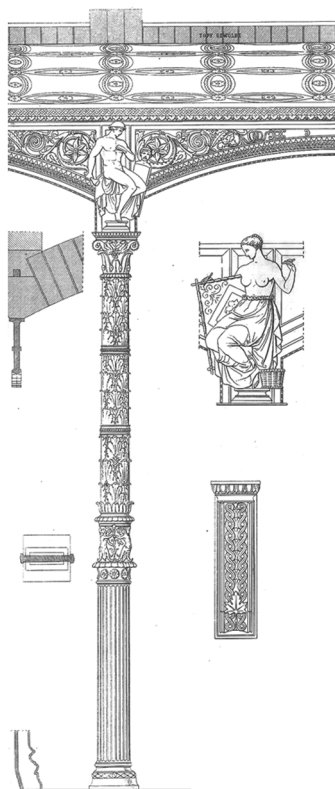


MICHELE CAJA
MARIA POMPEIANA IAROSSI



L'ARCHITETTURA DEL MUSEO
disegno, modello, progetto

La scuola di Pitagora editrice

ARCHITETTURA e CONTEMPORANEITÀ

Collana fondata e diretta da Paolo Giordano

numero tre

ARCHITETTURA e CONTEMPORANEITÀ
Collana fondata e diretta da Paolo Giordano

Comitato Scientifico

Eduard Bru
Professor
UPC Barcellona

Paolo Giordano
Professor
Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Ferruccio Izzo
Professor
Università Federico II Napoli

Andrea Maliqari
Professor
Università Politecnica di Tirana

Fabio Mangone
Professor
Università Federico II Napoli

Andras Palffy
Professor
TU Vienna

Marco Pretelli
Professor
Alma Mater Studiorum Università Bologna

Comitato editoriale

Luigi Corniello
Lorenzo Giordano
Vito Maria Benito Vozza

MICHELE CAJA
MARIA POMPEIANA IAROSSI

L'ARCHITETTURA DEL MUSEO

disegno, modello, progetto

La scuola di Pitagora editrice

© copyright 2018

La scuola di Pitagora s.r.l.
Via Monte di Dio, 54
80132 Napoli
Telefono e fax +39 081 7646814
www.scuoladipitagora.it
info@scuoladipitagora.it

È assolutamente vietata la riproduzione totale o parziale di questa pubblicazione, così come la sua trasmissione sotto qualsiasi forma e con qualunque mezzo, anche attraverso fotocopie, senza l'autorizzazione scritta dell'autore.

I materiali qui di seguito riprodotti sono il frutto del lavoro di selezione, rielaborazione e uniformazione da parte degli autori delle analisi sviluppate negli anni 2011-2013 al Politecnico di Milano, Scuola di Architettura Civile dagli studenti:

Alberto Mazzoni, Federico Silini, Sara Conte (Firenze); Kaan Erdal, Cenk Erdal (Madrid); Massimiliano Trenti, Kristina Marcandella (Dresda); Anna Artemeva, Stefano Del Vecchio, Simone Imbriglio (Monaco); Riccardo Mazzoni, Michela Tettamanti (Milano); Martina Battaglini, Alessandro Bertolina, Giulia Rossi (Berlino); Matilde Rossini, Han Cheol Yi, Jelena Popovic (Vienna); Mila Baros, Mattia Frigerio, Diego Rodolfi (Parigi); Virginia Macchi, Alessandra Rosara, Sara Molteni (Atene); Mauro Meneguolo, Lorenzo Rampinini (Londra).

Tutor: Ivan Brambilla, Marzia Foglia, Sotirios Zaroulas.

Gli esplosi assonometrici dei musei di Atene e Berlino sono stati rielaborati da Zhichao You.

Rielaborazione grafica degli schemi interpretativi del Louvre di Sofia Del Mestre.

Tutti i testi, ove non diversamente specificato, sono da intendersi come frutto del lavoro congiunto dei due autori.

