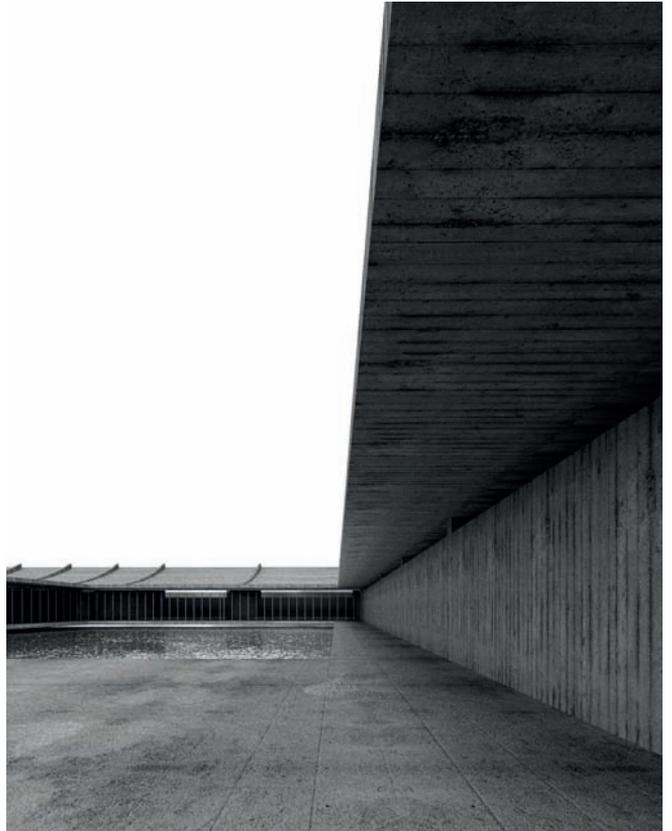


RICCARDO RENZI

Attese

Otto progetti per musei

R



R

La serie di pubblicazioni scientifiche **Ricerche | architettura, design, territorio** ha l'obiettivo di diffondere i risultati delle ricerche e dei progetti realizzati dal Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università degli Studi di Firenze in ambito nazionale e internazionale.

Ogni volume è soggetto ad una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata al Comitato Scientifico Editoriale del Dipartimento di Architettura. Tutte le pubblicazioni sono inoltre *open access* sul Web, per favorire non solo la diffusione ma anche una valutazione aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze promuove e sostiene questa collana per offrire un contributo alla ricerca internazionale sul progetto sia sul piano teorico-critico che operativo.

The Research | architecture, design, and territory series of scientific publications has the purpose of disseminating the results of national and international research and project carried out by the Department of Architecture of the University of Florence (DIDA).

The volumes are subject to a qualitative process of acceptance and evaluation based on peer review, which is entrusted to the Scientific Publications Committee of the Department of Architecture. Furthermore, all publications are available on an open-access basis on the Internet, which not only favors their diffusion, but also fosters an effective evaluation from the entire international scientific community.

The Department of Architecture of the University of Florence promotes and supports this series in order to offer a useful contribution to international research on architectural design, both at the theoretico-critical and operative levels.

R

ricerche | architettura design territorio

Coordinatore | Scientific coordinator

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy

Comitato scientifico | Editorial board

Elisabetta Benelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Marta Berni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Stefano Bertocci** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Antonio Borri** | Università di Perugia, Italy; **Molly Bourne** | Syracuse University, USA; **Andrea Campioli** | Politecnico di Milano, Italy; **Miquel Casals Casanova** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Marguerite Crawford** | University of California at Berkeley, USA; **Rosa De Marco** | ENSA Paris-La Villette, France; **Fabrizio Gai** | Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Italy; **Javier Gallego Roja** | Universidad de Granada, Spain; **Giulio Giovannoni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Robert Levy** | Ben-Gurion University of the Negev, Israel; **Fabio Lucchesi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Pietro Matracchi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Saverio Mecca** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Camilla Mileto** | Universidad Politécnica de Valencia, Spain | **Bernhard Mueller** | Leibniz Institut Ecological and Regional Development, Dresden, Germany; **Libby Porter** | Monash University in Melbourne, Australia; **Rosa Povedano Ferré** | Universitat de Barcelona, Spain; **Pablo Rodriguez-Navarro** | Universidad Politécnica de Valencia, Spain; **Luisa Rovero** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **José-Carlos Salcedo Hernández** | Universidad de Extremadura, Spain; **Marco Tanganelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Maria Chiara Torricelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Ulisse Tramonti** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Andrea Vallicelli** | Università di Pescara, Italy; **Corinna Vasič** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Joan Lluís Zamora i Mestre** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Mariella Zoppi** | Università degli Studi di Firenze, Italy

RICCARDO RENZI

Attese

Otto progetti per musei



Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

L'autore desidera ringraziare la dott.ssa Anna Dorigoni per le revisioni iniziali dei testi.

crediti immagini

W. Boesiger, O. Stonorov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète 1910-1929*, Les Edition d'Architecture, Zurich, 1929, 10 | Berliner Kunstlerheft: *Schinkel*, Wasmut, Berlin, 1912, 10 | J.B. Ward-perkins, *architettura romana, electa*, Milano, 1979, 10.

in copertina

Progetto per il Museo della conoscenza, Chandigarh 2015

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Cecilia Marcheschi



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2018
ISBN 978-88-3338-014-8

Stampato su carta di pura cellulosa *Fedrigoni Arcoset*



Premessa	8
Alcune considerazioni sul progetto	11
Otto progetti	
Chandigarh, Museo della Conoscenza	18
Grue Finnskog, Museo delle arti locali	28
Cabras, Ampliamento del museo archeologico	40
Budapest, Museo d'arte Nazionale e Ludwig gallery	48
Cordoba, Centro espositivo per l'architettura	62
Lubecca, Museo della Buddenbrookhaus	72
Dessau, Museo della Bauhaus	82
Berlino, Museo della Bauakademie	94
Regesto	103

TALUNE DI QUESTE MODIFICAZIONI SONO
SUBLIMI. ALLA BELLEZZA COME L'HA VOLUTA UN
CERVELLO UMANO, UN'EPOCA, UNA PARTICOLARE
FORMA DI SOCIETÀ, AGGIUNGONO UNA BELLEZZA
INVOLONTARIA, ASSOCIATA AI CASI DELLA
STORIA, DOVUTA AGLI EFFETTI DELLE CAUSE
NATURALI E DEL TEMPO.

Marguerite Yourcenar, *Il tempo grande scultore*, 1954



**K.F.
Schinkel,
Altes
Museum
Berlino
retro e
facciate
laterali**

L'aspirazione alla purezza si è manifestata prima che altrove, nell'architettura. (Sedlmayer, 1929)

I progetti presentati all'interno di questo piccolo libro provano a raccontare un percorso di ricerca che ha come soggetto l'architettura del museo.

Essi non hanno la pretesa di voler indicare una via, semmai di tentare di palesare un metodo perseguito che ha tracciato una traiettoria fin dalle prime riflessioni e che rinforza la ricerca arricchendola progetto dopo progetto.

Quel metodo esprime un apparato teorico che interseca il ruolo stratigrafico dei sistemi urbani, delle loro memorie, dei loro linguaggi e che riverbera alla dimensione del progetto permanenze e caratteri invariati come metrica costitutiva di spazi, relazioni, forme.

Al tema di una contemporaneità effimera, dove la forma prendendo il sopravvento elude spesso qualsiasi ragionamento, questi progetti provano a contrapporsi scandendo in maniera palese la loro appartenenza a sistemi metrici classici.

Essi recepiscono inoltre alcuni echi che i luoghi suggeriscono, nella loro dimensione multi-temporale in cui *sono stati e sono* al tempo stesso, tra presente e memoria, tra segno e lacerto. Allora ogni edificio tenta il difficoltoso confronto con la memoria definendosi attorno a sistemi, analogie ed idee di spazio, piuttosto che a forme.

Al tema di spazi puri questi progetti offrono il loro contributo. Al tema di segni chiari che possano nascere da letture urbane anche.

L'intento di questo piccolo libro è porre in rilievo che la città contemporanea, pur nelle sue tumultuose vicissitudini anche del decennio appena trascorso, è il territorio naturale del progresso dell'architettura ed è costante confronto con la sua stessa identità pur nella complessità che oggi ne pone in evidenza alcune contraddizioni.

Al museo, primo tra gli edifici custodi della memoria civile, sociale ed urbana, il ruolo prevalente di ricordare il valore attuale del tempo passato, al tempo presente.



⊕
Phantheon
Roma,
Altes
Museum,
Berlino,
Villa Stein
de Monzie a
Garches

I progetti qui presentati vogliono offrire una lettura attuale del *progetto* quale elemento di riflessione e verifica di un sistema teorico, piuttosto che esprimere una sua connotazione formale in relazione alle contingenze che premono sul perimetro applicativo dell'architettura attuale. Al tema del *comporre* queste occasioni offrono il loro modesto contributo, che palesa la costruzione di un sistema progressivo fatto di assonanze, di evocazioni analogiche, di traiettorie teoriche che hanno permesso affinamenti linguistici.

Questi progetti provano soprattutto ad indagare quali legami l'architettura possa mantenere in relazione alla propria dimensione *classica* rispetto all'incerta condizione contemporanea e quali sintomi di tale condizione la *continuità* di alcune prassi possa contribuire ad attenuare.

Due architetture di Le Corbusier spiegano con semplice chiarezza tali concetti.

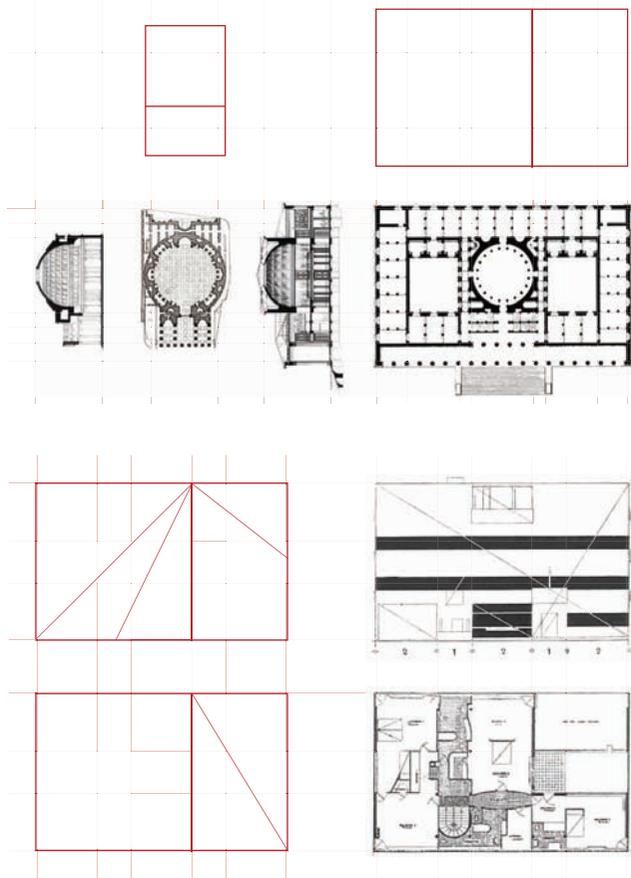
La planimetria di villa Schwob, costruita a Chaux-de-Fonds nel 1916, introduce il tema dell'antico legandolo alla condizione contemporanea permettendo a parametri *eterni* dell'architettura, decodificati, di esistere rinnovati. Differenti per forme, ma non per contenuti, il prospetto e la pianta di villa Stein de Monzie realizzata a Garches nel 1926 si fanno interpreti di un rinnovamento linguistico a cui non si sottrae la componente di riferimento a parametri dell'architettura greca, romana, rinascimentale.

Nella stessa teoria, intesa come mutazione progressiva che accompagna il tempo in cui essa viene codificata nelle sue variazioni rispetto a fondamenti costanti che ne determinano l'essenza, due progetti precedenti offrono una visione ulteriormente chiarificatrice.

Alcuni disegni di Friedrich Gilly per un sistema porticato, introducono nella cultura architettonica contemporanea il tema della mutazione linguistica pur muovendosi all'interno di un percorso già definito nelle tradizioni europee ad esso coeve.

Alla proposizione di elementi semplificati che chiariscono ruoli strutturali rispetto a parametri decorativi, il lavoro teorico di Gilly per primo offre un contributo al *moderno* che i successivi architetti tedeschi adotteranno come stimolo di una progressione lessicale.

E' Karl Frederich Schinkel che per primo accoglie e matura le considerazioni disegnate del maestro tedesco. L'Altes Museum costruito a Berlino nei primi anni venti dell'Ottocento,



svela un'operazione compositiva estremamente d'avanguardia, che coinvolge anche il coevo Schauspielhaus seppur in misura minore. Semplificando l'impianto linguistico dei prospetti laterali e del retro, si tende a ridurre l'espressione estetica non mutandone il contenuto oggettivo che rimane inserito nei canoni del tempo. Schinkel, nella sua opera di modulazione dell'apparato linguistico e in una costante ricerca di elementi espressivi di una verità *tettonica* dell'edificio, mantiene per l'Altes Museum un sistema *classico* di riferimenti in grado di influenzare anche il secolo successivo: l'assetto planimetrico come espressione di un accurato apparato geometrico che lega forme a rapporti di misura armonici e *aurei*, pesi del costruito a vuoti dello spazio; l'impianto distributivo come evoluzione di principi spaziali sulla tipologia¹; la sezione come riferimento diretto alla sezione del Pantheon e alla sua scansione metrica; il fronte come citazione del *thesauròs*, archetipo del tema del museo nella storia dell'architettura.

