizione. La presentazione decisamente moderna o la "leggibilità" del proprio procedere "contemporaneo" è considerata l'espressione più autentica di "apertura culturale". D'altro canto, a ogni strategia di progetto che dimostri una certa "simpatia" nei confronti dei repertori storici, ancorché continuamente postulata come "rispetto" per l'ambiente urbano dalle leggi edilizie vigenti, viene assegnato un posto accanto ai nani da giardino. Con la conseguenza che relazioni con l'architettura premoderna sono piuttosto manifeste, e in modo assai curioso, sul piano triviale della gastronomia e del turismo legato al divertimento, nei parchi giochi, nelle stazioni sciistiche, negli autogrill. Riuscirà lo stile Bauhaus, che lentamente sta facendo il proprio ingresso nella "cultura bassa" dell'architettura internazionale della gastronomia e del turismo, ad aprire la strada al consolidamento di un modo nuovo e intelligente di trattare la storia da parte della "cultura alta" dell'architettura?

Sembra paradossale, nell'edilizia museale, dover lottare per far accettare quel che è assolutamente normale; lottare per una cultura del progetto che includa pure la citazione storica, più o meno straniata, e insieme la gestione prudente del patrimonio edilizio tramandato, così come hanno insegnato Scarpa, i Venturi o, più recentemente, gli architetti tedeschi Hilmer e Sattler, nel prestigioso complesso della Gemäldegalerie recentemente costruito a Berlino o nell'allestimento della collezione Berggruen in un palazzo neoclassico di Friedrich August Stüler, di fronte al castello di Charlottenburg. Oggi edifici simili sembrano non avere le luci della ribalta. Ma, in vista di quanto possono generare e dell'effetto a lungo termine che possono creare, forse questa non è la

sciagura peggiore.

-
- ¹ Markus Lüpertz, *Kunst und Architektur*, in *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a/ Main, 1985, pp. 30-33.
- ² Gli architetti stessi nel frattempo hanno preso le distanze da queste posizioni: cfr. Gerhard Mack, *Kunstmuseen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel-Berlin-Boston, 1999, pp. 15 e 41. Per una panoramica di esempi di architettura museale "semplice" fino al 1996 cfr. *Minimal tradition. Max Bill e l'architettura 'semplice' 1942-96*, Baden, 1996.
- ³ Mack, op. cit., p. 14.
- ⁴ Jean Cassou, *Art Museums and Social Life*, in "Museum", a. II, n. 3, 1949, pp. 155-58, e, per una distinzione critica nei confronti della posizione di Cassou C. Duncan, A. Wallach, *The Universal Survey Museum*, in "Art History", n. 3, 1980, pp. 448-469; e in part. alla nota 34. Raramente il mito della presunta "neutralità" della "parete bianca" viene smascherato in maniera così spiritosa come in Brian O'Doherty's, *In Der wissens Zelle. Anmerkungen zum Galerie-raum*, in *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, a cura di Wolfgang Kemp, Köln, 1985, pp. 281-93.
- ⁵ Per un esame dell'opera di Valentiner cfr. Monika Flacke-Knoch, *Wilhelm R. Valentiners Museumskonzeption von 1918 und die zeitgenössischen Bestrebungen zur Reform der Museen*, in "Kritische Berichte", nn. 4-5, 1980, pp. 49-38.
- ⁶ Harald Szeemann, *Ecce Museum: Viel Spreu, Wenig Weizen*, in Mack, op. cit., p. 8. L'espressione *tirannide dell'intimità* è ripresa dal titolo della traduzione tedesca del volume di Richard Sennett, *Il declino dell'uomo pubblico. La società intimista*, Milano, 1982 (ed. or.: 1974).
- ⁷ Wolfram Prinz, *Die Entstehung Der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin, 1977 (trad. it.: *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di Claudia Ceri Via, Modena, 1988).
- ⁸ Cfr. André Blum, *Le Louvre. Du Palais au Musée*, Genève-Paris-London, 1946, e Yveline Cantarel-Besson, *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris, 1981.
- ⁹ Beat Wyss, *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Alois Hirt und Hegel*, in *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels. Hegel-Studien*, a cura di Otto Pöggeler e Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn, 1983, pp. 117 e ssg.
- ¹⁰ Cfr. Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types: The A- W- Mellon Lectures in Fine Arts, 1970. The National Gallery of Art Washington, D. C.*, Princeton, 1976 (trad. it.: *Storia e carattere degli edifici*, a cura di Achille M. Ippolito, Roma, 1986) e Helen Searing, *The development of a Museum Typology*, in *Building the New Museum*, a cura di Suzanne Stephens, New York, 1986. Tuttora utile, anche se difficilmente reperibile, Henry-Russell Hitchcock, *Early Museum Architecture 1770-1850*, Hartford, 1934.
- ¹¹ Victoria Newhouse, *Toward a New Museum*, New York, 1998.
- ¹² Frédéric Edelman, *L'architecture de la maison des musées*, in "Le Monde", 14 Gennaio 1988.
- ¹³ Robert Venturi, *From Invention to Convention in Architecture: The Tenth Thomas Cubitt Lecture at the Royal Society of Arts*, in "RSA Journal", Gennaio 1988, pp. 89-103.
- ¹⁴ Le monografie oggi esistenti sul Centre Pompidou trattano solo di sfuggita tali nessi tipologici. Cfr. *Centre Pompidou*, numero speciale di "A.D. Architectural Design" (*Profiles*, n. 2), s. d., con un saggio di Alan Colquhoun. Il fatto che l'idea di Nitschke di una "parete per réclame" sia stata ancora realizzata vent'anni dopo l'inaugurazione del Centre, ancorché come soluzione temporanea, sotto forma di una gigantesca réclame della Swatch, per nascondere i lavori in corso di ristrutturazione, è degna di ben più che di una nota in calce. Esteticamente non più convincente della maggior parte degli orologi Swatch, e quindi in fondo inspiegabile in un luogo dove i criteri di scelta sono severissimi, la réclame (in parte senza volerlo) rappresenta comunque un interessante commento all'integrazione dell'avanguardia nell'attuale società dell'*entertainment* e del tempo libero, per la quale questo museo ha avuto un ruolo tanto importante. Ma questo è un altro discorso.
- ¹⁵ Mack, op.cit., p. 26.