Figura in copertina: Friedrich August Stüler, Neues Museum Vevkleidete, Eisenkonstruktion in den Kunstkam-mersälen.

progetto grafico e redazione
Luigi Corniello, Enrico Mirra

elaborazione grafica di copertina
Lorenzo Giordano

Coordinamento grafico
Matilde Rossini

Il volume è stato inserito nella collana ARCHITETTURA e CONTEMPORANEITÀ, fondata e diretta da Paolo Giordano, in seguito a peer review anonimo da parte di due membri del Comitato Scientifico.

The volume has been included in the series ARCHITETTURA e CONTEMPORANEITÀ, founded and directed by Paolo Giordano, after an anonymus peer review by two members of the Scientific Committee.

ISBN 978-88-6542-639-5

(Versione elettronica in formato PDF)

SOMMARIO

Prefazione

Paolo Giordano

Dieci musei per dieci città, atlanti minimi della memoria p. 9

Scritti

M. Caja	Il museo e la città	17
M.P. Iarossi	Prima della rivoluzione. Il disegno dei musei tra rilievo e progetto	29
M.P. Iarossi	Rappresentazione, modello, progetto	41
M. Caja	La facciata come ri-costruzione critica	57

Paradigmi.

10 exempla di edifici museali	69
Atene, Ethnikon Archaïologikon Mouseion	71
Berlino, Altes Museum	83
Dresda, Gemäldegalerie	95
Firenze, Galleria degli Uffizi	107
Londra, British Museum	119
Madrid, Museo Nacional del Prado	131
Milano, Museo di Storia Naturale	143
Monaco, Alte Pinakothek	155
Parigi, Musée du Louvre-Pavillon Richelieu	167
Vienna, Kunsthistorisches Museum	179
Confronti. Il museo e gli spazi interni	191

Postfazione

Francesco Collotti

*Je tentais de constituer un musée imaginaire
(donc de trier plus que d'élire?)* 203

Progetto per il recupero della fortezza austroungarica di Belvedere/Werk Gschwent a Lavarone (TN) con destinazione a Museo della memoria della guerra e della pace, dei popoli e delle nazioni, della comunità e del territorio (1998-2003).
Progetto: Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli con Valentina Fantin, coll. Serena Acciai, Ilaria Corrocher; immagine coordinata: Studio Aria. Ricerca storica e curatela: Lucio Fabi



POSTFAZIONE

Francesco Collotti

Je tentais de constituer un musée imaginaire (donc de trier plus que d'élire?)

Il museo è uno dei luoghi privilegiati per la messa in opera della memoria, dove per memoria intendiamo non solo un'attitudine rivolta al passato, ma un'energia necessaria alla trasformazione, legata al presente ed al futuro. Ciò che accomuna le molte e distanti esperienze museali contemporanee è in realtà questo continuo oscillare tra l'*allestimento della memoria* e l'*officina del futuro*.

Ora sedotti, ora disturbati, dalla straordinaria quantità di informazioni facilmente accessibili, sappiamo che i percorsi della conoscenza di base passano oggi anche per altri canali ed altri luoghi rispetto a quelli tradizionali del museo.

Resta ancora il museo uno dei luoghi di formazione del sapere? Vi è chi accenna alla *crisi del museo contemporaneo*, chi preferisce parlare del *museo che non c'è*, chi postula la scomparsa del museo tradizionale pensando solo a *musei virtuali*, e chi, meno drasticamente, si interroga su come oggi il museo possa assolvere al compito non solo di conservare e diffondere, ma anche di produrre cultura.

E fino a che punto il museo, dotato di tutte quelle funzioni e quei servizi che lo rendano attuale, può ancora restare il luogo dove prioritariamente le opere d'arte vengono conservate ed esposte, dove si raccolgono oggetti il cui uso è sospeso, dove ci si può ancora interrogare su un evento o su un periodo di cui tenere memoria? E fino a che punto il museo, nel suo mostrare oggetti unici o nella sua capacità di farci riflettere su una particolare vicenda storica (portando testimonianze, suscitando collegamenti e ragionamenti) può restare uno dei luoghi dove amiamo tornare per rivolgerci domande capaci di generare senso? A fronte di una costante deideologizzazione del sapere e di una sempre maggiore disponibilità di informazioni non filtrate (non è poi così, lo sappiamo), il sapere lineare, disposto per accumulo semplice aggiungendo una sala o una sezione al vecchio museo, è stato messo in crisi. Lo stesso tradizionale percorso espositivo sequenziale è stato ridiscusso, favorendo invece la più vasta possibilità di approcci alla collezione secondo percorsi tutti posti sul medesimo piano, tutti legittimi, forse tutti

plausibili (in aperta analogia con la Grande Rete a cui possiamo chiedere informazioni in quasi infiniti modi).