Questi quattro progetti offrono una visione, per quanto parziale anche in virtù della brevità del presente saggio, che si pone in contrasto con l'idea, sempre più diffusa, che vi sia un'assenza di riferimenti teorici a cui l'architettura del presente possa o debba aderire.

Questo provano a fare anche i progetti qui presentati.

Essi offrono una visione, differente per progetto e per luogo, che tenta di stabilire un legame con prassi antiche dell'architettura, rinnovate dalla comprensione che il tempo *attuale* lo è nella misura in cui tutti i tempi lo sono stati².

Alla ricerca di questi obiettivi l'architettura del museo è una delle più adatte entro cui muovere essenziali verifiche che permettano il riconoscimento di alcuni valori. Al riscontro di quei valori si pone il *progetto* come momento di comprensione di alternate dinamiche, tra sintesi e contrapposizione, tra figurazione e mancanza di attribuzione a sovrasistemi formali, tra evocazione e rappresentazione analogica di contenuti posti oltre una loro definizione estetica.

Al progetto si deve, costantemente, un tributo di *esercizio* per tentare di arginare una sua alterazione che spesso lo connota come frutto di esperienze lontane dalla sua essenza primaria, spesso confondendolo con altro.

A teorie globali, per cui *tutto vale e tutto è lecito*, il progetto d'architettura ha l'obbligo di rispondere evocando strumenti archetipici in grado di superare la perdita di contatto con i luoghi e con le loro caratteristiche identitarie. All'ascolto di determinati *momenti* del suo passato, ancor più attuale, il progetto deve porre necessaria attenzione, mentre

¹ Introdotti negli stessi anni da Leo von Klenze e come evoluzione della codifica manualistica operata da Jean Nicolas Louis Durand nel 1801.

² F. Collotti, *Appunti per una teoria dell'architettura*, Quart, Lucerna, 2002, p. 75.

il progettista, oggi sempre più spesso coordinatore in un equilibrio che tende a regolare gli apporti multidisciplinari che prevaricano ambiti e ruoli, ha il dovere di rintracciare nelle proprie azioni un sistema consapevole ed espressivo di solidi fondamenti teorici. La mancanza inconsapevole di tali fondamenti e ancor peggio, l'ignorare che possa esistere un sistema di riferimenti che regolano il *comporre* in una traiettoria che tocca scalarmemente differenti intersezioni temporali, è uno dei reali rischi che minacciano oggi l'architettura.

Questo ce lo rammenta prevalentemente una certa parte della pubblicistica internazionale, sempre più rapida nel susseguirsi di singole immagini *in rete* piuttosto che di approfondimenti esplicativi in una continua rincorsa tautologica; essa offre una selezione, non-selettiva, panoramica sulle costruzioni non classificando per linguaggi, per similitudini, per evoluzioni e modificazioni tipologiche, per affinità con i luoghi. Al contrario l'immagine formata recentemente dell'architettura, nella sua accezione di manifestazione-comunicazione *immateriale*³ la cui adesione a principi teorici di fondo non è richiesta, determina nei più giovani studenti e nei più disattenti professionisti una condizione inconsapevolmente pericolosa.

Ciò non accadeva fino a qualche decennio fa. Ne erano testimoni gli editoriali delle principali riviste, anche straniere, che legavano il progetto all'interno di una cornice teorica e ad altre ricadute operative con il metodo del confronto; gli articoli e gli approfondimenti sul progetto come manifestazione di una specifica lettura dei luoghi; le ricerche sul legame tra evoluzione tipologica e storia urbana; i saggi e le monografie che del progetto d'architettura ponevano in rilievo il suo essere manifestazione di un sistema d'espressione teorico posto come suo fondamento.

Ma ancora di più lo testimoniano gli studenti, e con particolare riferimento agli studenti formati in alcuni contesti stranieri che oggi si affacciano nel nostro sistema educativo per comprendere le nostre teorie ed integrare il loro percorso. Per alcuni di loro il progetto assume la dimensione di *collage di forme e di immagini* provenienti da stimolazioni e accostamenti proposti dal web.

Lo spazio, la memoria, il linguaggio, l'ascolto dei luoghi nella loro dimensione spirituale e fisica sono voci, definizioni e prassi che spesso ignorano.

A supporto di questo equivoco essi cercano nella tecnologia il sostegno di un ambiguo *buon costruire* derivato spesso dall'applicazione non consapevole di elementi presi da una sterile manualistica ignorando un'idea di disegno legata al progetto. A tali erronei riferimenti le Scuole di Architettura hanno, più di prima, l'obbligo di porre il progetto come elemento di

³ V. Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino, 2008, p. 9.

dattico, nella sua osservazione, nel suo esercizio, nella sua caratura di sistema di espressione di principi teorici.

L'architettura italiana ha in sé il bagaglio, fresco e vitale, di una prassi consolidata nel tempo, da sempre innovativa e d'avanguardia. Essa dimostra come, muovendosi per stratificazione di assunti teorici, il problema della forma sia sempre stato subordinato a quello dell'idea spaziale e di lettura delle specificità dei luoghi trovando con essi relazioni profonde. Ha forza di svelare che la pratica del progetto è questione di esercizio e rintraccia nella prassi artigianale il suo momento di creazione e affinamento delle idee. La stessa prassi artigianale che individua nella *tattilità materica* una delle prime condizioni di esistenza del costruire e che plasma lo spazio assumendone la forma di vuoto racchiuso.

in architettura occupiamo un frammento di globo e ci costruiamo sopra una piccola scatola.⁴

Sebbene posti in luoghi differenti i progetti presentati in questo libretto tentano la difficile operazione di tenere insieme alcune riflessioni sul museo.

Essi richiamano figure che sottendono ad alcuni concetti spaziali specificatamente evocati per considerare il museo un lacerto, di un più ampio sistema culturale. Il museo è considerato in questi progetti *lo spazio del tempo muto e lo scrigno che sospende in una condizione senza tempo* i manufatti che ospita. Da questa condizione gli edifici progettati si presentano silenti al cospetto della città.

Essi rifuggono l'idea che l'esposizione di una nudità del suo interno posta come manifesto al confronto con la città, sia un elemento necessario. Anzi rimarcano quanto l'attrattiva del suo contenuto debba scaturire non dal vedere ma dall'*annunciare*, seguendo il principio con cui Leo von Klenze tratta con alcune edicole a nicchia la muta facciata della Glyptoteca di Monaco.

Questi otto progetti non solo tendono a porre l'attenzione sull'interno come microcosmo ma pongono loro stessi come elementi rilevanti nel paesaggio senza urlare la loro presenza; *silenziosi* si inseriscono nello scorrere del tempo tentando l'ardua operazione di divenire da subito elementi propri del luogo.

Questi progetti si innestano inoltre entro il perimetro operativo di alcuni caratteri primari che hanno definito la Scuola di architettura fiorentina fin dalla sua nascita.

Nascono da una scansione spaziale che si articola attraverso la *sezione*. È la sezione a guidare l'idea di fondo che assume concrezione formale affinandosi nella lettura dei luoghi. È sempre la sezione ad articolare il sistema di distribuzione degli ambiti secondo

un basilare principio di ordine razionale tra le funzioni, evitando fraintendimenti spaziali o, peggio, un'informalità indefinita degli stessi.

La natura ortogonale del sistema di riferimento, che ordina sia la composizione delle masse che i rapporti con i vuoti, plasma anche le articolazioni spaziali interne in un processo armonico che lega primariamente la sezione alla scansione degli spazi planimetrici.

A questo sistema, che impiega la geometria in una metrica di rapporti fra le parti, misurazioni con i luoghi, analogie con alcuni specifici richiami e che determina le dimensioni fino agli spazi interni, sottendono principi che tendono ad aggiungere valori ulteriori. Ogni progetto esprime infatti una diversa idea di uso dello spazio. Ognuno nasce impostando modi di vivere i propri ambiti interni in relazione ai luoghi urbani che li ospitano e con questi tentano una continuità spaziale, temporale, analogico-linguistica che si esprime secondo diverse partiture. Tale valore, che stabilisce in maniera paritaria l'apporto di una regolazione geometrica definita, tende a favorire una progressione teorica posta alla base della tipologia del museo in relazione al suo sviluppo nel tempo.

Inoltre al tema, di confronto e di gioco, dell'illuminazione naturale e di un suo ruolo, non secondario, nella genesi degli spazi interni, questi progetti si legano tutti rispondendo in maniera diversa. Nessuno di questi nega alla *luce il suo ruolo materiale* come elemento di progetto.

Il fine di questi progetti è porsi come testimonianza che ad alcuni interrogativi fuorvianti del contemporaneo si può rispondere. L'esercizio del progetto può portare il suo contributo essenziale per mantenere saldi alcuni principi della cultura collettiva e della sua identità, tentando di salvarne l'essenza da drammatiche derive che il contesto globale sta suggerendo con sempre maggiore intensità.

⁴ P. Zumtor, *Atmosfera*, Electa, Milano, 2008, p. 45.

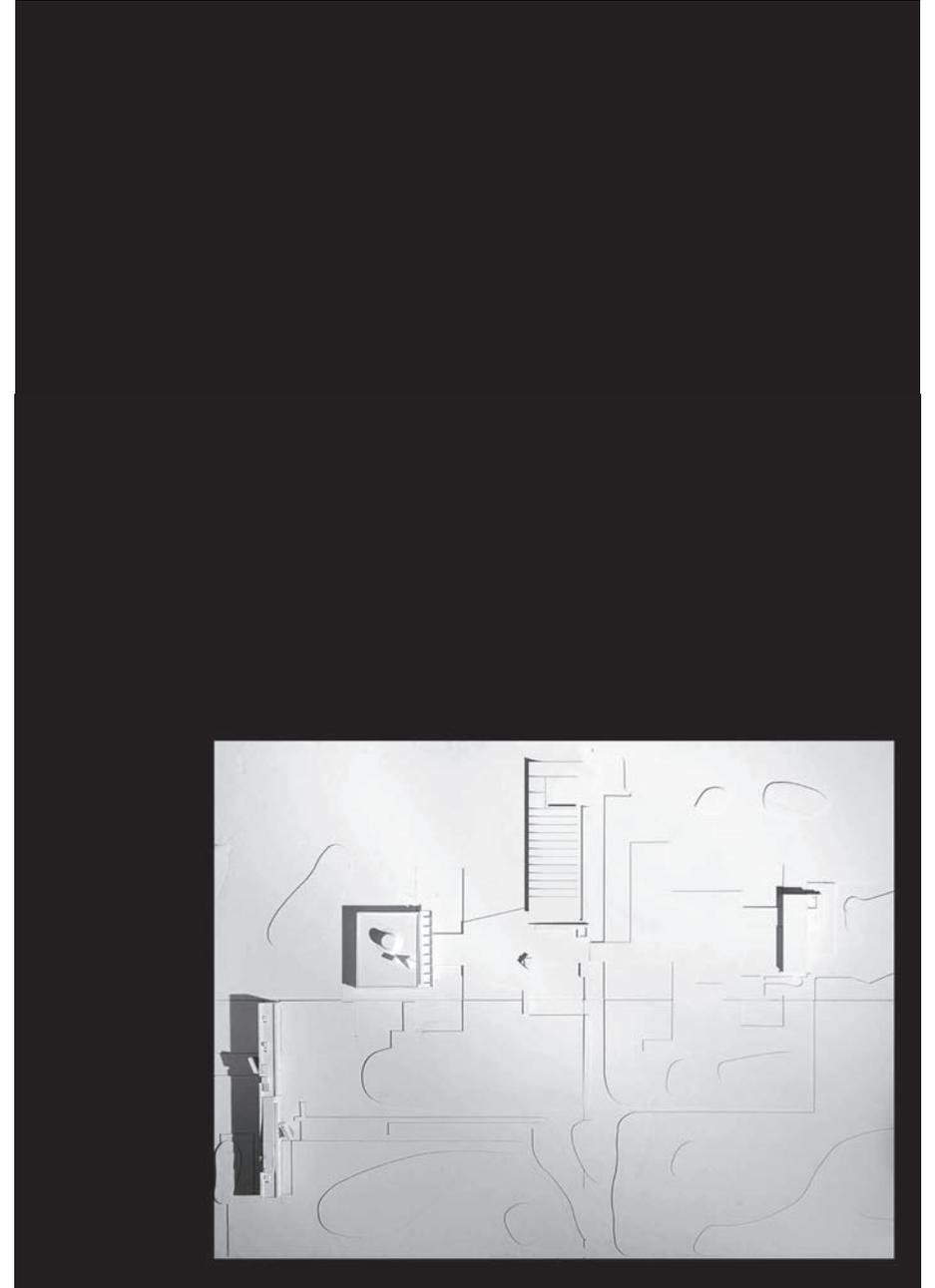
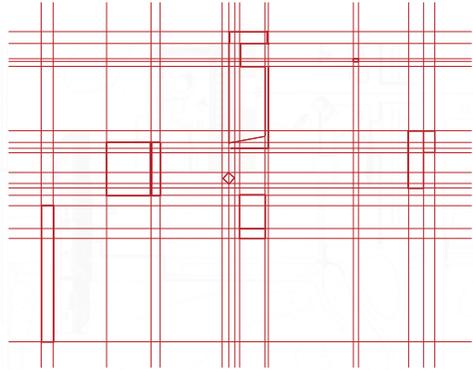
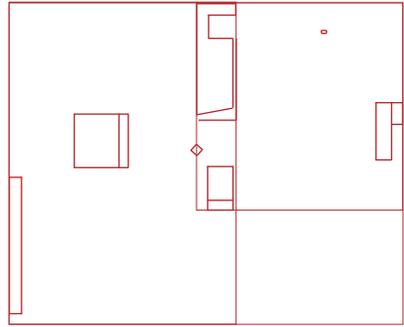
Progetti

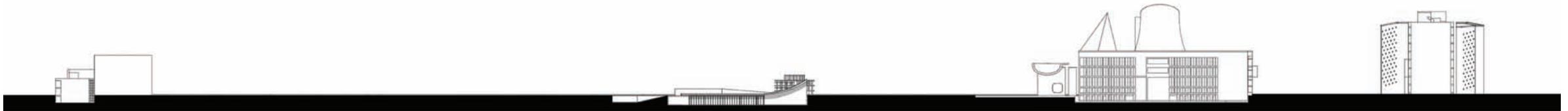
Il confronto con l'attualità della lezione di Le Corbusier, costituisce la principale caratterizzazione del progetto. Questo si traccia insinuandosi in un sistema di regole geometriche sottili dal maestro svizzero nella composizione del Capitol Complex, articolate con diversa natura rispetto al resto di Chandigarh. Il nuovo museo è pensato per aderire ad una previsione di progetto chiamata a sostituire la mancata realizzazione del Palazzo del Governatore che, con la Torre dei Venti instaurava un dialogo rompendo la regola di marcata diversità tra gli elementi che caratterizza gli edifici del complesso governativo. Per il Palazzo del Governatore Le Corbusier aveva previsto un percorso su due livelli, ipogeo e in copertura verde, che conducesse dalla piazza del Parlamento fino al limite nord dell'area dove era situato l'edificio. Per il Museo della Conoscenza non erano stati redatti disegni, solo proposte per la sostituzione funzionale dell'area.

