

Quale architettura per l'arte?

Autor(en): **Fumagalli, Paolo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica =
Swiss review of architecture, engineering and urban planning**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-132425>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Quale architettura per l'arte?

Paolo Fumagalli

Pochi altri temi come la progettazione di un museo hanno conosciuto in questi ultimi decenni una tale evoluzione. Sia che si tratti di piccoli musei – come è il caso in questo numero di *Archi* – o che si tratti di grandi opere, la sostanza del progetto e rispettivamente le attese che esso suscita hanno conosciuto un'esplosione tale da stravolgerne gli schemi funzionali e formali primitivi. Le cause, o meglio i nuovi parametri che sono entrati in gioco, sono molteplici e complessi, ma si possono sostanzialmente riassumere in cinque punti, ovviamente correlati tra loro: primo, il rapporto tra architettura e opera d'arte, o se si vuole il rapporto tra contenitore e contenuto; secondo, la trasformazione dell'oggetto artistico, vale a dire dell'opera esposta; terzo, il passaggio dal museo dei piccoli numeri a quello delle grandi folle; quarto, l'evoluzione dal museo monotematico a quello aperto anche ad esposizioni temporanee; quinto, il nuovo ruolo del museo nella società contemporanea.

Contenitore e contenuto

Nella storia dell'architettura uno dei primi musei è l'*Alte Pinakothek* realizzata a Monaco di Baviera dall'architetto von Klenze nel 1836. Finalmente le opere d'arte escono dai luoghi privati in cui erano raccolte, visibili a pochi, per essere invece esposte al pubblico. Inventati gli atri d'accesso e le scalinate che conducono negli ampi saloni illuminati dall'alto, sono esposte – finalmente visibili a tutti – le opere d'arte. Ma la differenza tra questo prototipo di tipologia museale e un qualsiasi museo del Moderno è abissale. L'*Alte Pinakothek* è l'edificio in cui è consacrata l'integrazione dell'architettura e delle opere d'arte esposte, è un tempio dove l'arte non conosce confini nei suoi modi di manifestarsi, dove architettura, pittura e scultura si fondono tra loro in consonanza con quell'unità artistica che ha caratterizzato la storia fino alle soglie del Novecento, fino all'apoteosi finale dello Jugendstil.

Il museo moderno invece simboleggia appieno quello che può essere definito, ad essere benevo-

lo, il disagio profondo della modernità: la frattura dell'unità artistica. E così come il xx secolo significa la scissione tra l'architettura e le altre espressioni artistiche, così significa anche la separazione netta tra l'edificio del museo e l'opera d'arte esposta, tra contenitore e contenuto. La nuova architettura del museo propone spazi asettici, neutri nelle forme, nei colori e nell'illuminazione, per creare spazi indifferenti ma efficienti in cui è possibile esporre qualsiasi opera d'arte.

Trasformazione del contenitore

L'indipendenza del contenitore rispetto al contenuto significa che i valori dell'architettura rispetto all'opera d'arte divengono autonomi se non prevalenti, o comunque tali da costituire un motivo di godimento a sé, a fianco o addirittura in alternativa alla fruizione stessa dell'opera d'arte esposta. Nella storia dell'architettura il primo esempio è quello celeberrimo del *Museo Guggenheim* a New York di Frank Lloyd Wright, realizzato nel 1959. Edificio che vale la visita non solo per la straordinaria qualità del suo spazio interno, o per l'invenzione tipologica della rampa elicoidale, o per la qualità della luce, ma anche per la sua presenza nel contesto urbano: le cui forme volumetriche aggressive e altamente configurate vogliono contendere il primato rispetto ai grattacieli circostanti. E così chi si reca a New York corre al *Guggenheim* non per vedere l'ultima mostra d'arte proposta, ma per ammirare le forme e gli spazi dell'architettura.

Negli anni Cinquanta l'edificio di Wright costituiva l'eccezione, oggi invece è la regola: si va a Basilea per vedere il *Museo Beyeler* di Renzo Piano, a Londra per visitare la *Tate Modern* di Herzog e de Meuron, a Stoccarda per percorrere il museo di James Stirling, e ancora a Parigi il *Museo d'Orsay* di Gae Aulenti, a Berlino il *Museum für Kunsthandwerk* di Richard Meier, e così via.

Trasformazione del contenuto

La trasformazione del museo contemporaneo è tuttavia un processo ben più complesso che la so-

la ambizione di ergere l'architettura a manifesto. Altri decisivi fattori intervengono: in primo luogo il mutamento di forme, materiali e concetti che caratterizzano l'opera d'arte. Non è più solo il quadro o la scultura di piccole proporzioni ad essere esposto, ma è anche la tela di enormi dimensioni, impossibile da appendere tra le pareti domestiche. È anche la scultura cinetica, la grande macchina semovente, che richiede ampi spazi per essere collocata, guardata, ascoltata. O addirittura è l'opera di *land-art*, che occupa il pavimento di sale intere.

Non solo, ma esaltazione del contenuto significa anche la creazione di oggetti d'arte destinati unicamente ad essere esposti nei musei, o addirittura oggetti che assumono valore artistico solo se esibiti in un museo: l'esempio più clamoroso è l'orinatoio di Marcel Duchamp Fountain del 1917, il cui senso e valore come oggetto artistico nasce so-

lo e unicamente nel momento in cui, staccato dalla parete e avulso dalla sua funzione, viene esposto in una sala museale. Posto all'interno di un soggiorno, infatti, quell'orinatoio sembrerà uno spiacevole errore del sanitario, o il proprietario di casa un disdicevole esibizionista.