Tra le diverse famiglie di costruzioni che hanno segnato l'esperienza della città di questi ultimi due secoli e mezzo, l'edificio del museo (o i complessi museali, per meglio dire) ha sicuramente costituito un tipo architettonico riconoscibile e, malgrado tutto, consolidato.

La sua evoluzione è stata molto frequentemente esaminata sotto l'aspetto della comparazione tra modelli, della fedeltà o meno a presunti casi esemplari, della identificazione di prototipi da cui far derivare filiazioni, rispetto ai quali misurare tradimenti e contaminazioni o, al contrario, rilevare adesione e continuità.

E' consuetudine corrente tentare di ripercorrere nel tempo la vicenda di questo edificio, quasi a ritrovarne ogni volta le "vere origini" e a certificarne la "storia autentica", affibbiando a questo o a quell'architetto/curatore la patente di precursore, innovatore, conservatore, nostalgico e così via.

E' forse più interessante proporre un percorso che tenti di sfuggire al rigido incasellamento di tipi e variazioni, indagando invece lo stato delle cose sulla questione a partire dal punto di vista della cultura del progetto, rimandando ogni sistematizzazione classificatoria ad un più scrupoloso lavoro degli storici dell'architettura e dei critici.

Sembrerebbe che debba ancora essere messa a punto una cultura architettonica del museo adeguata ai cambiamenti degli ultimi anni, sia sul versante dell'arte, sia rispetto al ruolo specifico che l'edificio ha assunto nei confronti della città e dell'ambiente più in generale.

E' mutato l'oggetto in sé, sono mutate le condizioni al contorno.

Parliamo di museo anche se è chiaro che così, quale esso è, non basta più: è come se stessimo a poco a poco trovando le successive chiavi di lettura di un noto testo narrativo, come se non ci fosse più sufficiente la prima lettura mille volte ripetuta, come se non ci appagassero più le sue metafore, volendo invece approfondire tutti i collegamenti ancora nascosti, cercando con strumenti potenti tutte le possibili combinazio-

ni che ci consentono di leggere gli altri livelli finora velati. A scanso di equivoci, si intende qui l'edificio del museo inseparabile dai suoi allestimenti, rispecchiamento costante tra un programma culturale e un programma edilizio, anche in quei casi in cui il lavoro di messa in opera del museo insiste su una preesistenza ambientale o monumentale (in tal caso il progetto è un delicatissimo raffronto tra il vecchio e il nuovo). Sempre più frequentemente la nozione di museo compare associata a quelle di centro culturale, sito multimediale, spazio per esposizioni continuamente variabili. Ciononostante, nel suo significato profondo, il museo resta il luogo del contatto diretto con l'opera e con *l'oggetto che ha da dirci qualcosa*, oppure con un'esperienza da vivere, oppure ancora con la testimonianza raccolta per essere conservata, ricordata per gettare una luce su una esperienza che vede compresenti passato, *tempo reale* e futuro.

L'attualità del museo è in due tipi di esigenze che non solo permangono, ma anzi si moltiplicano: da un lato, la necessità per un numero ristretto di addetti ai lavori, o di conoscitori già "educati", di poter stabilire quella prossimità con l'opera d'arte o con l'oggetto o con un mondo, esperienza non sostituibile altrimenti per livello di approfondimento e di informazione. D'altro lato, l'ansia di vedere da vicino dei noti capolavori, quasi toccare con mano, cogliere e consumare oggetti mitizzati nella storia della cultura o dai media (oggetti magari fin qui sconosciuti o inaccessibili: si pensi al successo di pubblico di quelle mostre sulle civiltà antiche o "misteriose"). Il museo rende accessibile attraverso il modello, reale o virtuale, una stratificazione geologica, un fenomeno, una particolarità geografica quasi più comprensibile "in scala" che dal vivo (i ghiacciai di Sverre Fehn).