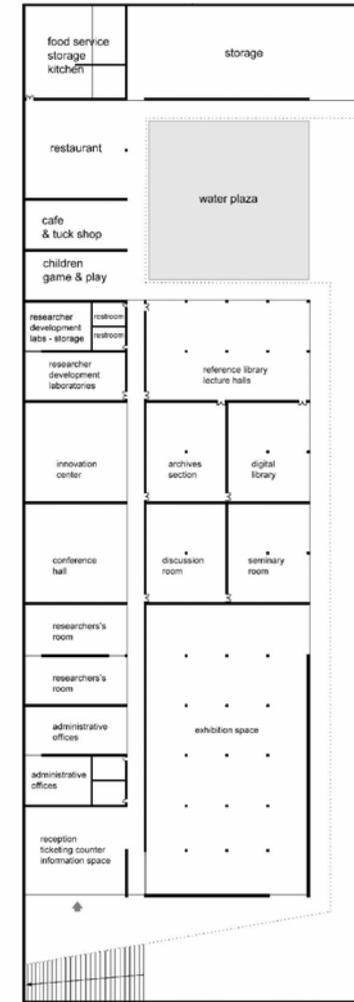
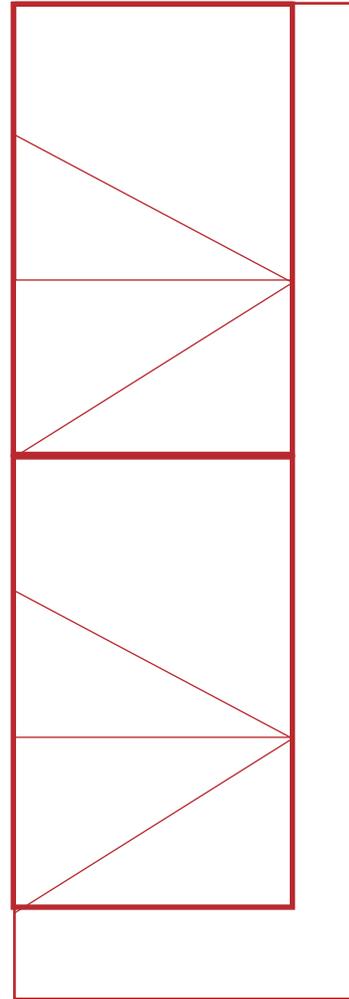
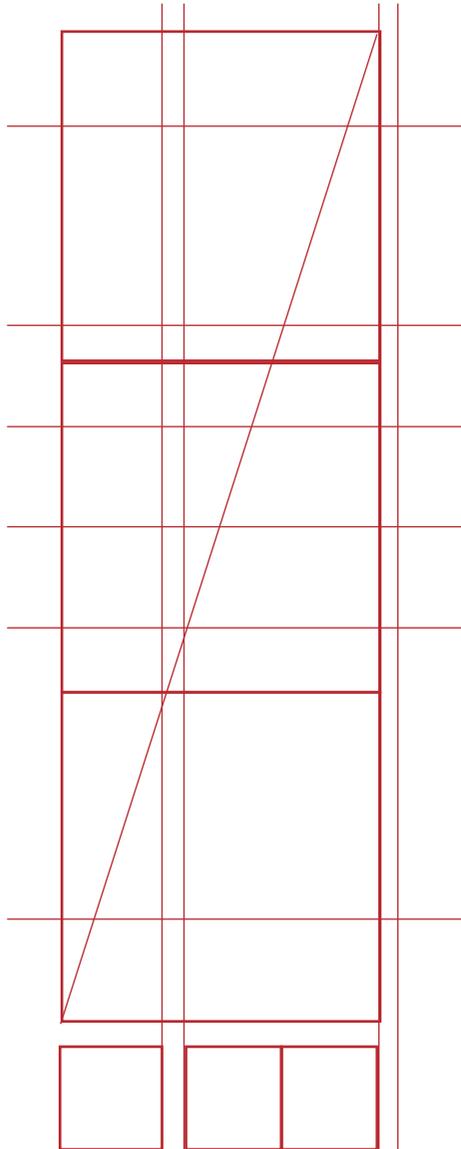
Il progetto qui presentato raccoglie alcuni momenti significativi della linguistica di Le Corbusier e di Pierre Jeanneret tentando una sintesi con la funzione museale; evita altresì di innestarsi nelle forme della ricerca sugli spazi del museo intrapresa dal maestro svizzero a partire dal 1923 con la Maison La Roche e proseguita negli anni seguenti fino alla realizzazione del Museo di Arte Contemporanea di Tokio del 1957.

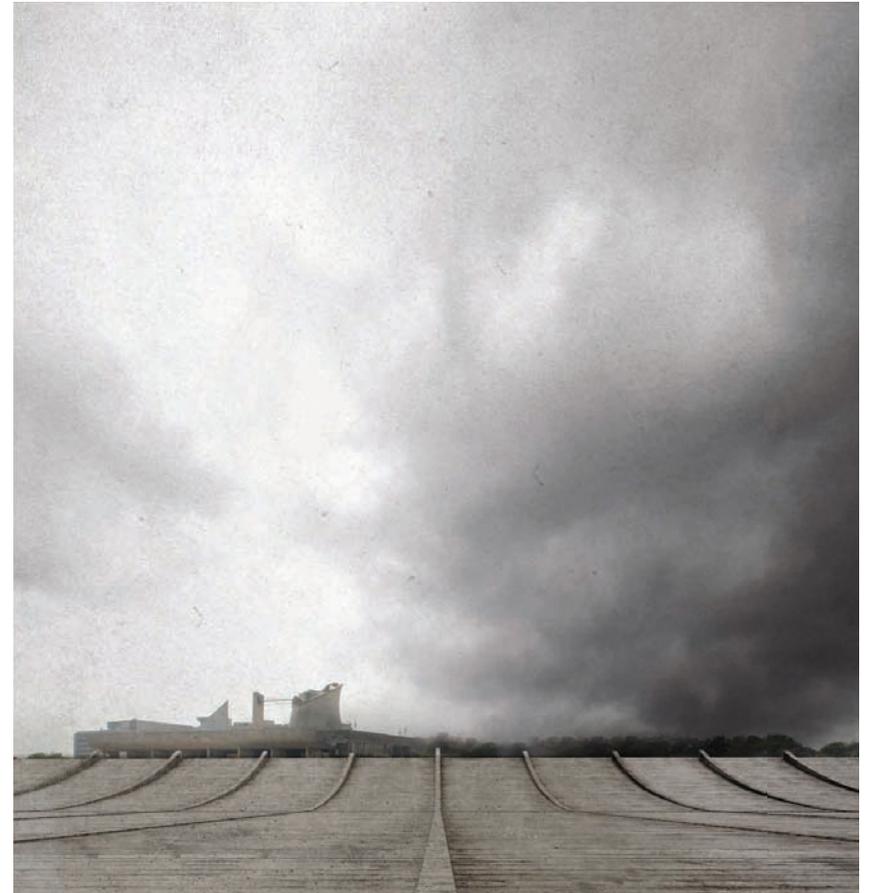
Esso cerca piuttosto un legame con il luogo e con alcuni suoi caratteri. L'armonia fra paesaggio naturale e sistema costruito detta per il nuovo progetto le condizioni a cui riferirsi così come la prefigurazione del Palazzo del Governatore aveva intuito negli spazi antistanti l'edificio. Da tale impostazione il progetto comprende la necessità di svilupparsi in forma ipogea optando per non aggiungere una forma costruita al confronto con gli edifici già presenti. Gli spazi interrati divengono così luoghi espositivi e centro di ricerca articolandosi attorno al tema della luce che dalla grande copertura filtra illuminando gli ambienti. In dialogo con la forma curva del fronte est del Parlamento, il progetto del museo permette alla copertura in cemento, con inerte locale e gradazione tonale fedele al costruito presente, di sollevarsi per permettere dall'interno uno sguardo verso il contesto naturale e verso il Segretariato ed il Parlamento stesso.













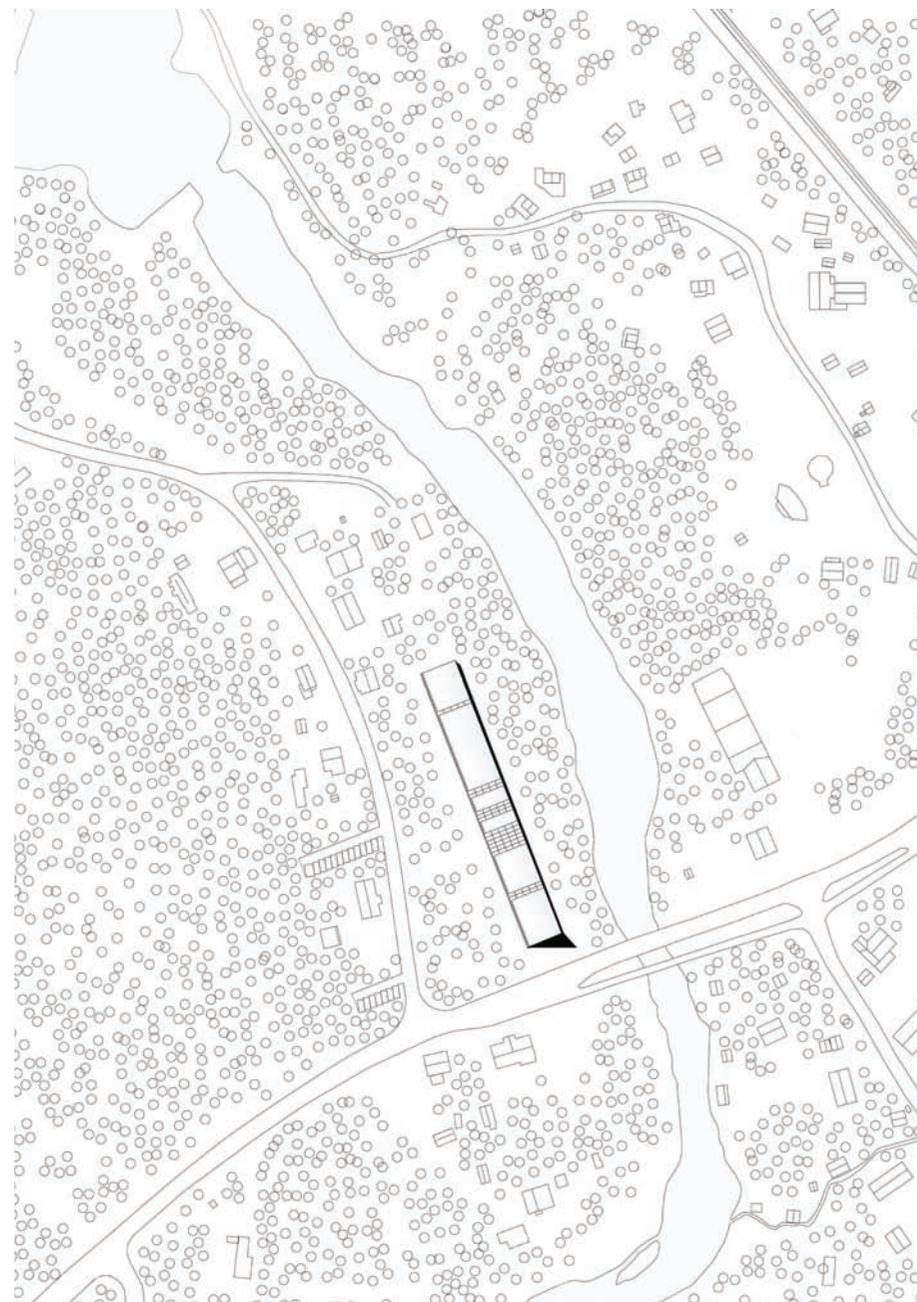
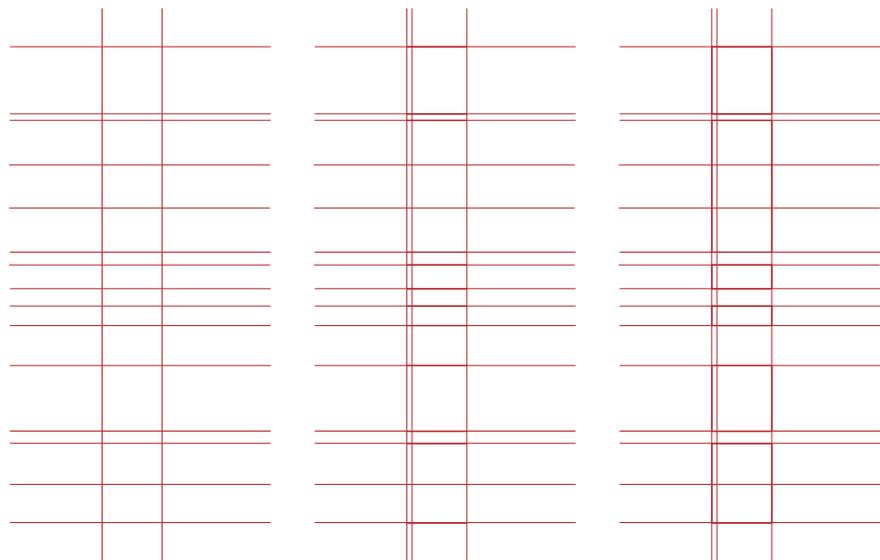
Grue Finnskog è un agglomerato rurale posto a diversi chilometri dal più prossimo centro urbano. Lo spirito del luogo, la sua vocazione altamente naturale, ha posto nella genesi del progetto alcuni elementi di riferimento che hanno dettato regole, affinità e analogie sugli spazi instaurando un profondo legame tra interno ed esterno.