¹⁶ Il fatto che a questo punto Frank Stella scopra in sé stesso un genio dell'architettura fa parte di quegli effetti collaterali che bisogna accettare: cfr. Newhouse, op. cit., pp. 119-29. Per quanto riguarda Gehry e il suo dialogo con l'arte, cfr. Kurt W Forster, *The Architect Who Fell among the Artists*, in *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, a cura di Cristina Bechtler, Osterfilden-Buit, 1999, pp. 9-15, nonché *Conversation between Frank O. Gehry and Kurt W. Forster, with Cristina Bechtler*, *ibid.*, pp. 17-95.

¹⁷ Stanislaus von Moos, *Secret Physiology*, in *Venturi, Scott Brown & Associates. Buildings and Projects, 1986-98*, New York, in fase di stampa. Ma il problema del museo come opera d'arte autonoma è stato oggetto di numerosi studi. Per esempio cfr. Jürgen Paul, *The Art Museum as a Palace of Aesthetics: The Neue Staatsgalerie in Stuttgart by James Stirling and Some Considerations Concerning the Cultural Function of an Art Museum*, in *Tribute to Lotte Brand Philip*, a cura di William W. Clark, New York, 1985. pp. 133-143.

¹⁸ Le differenti posizioni nel dibattito aperto sui musei in quegli anni in Italia - in parte probabilmente stimolato dalla concezione di museo di Alexander Dörner, poi emigrato negli Stati Uniti - oggi sono purtroppo, in gran parte, dimenticate. Tra gli altri cfr. Giulio Carlo Argan, *Il museo come scuola*, in "Comunità", n. 3, 1949, pp. 64-66, nonché Id., *Problemi di museografia*, in "Casabella-Continuità", n. 207, 1955, pp. 65-67.

¹⁹ Richard Murphy, *Carlo Scarpa and the Castelveccchio*, London, 1990 (trad. it.: *Carlo Scarpa & Castelveccchio*, con testi di Alba Di Lieto e Arrigo Rudi, Venezia, 1991, pp. 6-8).

²⁰ Per una discussione di tali questioni, in relazione alla contemporanea tutela dei monumenti, cfr. Stephan Waetzoldt, Alfred A. Schmid, *Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen*, München Nymphenburg, 1979.