Da questo punto di vista il museo non si accontenta più di *mettere in mostra*, di allestire. L'interesse per una serie di oggetti apparentati in una medesima famiglia spirituale (sia essa la storia di una città, la tragedia di un popolo perseguitato, le vicende di una nazione, il percorso di un artista, un fenomeno geologico particolare) è fondato sulla consa-

pevolezza che i testi/documenti parlano solo quando li si sappia interrogare: il lavoro dello studioso/ricercatore consiste appunto nel corretto interrogare le fonti, gli oggetti, le testimonianze, organizzandoli in modo tale che pongano questioni e suscitino emozioni, anziché trasmettere verità. Un percorso portato fino all'estremo nei "musei per pensare" di Ralph Appelbaum, che stimolano il visitatore anche a livello sensoriale: il Museo dell'Olocausto di Washington, quello di Scienze Naturali a New York, il Newseum interamente dedicato alle notizie. Ci compete di saper mettere in opera questa ricerca in modo tale da suscitare domande, ponendo l'attenzione del visitatore più sull'oggetto/documento da interrogare che non sul reperto da idolatrare (*le cause, in storia, come altrove, non si postulano, si cercano*).

Viene da chiedersi quale sia la forma più appropriata per un edificio che contenga *devices* per la ricostruzione virtuale e la didattica interattiva: riuscirà il cosiddetto museo interpretativo a trovare la sua figura più adatta? Oppure a restare del tutto indifferente al suo contenuto, così come del resto il museo ottocentesco di scienze naturali riuscì in molti stili diversi e con una straordinaria energia figurativa eclettica ad ospitare con *nonchalance* le ambientazioni di animali impagliati o i diorami di terre lontane. Con tutte le contraddizioni del caso, se dovessimo parlare della sua attualità nel tempo corrente. Il Tropenmuseum di Amsterdam raccontava con orgoglio i fasti di una vicenda di caffè, cacao e tabacco, coloniale e colonialista, ora ribaltata dai sensi di colpa verso i popoli sfruttati: sopravvive il vecchio museo tra le pieghe di una collezione mossa dall'ansia di risarcimento (tutto sommato un po' patetica) ed esposta nelle gallerie che attorniano il grande Lichthof dell'edificio, anziano e autorevole solitario arenato in fregio ai canali del vecchio porto. Programma culturale e programma edilizio in questo caso non si specchiano più l'un l'altro. A tratti confliggono, mostrando ancora la forza dell'originario impianto, oggi per taluni politicamente scorretto, ma di convincente architettura tuttora.