L'edificio è concepito come rielaborazione di alcuni sistemi tipologici tradizionali dei luoghi. Si articola secondo una forma lunga e distesa, trovando nodi di regolarità che determinano la scansione tra pieni murari e vuoti, integrali, grazie a cui il paesaggio naturale entra a far parte del microcosmo interno.

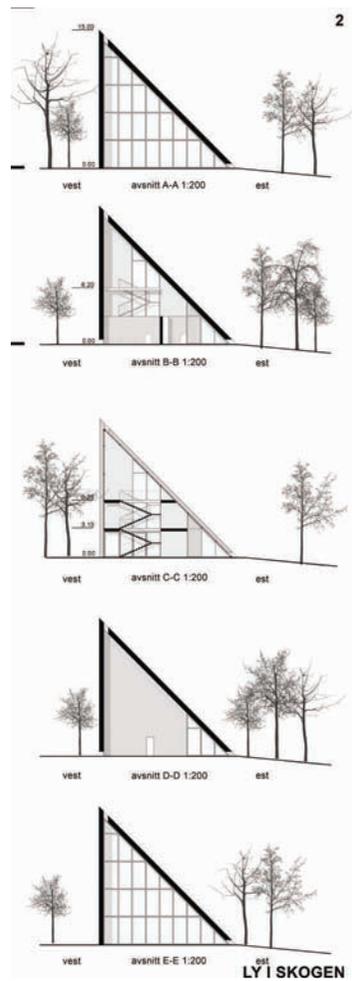
Il lato esposto verso nord-ovest è mantenuto verticale e costituisce una barriera verso i pochi sistemi residenziali costruiti; il fronte opposto è invece inclinato. Ogni elemento murario non tocca gli altri elementi. Tra ogni partitura muraria e quella adiacente è infatti prevista una lama trasparente che permette una distanza, seppur minima, essenziale. Il materiale che guida l'intera composizione è il cemento a cui sono miscelati inerti locali pensati per essere raccolti dal fiume su cui il museo si affaccia; tale tonalità è pensata per far aderire visivamente il nuovo edificio alle cromie dei luoghi.

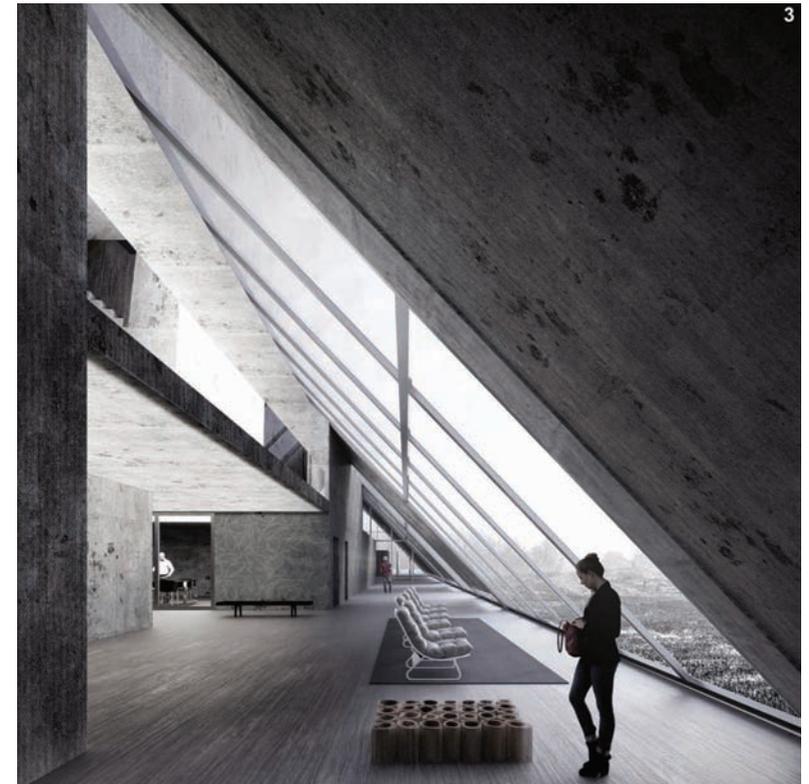
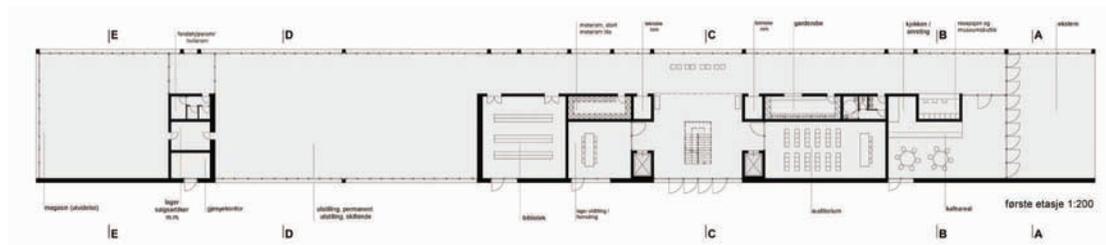
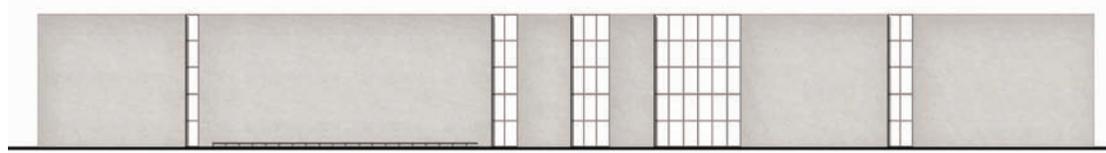
La condizione rurale è la principale mèta della costruzione del museo che è chiamato ad ospitare prodotti della cultura locale, perlopiù manufatti artigianali e forme d'arte povera. Alla sala principale per i grandi manufatti è destinato un ambiente prevalentemente racchiuso, dove la caratterizzazione ruvida dei materiali rispetta l'essenza materica degli elementi naturali dei luoghi con cui i manufatti sono realizzati; tra questi sono presenti corde, tessuti, sculture in legno, alcune piccole sculture in pietra.

In questa sala, il centro del museo, la luce filtra attraverso tre tagli: due lame corrono parallele al pavimento ed una continua è posta in copertura tra la parete verticale e quella inclinata. Questo ambiente è lo scrigno del lungo edificio. Esso diviene il centro in cui la memoria dei luoghi si conserva e si protegge rinnovando la tradizione tipologica degli agglomerati storici sorti sul territorio.











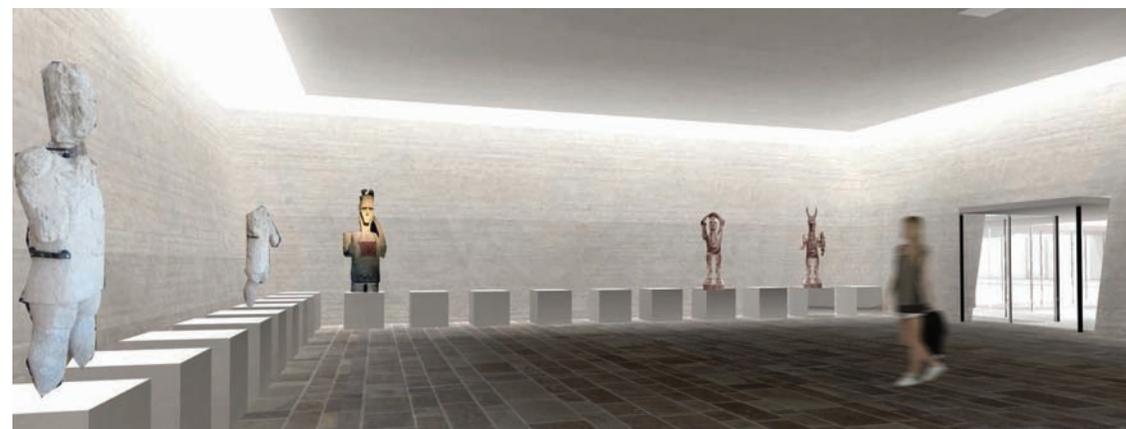
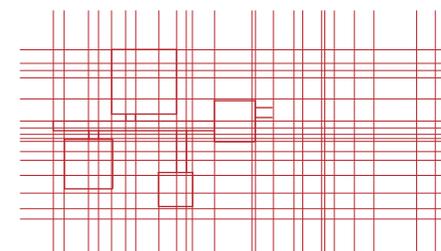
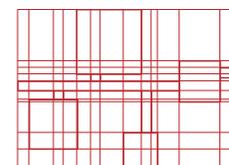
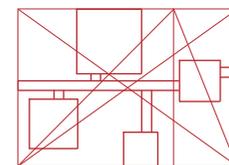
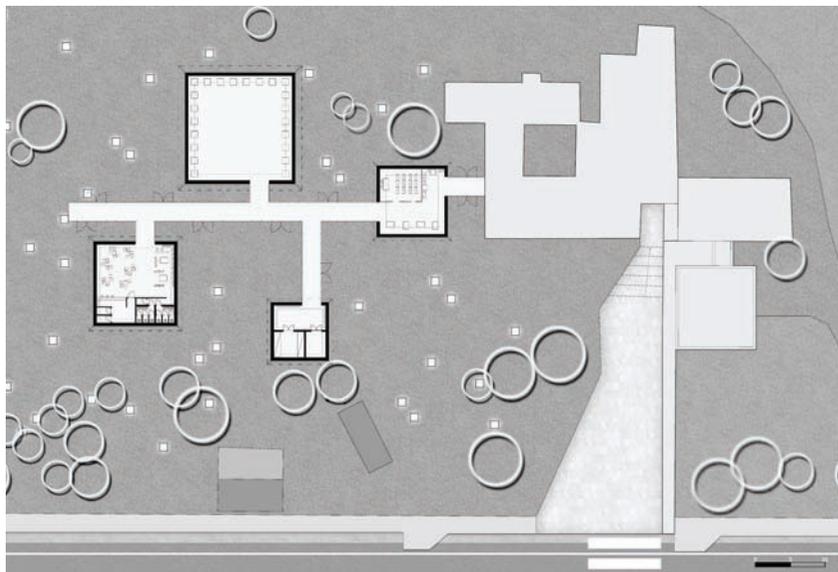
Il territorio del comprensorio di Cabras raccoglie un patrimonio significativo di manufatti scultorei provenienti dalla necropoli di Mont'e Prama per cui è pensato un ampliamento dell'attuale museo per includere nuovi spazi espositivi. Il progetto di ampliamento si caratterizza come analogia di sistemi archetipici dell'architettura in relazione alle sue forme dell'interno. L'arduo tema dell'esposizione archeologica, seppur se limitata a soli manufatti e non alla musealizzazione di aree, si è articolata in differenti maniere soprattutto negli ultimi quarant'anni. La caratura dimensionale degli interventi di Kevin Roche al Met per ospitare il tempio di Dendur nell'ala Sakler ha costituito un precedente, non nuovo nel sistema museale americano amplificando quanto già impostato durante gli anni Trenta a Berlino per ospitare adeguatamente l'altare di Pergamo. Al Met l'operazione di ricreare il contesto naturale entro cui ricostruire l'originario tempio egizio tradisce la natura artificiale del processo. A Berlino la diversa logica non tenta l'impossibile mistificazione artificiale di ricreare un luogo nella sua totalità fisica. Da questi due opposti sistemi metodologici sulla concezione dello spazio espositivo archeologico, il progetto misura alcune distanze.

Riconoscendo al ruolo dello spazio interno una caratteristica prevalente il sistema di ampliamento del museo originario, si connota secondo un'articolazione in quattro principali momenti che assumono forma di padiglioni indipendenti. Essi sono muti verso l'esterno e costituiti da pareti in cemento con disegno a larghe casseforme, a cui inerti locali di un rosso tenue dettano la caratura cromatica dei luoghi. Ogni padiglione raccoglie una funzione richiesta dal programma di ampliamento e la loro dislocazione, in forma ampia e distesa sul parco del museo, viene truardata da un percorso trasparente che dall'interno muove verso l'esterno parallelamente alla linea del mare. L'ampliamento diviene parte del parco più che sintesi di un sistema edificato compatto, articolandosi in un continuo mescolarsi con elementi naturali del terreno da cui ogni padiglione nasce. Gli ambienti sono definiti nella loro forma quadrata dal tema dell'illuminazione naturale che, proveniendo dall'alto si insinua in maniera diffusa verso il basso grazie al movimento inclinato delle murature perimetrali che si aprono verso l'esterno.