Il museo nella società contemporanea

In parallelo a questa trasformazione del mondo artistico è poi cambiata anche la funzione del museo stesso: non è più il luogo in cui per anni sono mostrate le stesse opere, ma spazi in cui vengono organizzate esposizioni temporanee, della durata di qualche mese, ognuna delle quali richiede allestimenti specifici. Ciò che si traduce in accorgimenti costruttivi particolari, come la mobilità delle pareti, la flessibilità del sistema di illuminazione, la possibilità di cambiare colori, di sostituire pavimenti.



Herzog & De Meuron, Tate Modern, Londra

Passo dopo passo è cambiato il ruolo del museo nella società contemporanea. Di non essere solo l'edificio in cui vengono esposte le opere d'arte, ma anche di costituire più in generale un contenitore pubblico a destinazioni plurime: dove importanti sono gli spazi espositivi, ma altrettanto quelli che una volta erano solo collaterali. Qualche esempio: gli atrii di accesso e di biglietteria per accogliere le masse di visitatori usciti festanti dai pullman posteggiati davanti all'ingresso; gli spazi commerciali per la vendita di libri, di cataloghi, di riproduzioni, di cartoline e manifesti, un'attività essenziale per gli interessi economici del museo stesso. E questi visitatori hanno poi spazi per riposare, come ristoranti o bar. E il museo è oggi anche luogo di studio attivo, si è dotato di sale per conferenze e incontri, di biblioteca e luoghi di ricerca e studio. Senza dimenticare gli spazi sempre più ampi dedicati agli uffici, agli atelier di restauro, ai depositi. Se nel XIX secolo il rapporto tra spazi espositivi e spazi collaterali era di 9 a 1, oggi può anche essere di 1 a 2.

In questo senso l'esempio più clamoroso è ovviamente il *Centre Pompidou* realizzato da Piano e Rogers a Parigi. Un edificio invaso da una moltitudine di visitatori che in parte entrano per ammirare un'esposizione, in parte per sentire una conferenza, in parte per acquistare un libro, in parte ancora per leggere un giornale in biblioteca o semplicemente per incontrare qualcuno. Un edificio la cui dinamica sociale è tale da aver trasformato il modo di vivere di un intero quartiere.

Un problema di scala

Questi luoghi ludici per le masse vocanti sono per il progettista non solo un nodo funzionale da risolvere, ma anche un sottile problema da affrontare. Perché ciò significa passare dalla grande dimensione di un atrio capace di accogliere centinaia di persone alle piccole misure dell'opera d'arte, ai centimetri quadrati del quadro. Un complesso problema di rapporto di scala quindi. Che ad esempio Robert Venturi assume a tema progettuale nell'ideare la nuova ala della *National Gallery* a Londra, realizzata nel 1991. L'architetto americano risolve il passaggio dalle grandi dimensioni dell'ingresso a quelle ridotte delle sale espositive mediante una serie di luoghi tra loro differenti, discontinui, ognuno con specificità proprie, in modo tale da «governare» e dirigere l'approccio verso gli oggetti esposti in un processo di progressiva straniamento del visitatore rispetto al mondo esterno, fino a condurlo ad un rapporto interiorizzato con l'opera d'arte. Collocate quest'ultime – la collezione di dipinti del Ri-

nascimento – in una serie di piccole sale, semplici camere le une accostate alle altre, illuminate dall'alto, coerenti con la tradizione del museo classico.

Grandi musei, piccoli musei

Le considerazioni che abbiamo esposto sembrano a prima vista generiche e lontane dagli esempi riportati in questo numero di *Archi*, soprattutto perché si tratta di edifici di piccole dimensioni. Eppure ... eppure a ben «leggere» i disegni delle piante e quelli delle sezioni, a guardare le fotografie si può scorgere in ognuno alcune delle specificità che abbiamo brevemente elencato. Osservazioni che ovviamente nulla vogliono togliere alla qualità architettonica delle opere.

La muratura in mattoni a facciavista, oltretutto «segnata» dalla bianca fugatura, del museo di Bearth & Deplazes a Marktoberdorf è lontana anni luce dall'essenzialità geometrica e dal purismo dei colori di un quadro di Mondrian, o dal nitore di acciai inox di certe sculture, opere che, immaginiamo, vi verranno un giorno o l'altro esposte. Pur nelle sue piccole dimensioni, il museo ad Olivone di Raffaele Cavadini contiene, oltre ai servizi igienici, anche un deposito, un ufficio, l'esposizione permanente nonché uno spazio per esposizioni temporanee.

Persino l'unità artistica tra architettura e opera d'arte che caratterizzava l'edificio costruito da Vincenzo Vela quale suo atelier e per esporre i propri gessi è stata annullata dall'intervento di Mario Botta. Mutamenti che hanno sconvolto la tipologia mediante una riorganizzazione delle entrate e delle funzioni, hanno trasformato lo spazio interno mediante la «pulitura» di molti muri divisorii, hanno mutato le condizioni d'illuminazione, hanno significato l'eliminazione di ogni decorazione od orpello, hanno proposto un colore bianco a coprire ogni superficie. Fino a proporre dei supporti in acciaio a sostegno delle sculture. Un progetto sicuramente voluto per adattare un edificio dal primitivo carattere domestico alle esigenze di gusto, funzionali e tecniche di un museo contemporaneo, ma che comunque comporta la rottura dell'unità tra contenitore e contenuto.