Lo stato dell'arte nel progetto del museo è tutt'altro che univoco e deve

forse ancora essere messa a punto una cultura architettonica adeguata ai cambiamenti degli ultimi anni in questo settore. Anche un tema privilegiato e quasi a sé stante quale quello della collezione privata si raffina e si contamina con l'ambiente circostante fino a farlo giocare in modo decisivo nella composizione dell'edificio e nella messa in opera della natura (Botta e Piano a Basilea, Herzog & de Meuron a Monaco). Dalla metà del Settecento in poi il progetto del museo si sviluppa e viene approfondito fino a divenire un tipo edilizio ben determinato, con figure e sequenze riconoscibili, ripetute con poche variazioni. Come in un teatro della memoria, alla *enfilade* di sale, gallerie, salette e rotonda centrale corrispondevano precise ed inequivocabili tipologie di oggetti da conservare: le grandi tele dei Maestri (*Alte Meister*, una galleria che è un mondo e una dichiarazione di adesione), le statue, monete, medaglie e cammei, la *Wunderkammer* del principe, le *chinoiseries*. Quel museo aveva saputo ricapitolare l'esperienza dell'architettura e, al contempo, generare luoghi urbani, giocando un ruolo significativo nella formazione di parti compiute della città, divenendo ora cerniera di composizioni monumentali (il *Naturhistorisches* e il *Kunstistorisches* che si traggono l'un l'altro a Vienna a fianco della Hofburg, la *Museumsinsel* a Berlino), ora elemento primario della città promessa, riscattata e riformata (da Otto Wagner fino a Berlage e al Perret del *Musée des Travaux Publics* in Place d'Iéna). Nella cultura architettonica di buona parte del Novecento l'edificio del museo assume su di sé *anticipazioni veloci* e *gesti antichi* forzando la natura del tipo edilizio schematico e definito, progressivamente mutando al mutare della società e delle condizioni al contorno, arricchendosi di nuove figure, divenendo sempre meno sacello delle opere in copia unica, sempre più luogo di scambio e di comunicazione disponibile all'approfondimento, alla modificazione, alla "flessibilità" (termine ambiguo, ricco di promesse che non può mantenere: gli scatoloni degli anni '60 con muri scuri, teche nere e faretti hanno per fortuna avuto vita breve nell'architettura del museo). A latere si potrebbe osservare che la maggior flessibilità nel tipo del

museo e della sede espositiva è data dagli impianti più certi e rigorosi, piuttosto che da quelli che illudono di spazi organicisti e adattabili. Valga per tutti la Nationalgalerie di Mies. Volume tetragono assolutamente disponibile.

La stessa collezione privata non è più definita una volta per tutte, data e ferma. Anche le raccolte storiche dei grandi mecenati superano la fissità autoreferente e divengono centri attivi di produzione culturale attenti al presente ed ai suoi stimoli (Frick, Thyssen etc.).

Se si dovesse tracciare uno schema sulla capacità della cultura del progetto di interpretare le tendenze museali attuali, bisognerebbe interrogarsi relativamente alla propensione da parte di alcune realtà al recupero di edifici storici preesistenti (Italia, Spagna, Austria per certi versi), mentre in altre situazioni viene privilegiata la capacità del museo di produrre nuove immagini urbane simboliche e rappresentative che non volentieri si inseriscono su una struttura precedente ancorché significativa (Svizzera, Francia, Germania, Olanda tra le altre). Alcune eccezioni a questa schematica divisione sembrano riflettere la globalizzazione anche nella produzione dell'opera d'arte e del suo mercato. Il caso di Frank Gehry a Bilbao è studiato da tutti come redenzione esemplare di un luogo e di una città giunta a fine corsa. Ne avevamo parlato tra i primi nel dossier che Domus aveva dedicato ai Musei nel 1994, ma l'attenzione già si stava spostando verso l'oggetto di design e quello che - chi ne sa più di me in materia - chiama valore iconico.

Qui si cerca di riportare la questione all'architettura della città. Cioè alle cose destinate a permanere, più che all'immaterialità.

L'impiego a tutti i costi di complessi edilizi storici intesi semplicemente come *contenitori da riusare* (da stazione a galleria di arte moderna?) può - come già si è anticipato - suscitare perplessità nella misura in cui il museo esige un rapporto preciso tra programma edilizio e programma culturale, una raffinata e virtuosa intesa tra edificio, tema dell'esposizione, allestimento. Questa relazione può essere critica e dialettica, ma non casuale. Al fianco di esempi lontani sempre presenti cui guardiamo

con ammirazione (Gardella, Albini, BBPR, Scarpa), piace ricordare, tra gli altri, il museo di Moneo a Mérida che gioca continuamente con la memoria dell'architettura romana e con il programma dell'esposizione che è destinato ad ospitare. Si può notare, per inciso, che più di altri edifici pubblici, il museo riassume su di sé valori architettonici antichi e ancora percorribili: per alcuni resta addirittura l'ultimo edificio in cui sia lecito all'architettura disporre di una lingua riconoscibile.