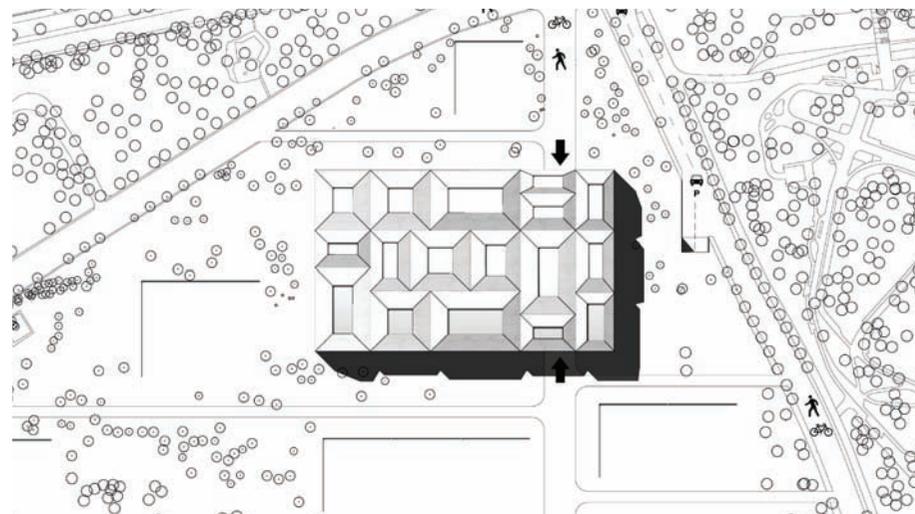
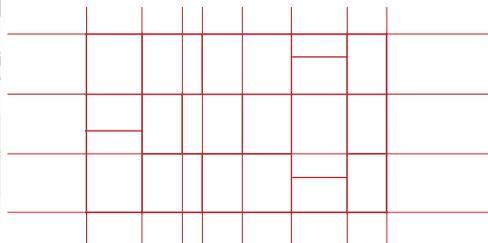
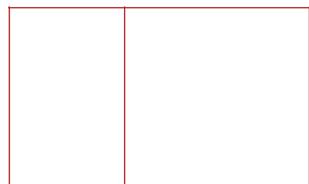


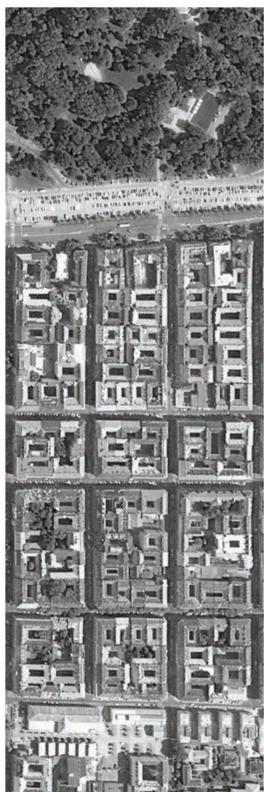
Il progetto nasce all'interno di un nuovo asse urbano previsto nella generale riorganizzazione del parco Varosliget, e ne diviene parte includendone una porzione al piano terreno. L'edificio è infatti pensato principalmente in sezione: piano interrato per assolvere la funzione di ingresso, accoglienza e distribuzione verticale alle esposizioni; piano terra, coperto e racchiuso nei mesi invernali da ampie vetrate ed aperto invece d'estate, come luogo in continuità con il parco e sede di esposizioni pubbliche; piano primo dedicato all'esposizione. Al di sotto del primo livello interrato sono alcuni piani dedicati alle funzioni archivistiche e di stoccaggio dei manufatti.

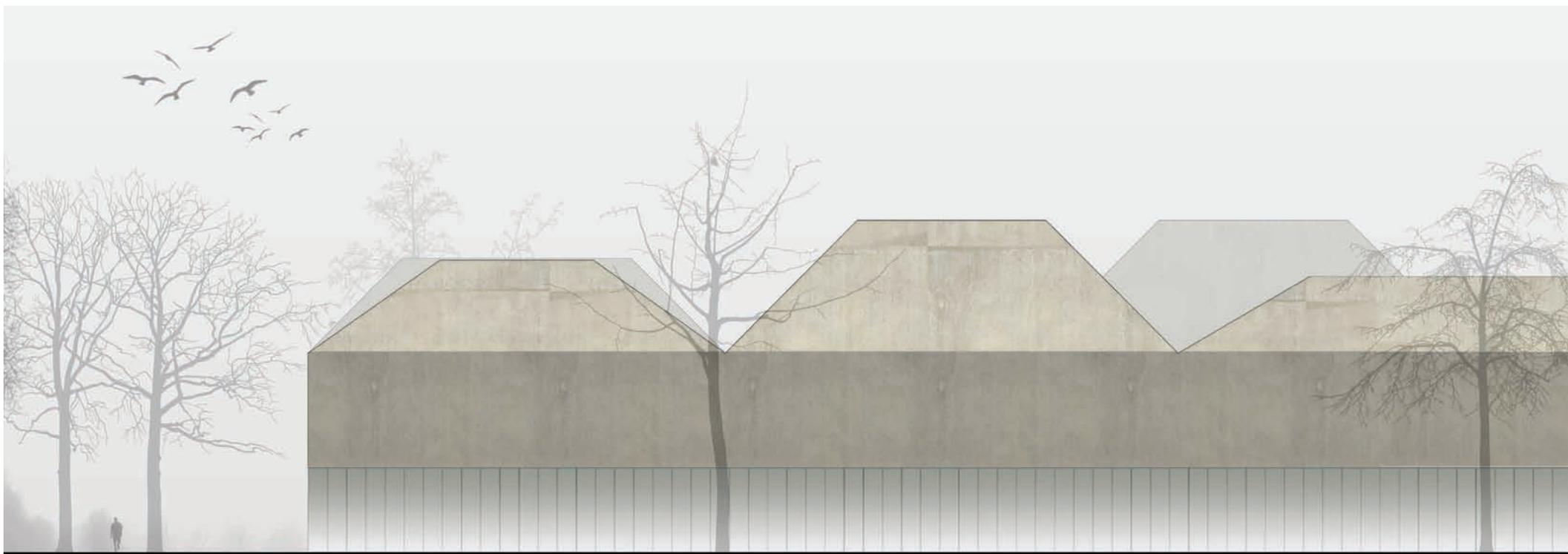
Letture urbane della città ungherese, in particolare il suo sviluppo negli isolati residenziali avvenuto nella seconda parte del diciannovesimo secolo, hanno portato alla definizione di un sistema metrico capace di influenzare le dimensioni, i rapporti tra gli spazi, e le volumetrie dell'edificio proposto. E' in particolar modo l'architettura degli isolati prossimi al parco a suggerire, nel rapporto fra tema illuminante le corti interne ed edificato, alcuni elementi del progetto. Il vuoto centrale nei sistemi edificati del tessuto urbano diviene citazione definendo volumi di progetto, che con la luce trovano una ragione di legame nello spazio interno.

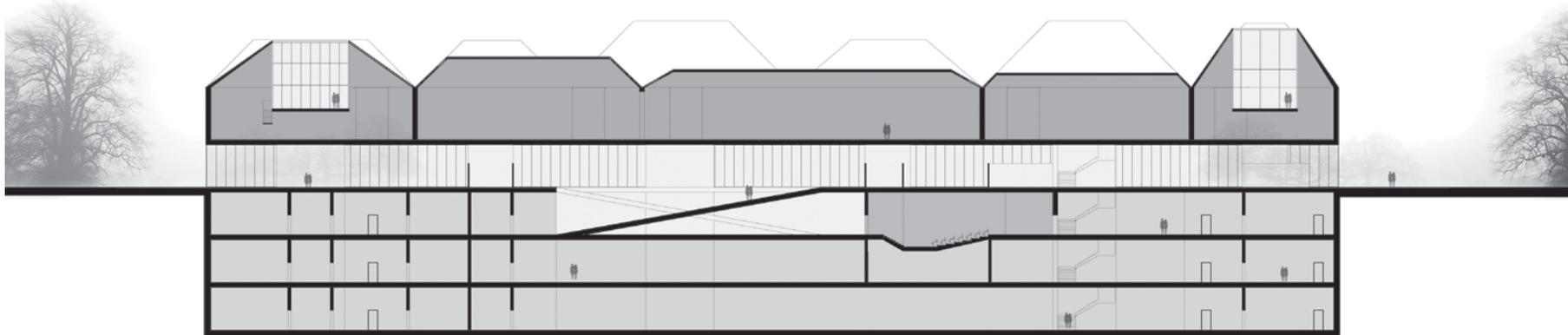
Il progetto del museo è concepito come insieme di ambienti dimensionati in funzione delle collezioni nazionali da ospitare, scegliendo di manifestare la singolarità del vano esplicitandone una propria identità volumetrica nell'ampio edificio.

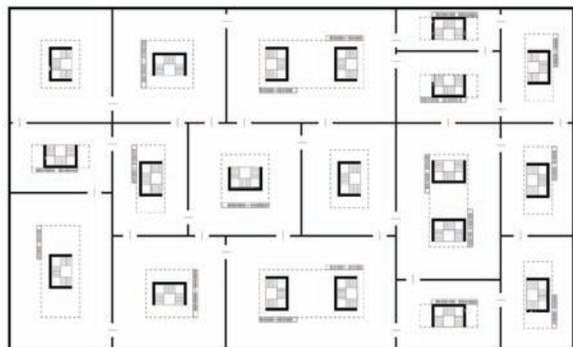
A questo le analogie con i sistemi edificati della città contribuiscono a dare forma, suggerendo alla copertura di ogni vano di alzarsi verticalmente e di ospitare nel centro un sistema vetrato che permetta l'illuminazione interna. All'interno la componente della luce ha il sopravvento determinando un sistema diffuso che proviene dalla buca centrale di ogni vano, e che in tale punto ospita uno o più ballatoi leggeri in cui sostando, è possibile contemplare immersi nella luce i manufatti esposti. Il materiale del museo è il cemento che avvolge completamente ogni singolo vano la cui sommatoria definisce, nella sua condizione sospesa da terra e sostenuta dai blocchi scala strutturali, la volumetria dell'edificio che si presenta silente al cospetto del parco e della città.



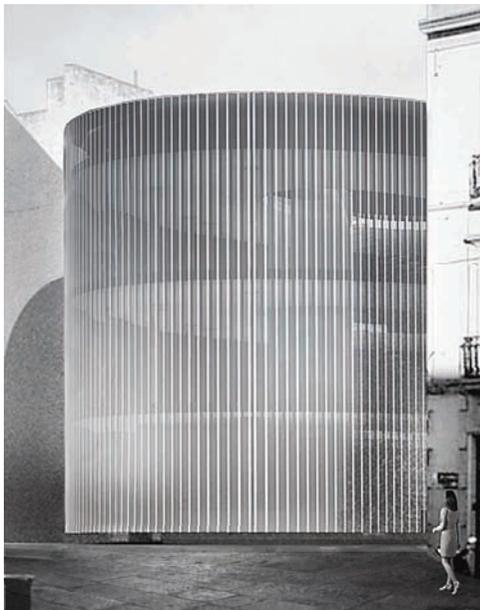










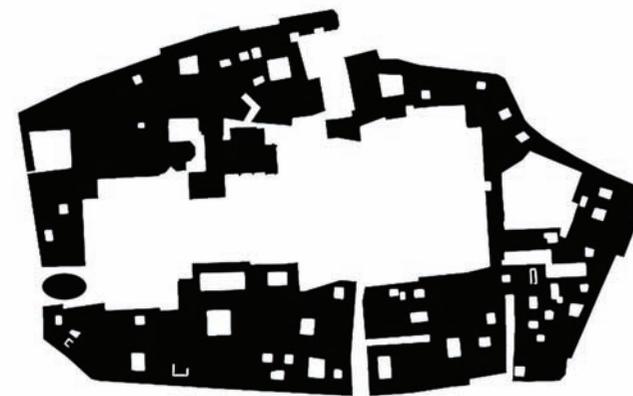


Il progetto per il nuovo centro d'architettura contemporanea di Cordoba nasce da un sistema di letture operate sulla specificità archeologia del sito di San Pablo in cui esso si inserisce. La natura del progetto, nella sua articolazione ellittica dell'impianto planimetrico, deriva in parte anche dalla necessità di dotare l'area archeologica, interna all'isolato, di un accesso principale. A tale scopo l'edificio, più minuto rispetto al perimetro del lotto disponibile, arretra non toccando nessuno dei lati e divenendo esso stesso accesso all'area dal piano terra.

I lacerti della costruzione romana di Cordoba assumono ruolo predominante all'interno di un percorso di lettura dello spazio metrico di alcune tipologie architettoniche, rispetto ad una loro adesione a sistemi geometrici di riferimento. La scelta di una forma, inusuale, ad ellisse aurea, derivazione di una fusione del sistema planimetrico dell'arena e dei sistemi aurei della basilica rettangolare, diviene determinante anche per una scansione degli spazi interni. Tale definizione in pianta non permette al progetto infatti di definire murature scandite da una griglia ortogonale nè tantomeno di lasciare spazi completamente aperti data la disposizione circolare del sistema strutturale. Allora i termini con cui proporre un'analogia provengono da impianti circolari dell'architettura romana. Le pareti curve che divengono intradosso ed estradosso articolandosi nel tempio della Piazza d'Oro presso la villa Adriana a Tivoli ed il gioco sinuoso della trabeazione esterna del tempio di Baalbek in Libano offrono solidi riferimenti di eccezioni ad una regola costruttiva.

Lo spazio interno del museo si costituisce grazie ad ambienti aperti ma delimitati da pareti curve che guardano verso il perimetro esterno dell'edificio con la logica di nicchia rovesciata, offrendo luoghi che permettano una distinzione tra gli argomenti delle esposizioni.

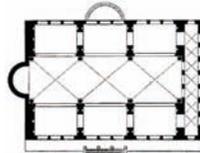
L'edificio non ha prospetti, ha piuttosto una caratterizzazione uniforme del suo perimetro che è impostata con elementi verticali continui a cui dietro è posto un sistema vetrato, che risponde ad una delle esigenze di visibilità richieste dal bando di progetto.



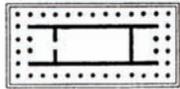
FORMAS ROMANAS



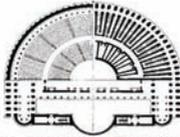
domus - bloque total y continuo



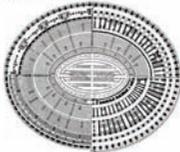
basilica - espacio despejado para la vida publica



amplio - espacio ortogonal de la religion

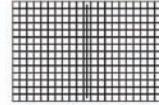


eatro - espacio de medio punto para a representacion

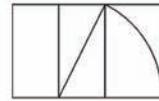


coliseum - espacio ellittico para el juego

SELECCIONATA FORMA



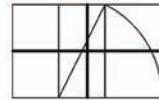
redes regulares 1mt x 1mt



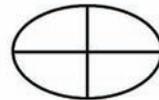
composicion de la seccion aurea



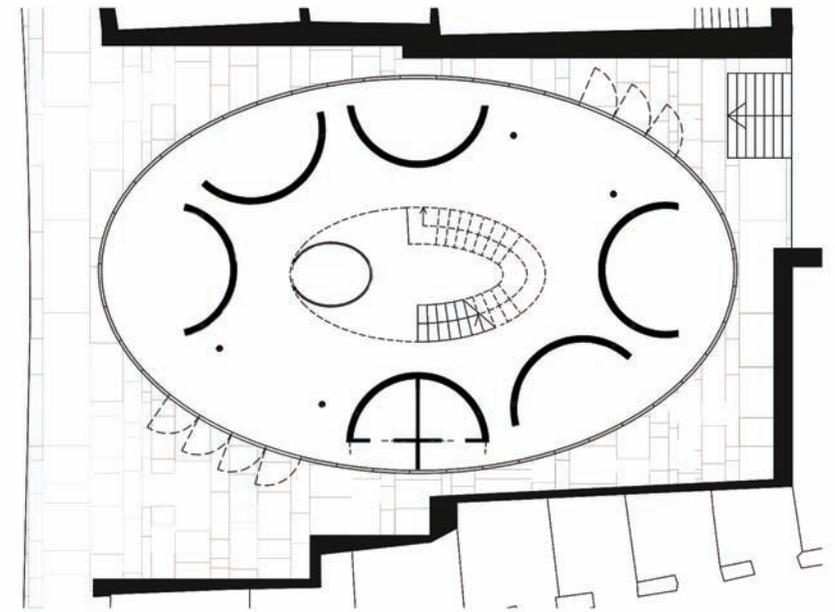
cruz central + forma simetrica

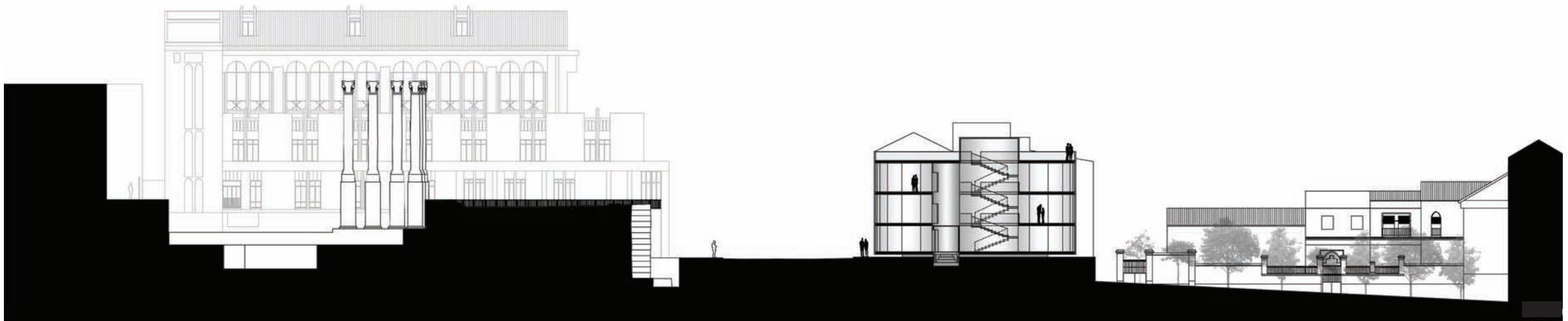


seccion aurea + cruz central



espacio elliptico que no ocluir el espacio libre / formas de actividades de juego





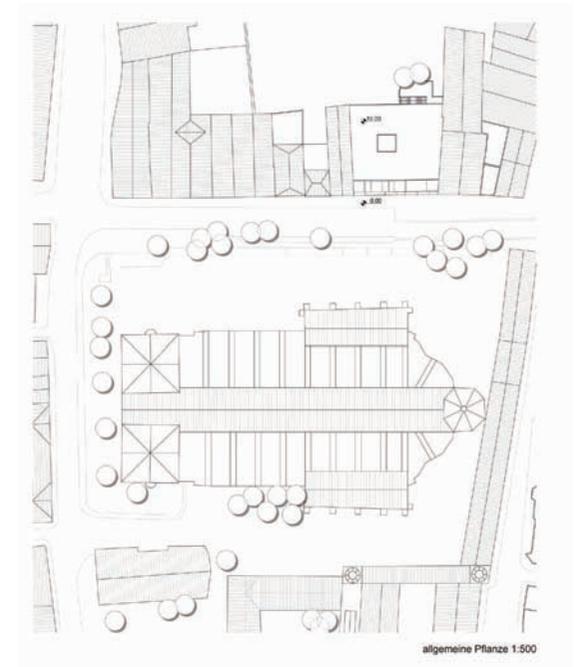
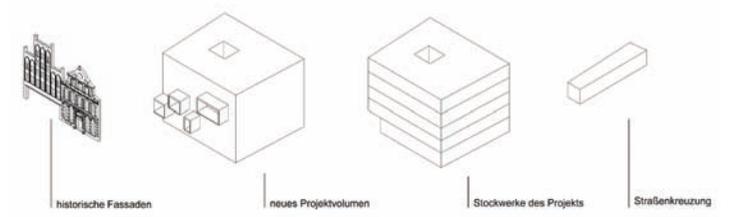
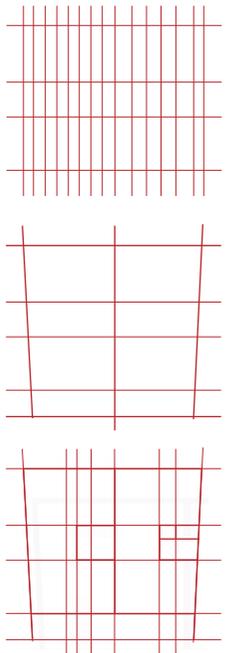
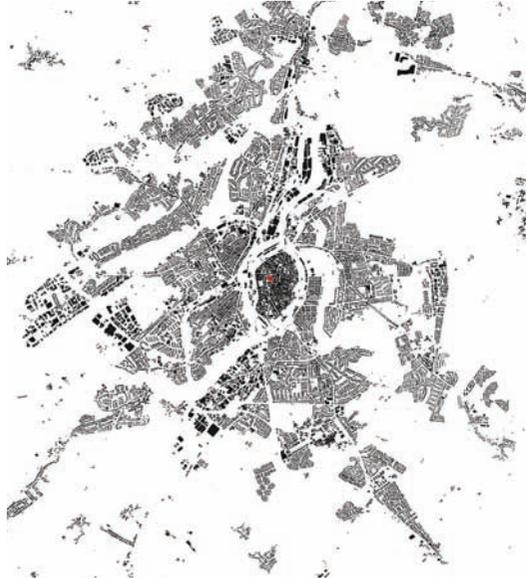




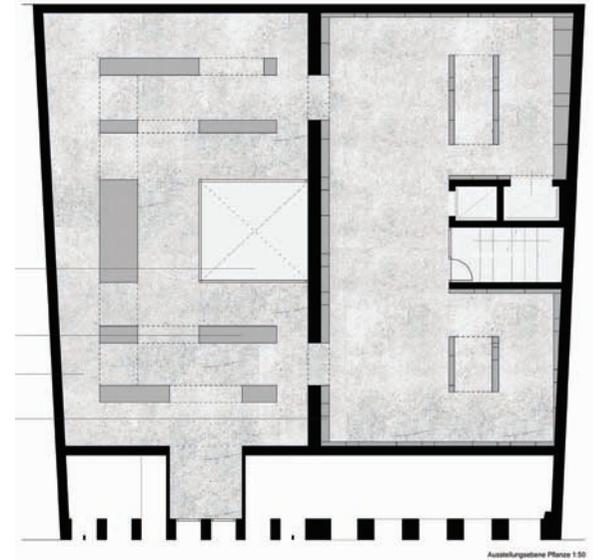
Se il confronto con architetture esistenti, con tessiture urbane e con partiture di spazi è occasione, complicata ma proficua, per trasformare nuove o rinnovate misurazioni in progetto, la comparazione con un testo letterario è anch'essa operazione assai stimolante. Thomas Mann dedica molte pagine del romanzo Buddenbrook alla descrizione, in diversi momenti, degli spazi interni dell'edificio posto in Mengstraße in cui prevalentemente si svolgono le vicende della famiglia. Alla natura intimistica di quelle descrizioni, ed al confronto con il lato della Marienkirche di Lubecca visibile dall'interno dell'edificio, il progetto si conforma. La nuova Buddenbrookhaus è impostata lasciando intatte le due facciate originarie sopravvissute anche alle distruzioni del secondo conflitto mondiale e costruendo un volume posto all'interno dello spazio compreso tra le due murature perimetrali del lotto edificato. Il nuovo museo si compone di un blocco chiuso su tutti i lati accentuando la natura racchiusa dello spazio interno che riceve luce da una corte interna vetrata e da alcune bucatre che proiettano i solai ad intercettare le originarie finestrate sui prospetti principali e che permettono la visione sulla chiesa.

A piano terra il lotto presenta una discontinuità dovendo garantire l'unico accesso allo spazio interno all'isolato dove attualmente stanno sorgendo, incomprensibilmente, degli edifici commerciali. Anche per tale ragione, il prospetto retro, confortato dall'impostazione dello spazio interno, è completamente muto.

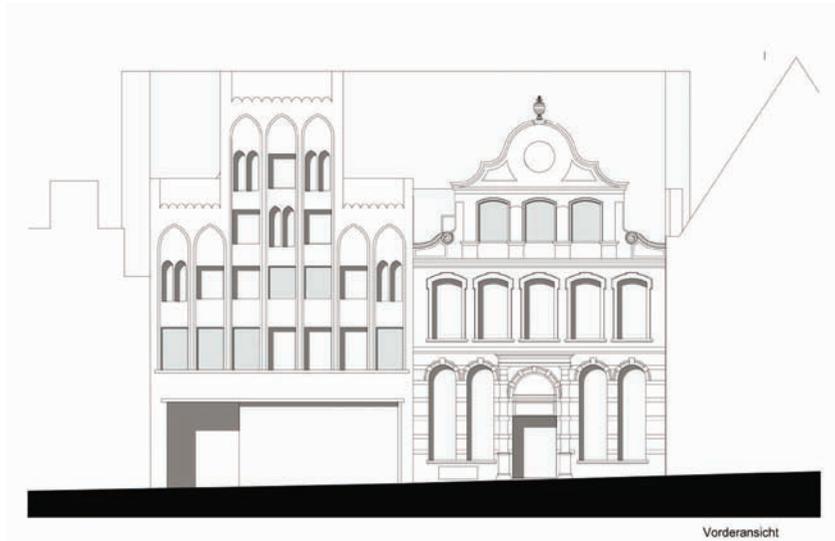
I due nuclei storici, rappresentati dai due edifici presenti fino alla metà del Ventesimo secolo, ritrovano una citazione nella distribuzione planimetrica che mantiene una suddivisione in due parti principali grazie ad una muratura di spina centrale. Tale suddivisione articola la disposizione degli ambienti espositivi e di ricerca. Il materiale del progetto è il cemento disposto in lastre verticali per diminuire la percezione massiva del volume edificato. Anche all'interno il materiale dominante è il cemento che rimane non trattato per solai, murature e soffitti; questi ultimi hanno coloratura in nero.