Diverse municipalità assegnano a singoli musei o a sistemi espositivi un compito preciso nel saper redimere la realtà di territori urbani destrutturati e sfilacciati, densi di reperti dell'ammodernamento, oppure nel saper ricomporre un'immagine bella da contrapporre alle distruzioni dei bombardamenti e alle occasioni mancate dalla ricostruzione postbellica (Francoforte). Molti luoghi dismessi vengono di nuovo chiamati a far parte degli elementi compositivi della città, rinominati, ricompresi attraverso la complessità del museo (insieme di servizi e di spazi che può, tra l'altro, consentire ad alcune aree urbane di vivere un orario ben più lungo di quello tradizionale della città del lavoro). Città un tempo segregata e ora ricompresa, come nel caso della mirabile epifania in landa reliquata dell'Hangar Bicocca, dove i teatrini spaziali di Lucio Fontana o le torri di Anselm Kiefer ritrovano senso e dimensione conforme. O come al Mudec di Milano, che visito coi miei figli che guardano stupiti il fuori scala postindustriale in cui si adatta Frieda Kahlo, mentre io cerco le ragioni del vecchio carro ponte che spostava i locomotori dell'Ansaldo, ora posto come una macchia gialla a decorare il cortile. Il contenitore eclatante, talvolta ironico e comunque inatteso, lavora sull'immaginario laddove Raffaello non l'avrebbe mai perdonato (persuadere sosteneva il Maestro, e non stupire). Al contrario stupisce la Fondazione Louis Vuitton col veliero di Gehry realizzato per la collezione del re dei viaggi e magnate dei bauli, approdato, per l'ultimo viaggio appunto, nel Bois de Boulogne. Oppure la Fondazione Prada che a ridosso dello scalo merci di Porta Romana, luogo della fatica e del rumore, ostenta il silenzio magico della fabbrica rimessa in cornice, salvata

e dipinta d'oro, Wunderkammer tra le pozzanghere di un ex periferia segregata dal fascio di binari della ferrovia.

Nell'esperienza degli anni recenti ciò che del resto accomuna i più diversi progetti di museo è la loro capacità di costituire occasione di riforma urbana, *pretesti forti* in grado di produrre città e rigenerazione.

Avevo smesso di scrivere di musei qualche stagione fa, essendomi invece misurato col farli. In quota tra le montagne della Grande Guerra a raccontare le ragioni impossibili di corazzate sepolte tra le montagne, oppure nel deserto tra lo Yemen e l'Oman a cercar di proteggere delicati reperti preislamici dalla furia di chi vuole raccontare la storia con una sola voce, oppure ancora in zone di culture resilienti (quelle che han preso da tutti e di cui poco si sa), come le sale Nabatee che ora sono l'addizione del museo archeologico/didattico dell'Università di Irbid, uno dei luoghi più sensibili del momento in Giordania, a un passo dalle alture di Golan e il lago di Tiberiade e a ridosso del confine siriano. Queste note erano parzialmente apparse in forma di appunti concentrati e apodittici su un fascicolo di Rivista Tecnica parecchi anni fa, a loro volta riprendendo la mia introduzione a uno dei Dossier monografici di Domus dedicato al tema *MUSEI*. Rileggendo quel che avevo scritto noto che le stesse questioni ritornano. Con un pensiero ad André Malraux da cui prendo a prestito una frase a fare il titolo, e con qualche doverosa attualizzazione che lascia tuttavia invariata l'ammirazione per gli esempi di quei Maestri e di quei corpi di fabbrica che Maria Pompeiana Iarossi e Michele Caja hanno qui saputo far cantare con le tecniche proprie del Disegno e della Composizione.

Firenze in Guerra, 1940-1944.

Mostra storica presso Palazzo Medici Riccardi, Firenze (ottobre 2014-aprile 2015)

Ricerca storica e curatela: Enzo Collotti, Valeria Galimi, Francesca Cavarocchi,
Istituto Storico della Resistenza in Toscana.

Allestimento: Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli con Cristiano Balestri,
coll. Natalia Bertucelli Gubin, Giada Cerri, Giorgio Barrera (fotografie).

Postazione memory sharing, filmati, interattività: Filippo Macelloni e Lorenzo Garzella