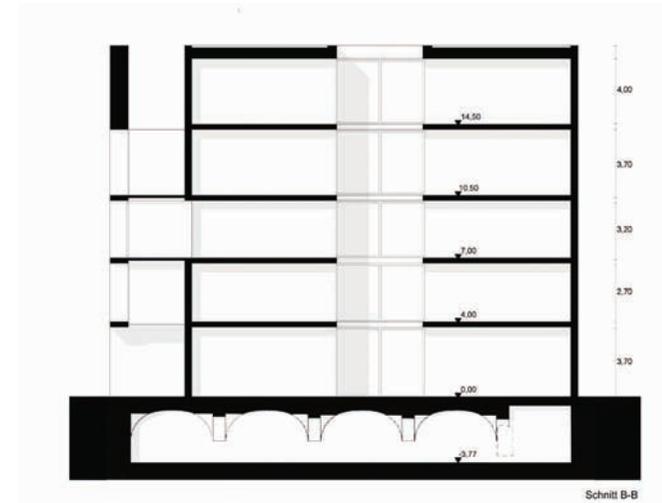
allgemeine Planze 1:500



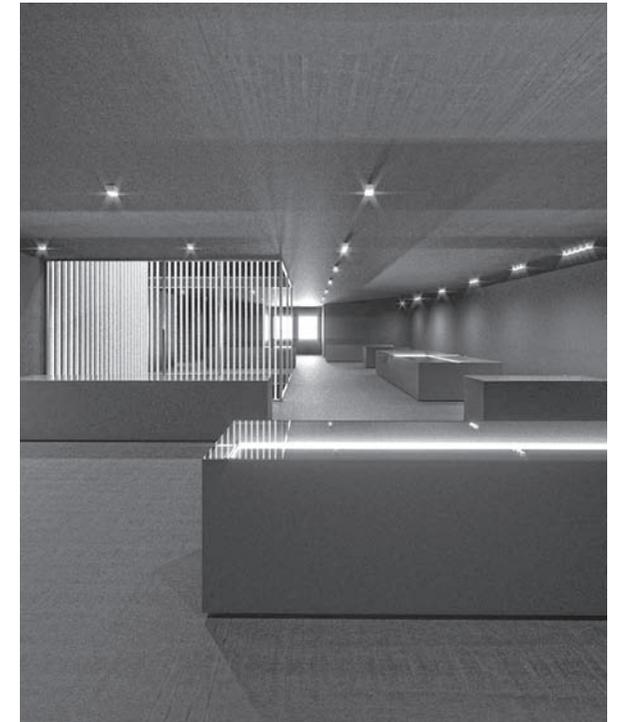
Ausstellungsebene Planes 1:50

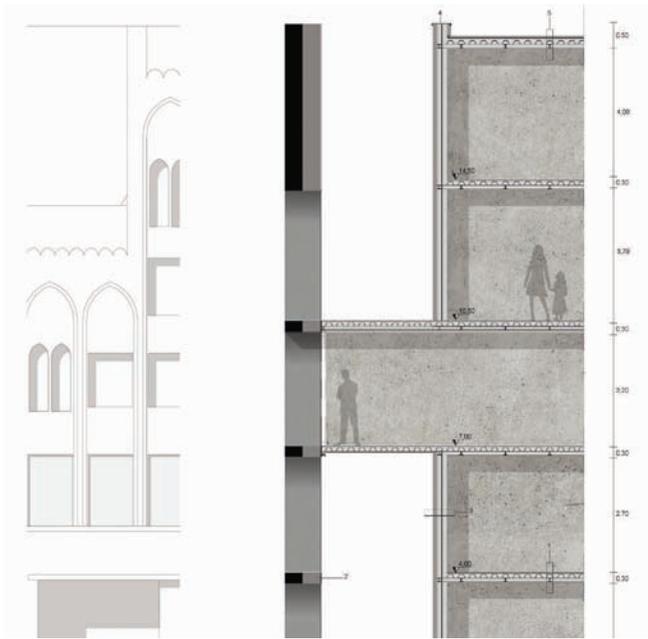


Vorderansicht



Schnitt B-B



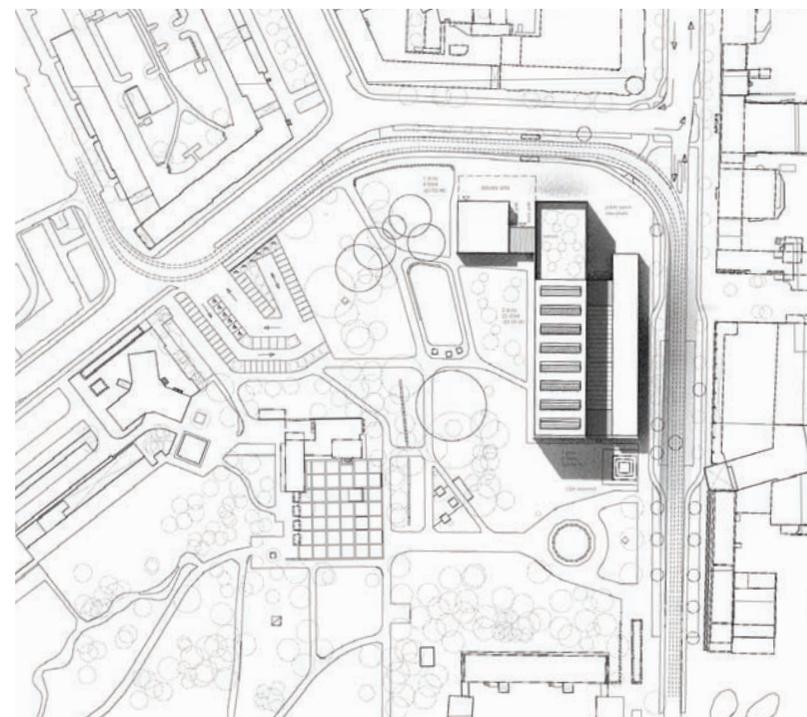
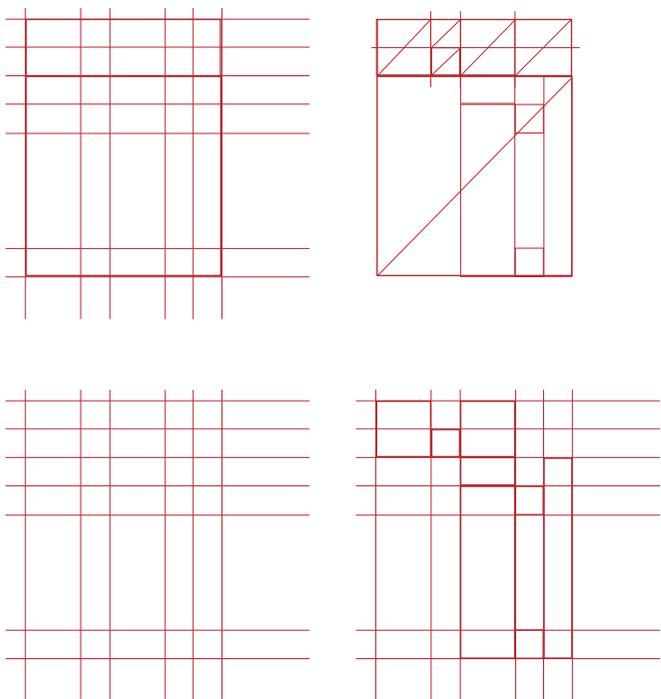


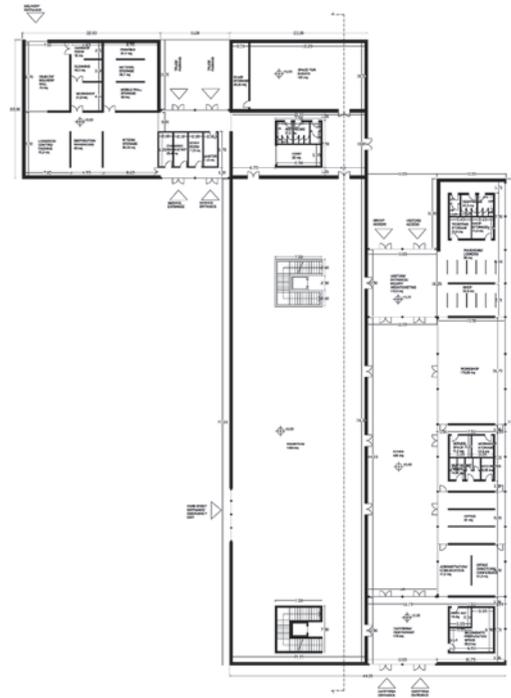
L'idea di un museo per la Bauhaus a Dessau dopo la costruzione del Bauhaus Arkhiv di Berlino disegnato a partire dal 1964 da Walter Gropius è un'operazione che giunge dopo una ripresa di interesse generale dello stato tedesco iniziata nel 2011 a Weimar con la chiamata per la costruzione di un ampliamento del museo d'arte cittadino dedicato alla prima Bauhaus di Van de Velde e Gropius. Il centro storico di Dessau presenta un'edificazione assai eterogenea in cui sono affiancate, presenze storiche (poche), centri commerciali e residenze del dopoguerra (a torre). Un tale panorama articolato è retto al centro del sistema da un parco pubblico cui parte è stata individuata per la costruzione del nuovo museo che raccolga tutto il materiale espositivo anche spostando parte del contenuto dell'edificio di Gropius posto a poche centinaia di metri di distanza.

Il progetto si compone di tre ambiti principali a cui risponde con altrettante volumetrie distinte: bookshop, esposizione, lavorazione e magazzino. I tre corpi sono parte di un insieme che si riferisce ad un sistema ortogonale che si innesta sul nucleo originario del tessuto ordito della città storica che si allinea al perimetro est del parco. Il tema compositivo del progetto è il quadrato, forma pura attorno a cui alcune ricerche della Bauhaus di Hannes Meyer e di Gropius si sono concentrate nel periodo 1925-1930. Il quadrato diviene cellula per la composizione degli spazi sia in planimetria che in sezione e determina, con un sistema modulare di riduzione, le dimensioni del volume bookshop.

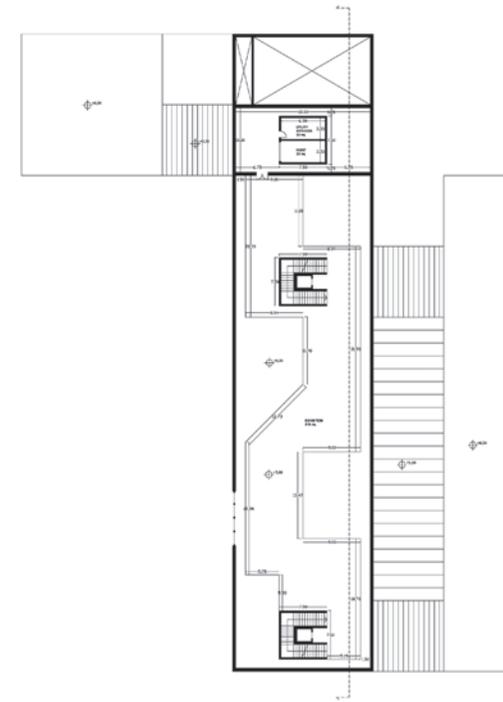
Lo spazio espositivo è pensato come un ampio contenitore a tutta altezza illuminato da luce diffusa grazie a degli shed posti in copertura, simboli di una cultura industriale dell'architettura cui la Bauhaus, grazie al Deutsche Werkbund, faceva riferimento. All'interno del volume sono sovrapposti due sistemi di solaio leggeri e sospesi dalla copertura; essi divengono corpi illuminanti a bassa intensità nel loro estradosso inferiore ed occasioni espositive alternandosi tra pieni e vuoti in verticale. Il materiale del progetto è il cemento, lasciato grezzo all'interno e principalmente senza fughe per gli esterni, tentando di porre in evidenza la sua natura non necessariamente economica, di impiego.



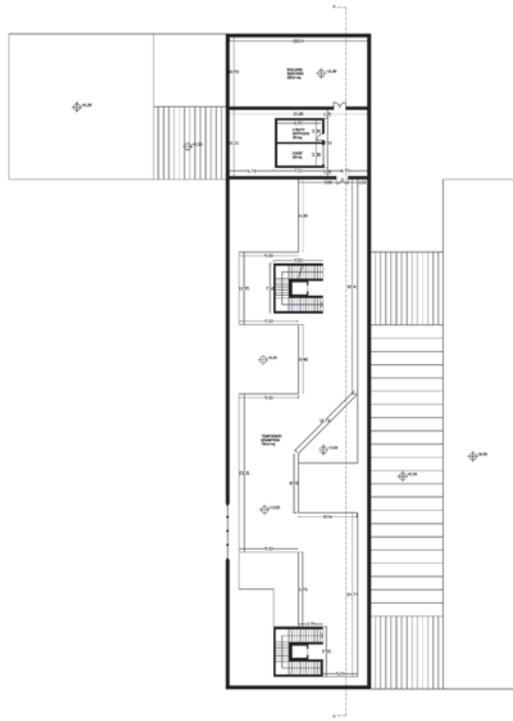




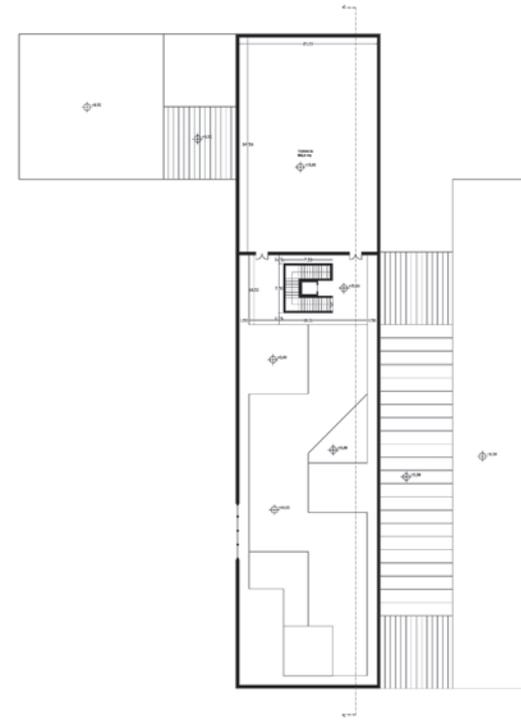
Ground floor



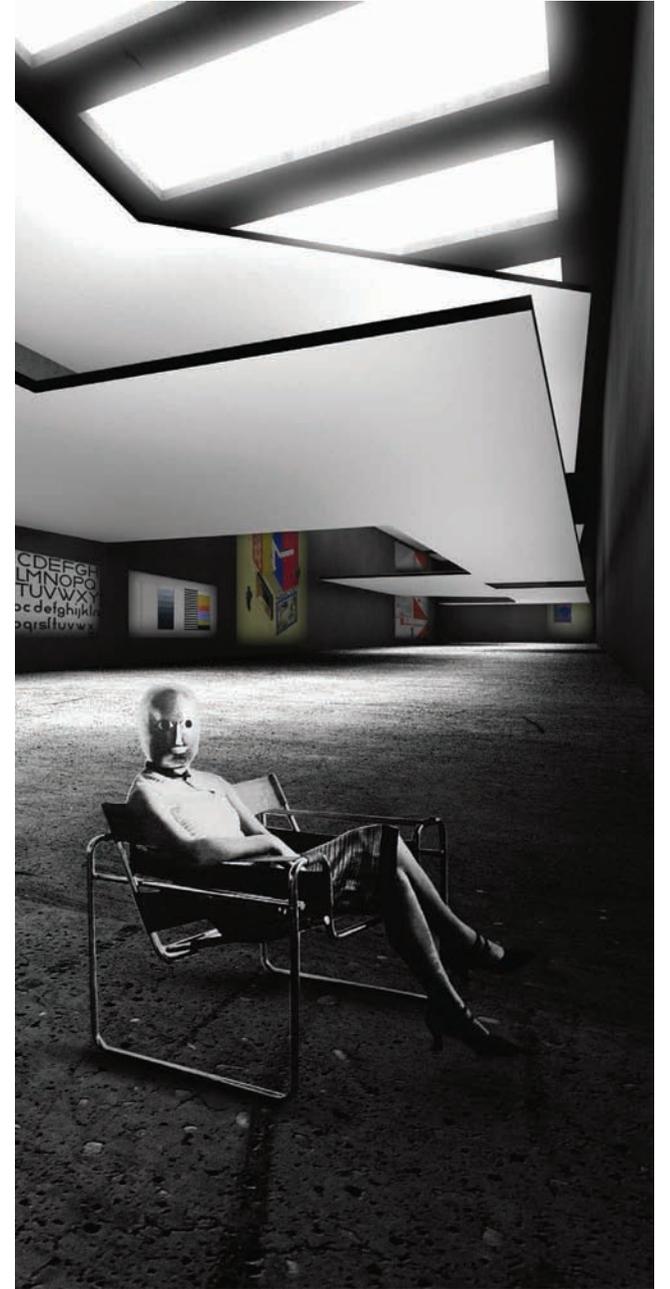
First floor

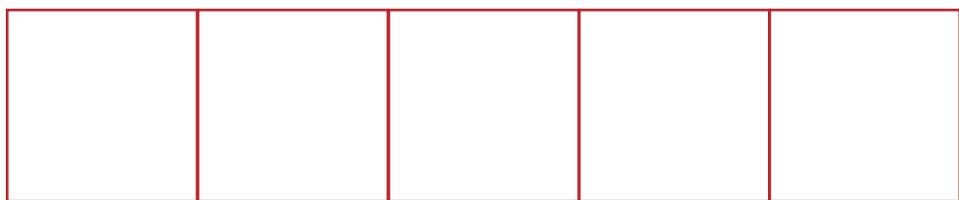
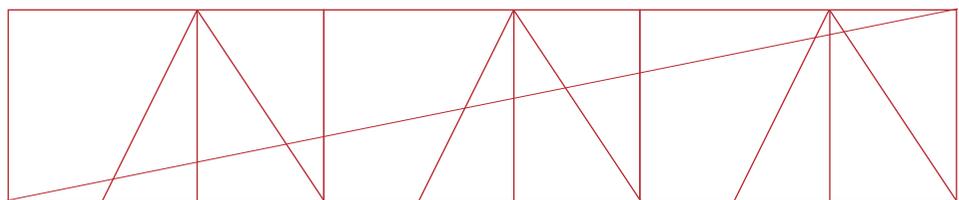


Second floor



Third floor

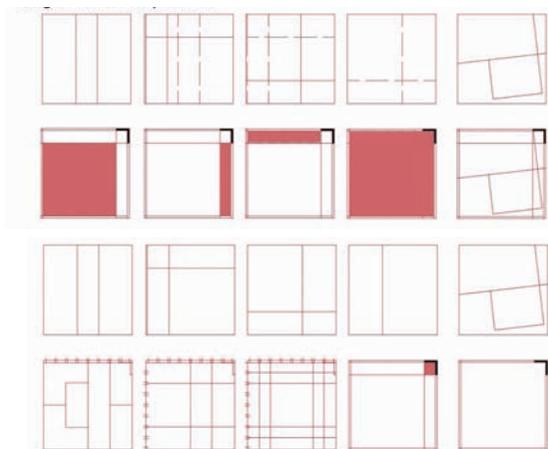


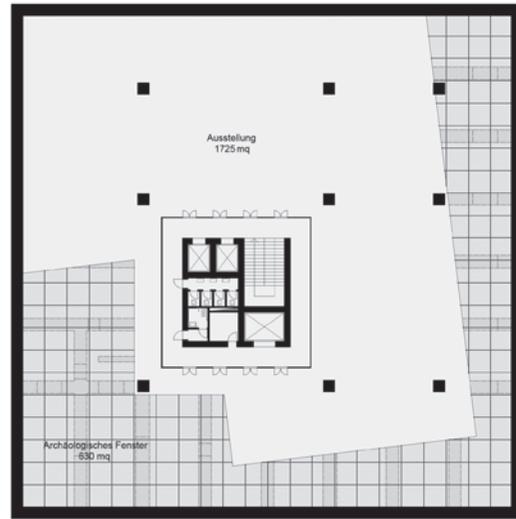


La Bauakademie realizzata da Karl Frederick Schinkel a Berlino a partire dal 1832 rappresenta uno dei punti culminanti della parabola linguistica del maestro tedesco. L'edificio si caratterizza prevalentemente nei quattro prospetti pressochè identici tra loro. L'impiego del mattone in facciata non sottrae la costruzione dall'essere un manifesto dell'espressione di un apparato teorico modulato sul ruolo della decorazione rispetto alla verità simbolica degli elementi nella composizione generale. A contrario il mattone rafforza il concetto che l'edificio debba esprimersi secondo una verità costruttiva che sarà assai cara alle successive generazioni di architetti tedeschi. Tale corrispondenza unitaria tra significato e sua espressione linguistica è prevalentemente marcata dall'estrusione dei marcapiani orizzontali e dalla rappresentazione simbolica di montanti verticali come richiamo di ordini sovrapposti. All'interno del telaio creatosi, Schinkel imposta le bucatore delle finestre determinando un secondo piano, posto più in profondità. L'edificio è stato demolito nella metà del Ventesimo secolo per far posto alla sede di un Ministero che non ha tenuto di conto delle precedenti orditure murarie. Attualmente, rimosso anche questo, è stato ricostruito un angolo dell'originario edificio di Schinkel e predisposta la costruzione della nuova Bauakademie.

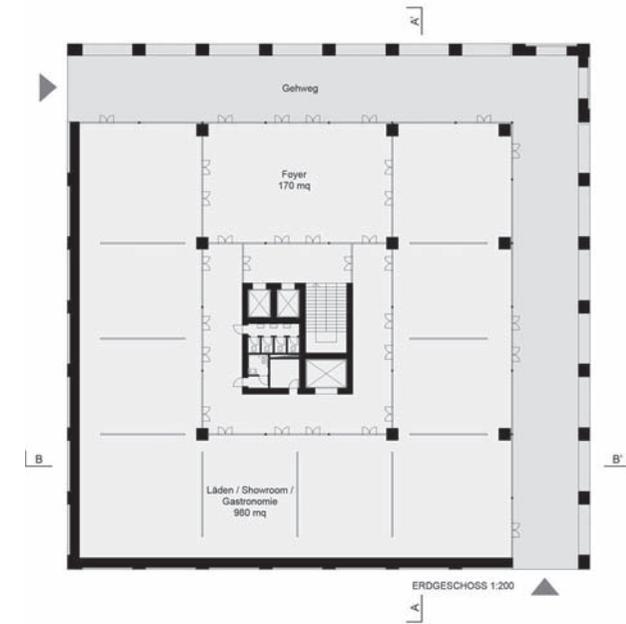
L'operazione, altamente discutibile della proposizione di un artificiale lacerto, pone il nuovo progetto a dover necessariamente tentare una mediazione con la sua presenza incomoda. La vocazione pubblica e la rilevante richiesta che il piano terra sia attraversabile, ha determinato un sistema planimetrico rivolto a due tematiche dominanti: la permeabilità dello spazio e l'inclusione intima dei luoghi del museo e del centro di ricerca. Tali obiettivi sono stati affrontati scomponendo l'originario impianto schinkeliano mantenendone il perimetro e la partitura metrica dettata dalle murature ancora oggi visibili nelle fondazioni (a cui il piano interrato è dedicato musealizzando le rovine e rendendole visitabili). Ai prospetti è stata data una configurazione frutto di una lettura delle geometrie impostate dall'edificio originale semplificando i due temi di telaio e fondale. Due prospetti offrono una lettura muta verso città e parco; gli altri due mantengono il telaio svuotando il fondale per permettere alla luce di illuminare le superfici trasparenti di alcuni degli ambienti interni.







UNTERGESCHOSS 1:200



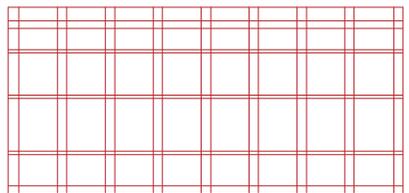
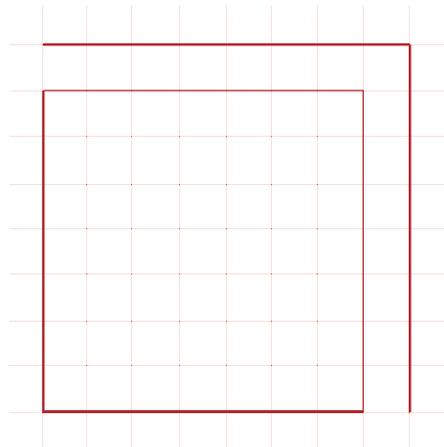
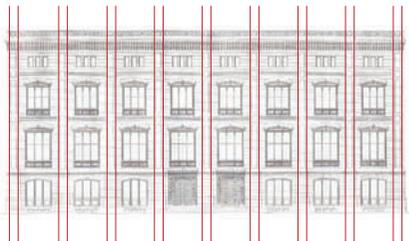
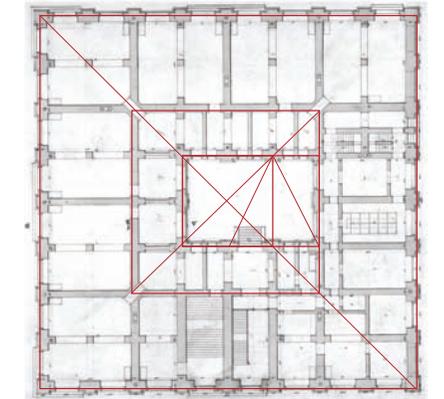
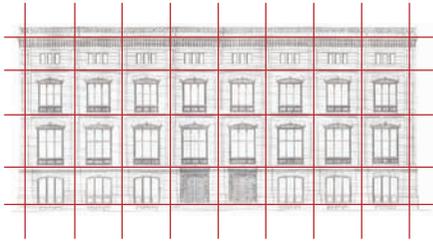
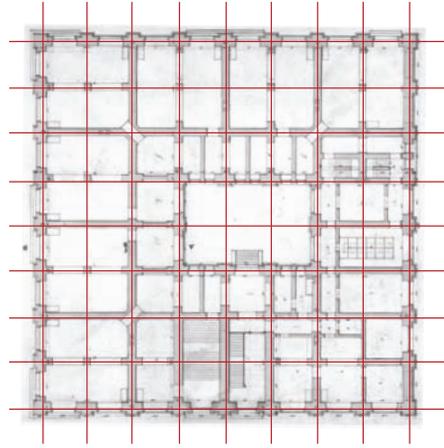
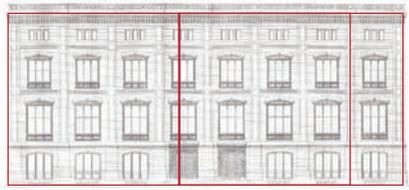
ERDGESCHOSS 1:200



A-A SCHNITT 1:200



B-B SCHNITT 1:200



REGESTO

Cordoba, *Nuovo Museo di Architettura e accesso a Sito Archeologico*, 2010

Progetto: Riccardo Renzi

Collaboratori: Stefania Bracci, Marcella Di Giorgio

Cabras, *Ampliamento del Museo Archeologico*, 2011

Progetto: Riccardo Renzi

Collaboratori: Dalia Omar Sidik, Giulia Maretta, Elisabetta Maria Luciano

Budapest, *Nuovo Museo Nazionale di arte e Ludwig gallery*, 2014

progetto ammesso in shortlist nei primi dieci

Progetto: Riccardo Renzi

Collaboratori: Chiara Giuseppini, Francesca Brugi, Valentina Cerofolini, Margherita Falcioni

Chandigarh, *Museo della Conoscenza, Capitol Complex*, 2015

progetto selezionato in shortlist

Progetto: Riccardo Renzi

Collaboratori: Alessandra Marchetti, Margherita Falcioni, Elena Ceccarelli, Shiva Khoshtinat

Dessau, *Museo della Bauhaus*, 2015

Progetto: Riccardo Renzi

Collaboratori: Elena Ceccarelli, Margherita Falcioni, Giulia Pagliuzzi

Grue Finnskog, *Museo delle arti locali*, 2017

Progetto: Riccardo Renzi (capogruppo), Alessandra Marchetti

Collaboratori: Gabriele Marinari

Consulenti interni: Elena Ceccarelli, Anna Dorigoni

Lubecca, *Buddenbrookhaus, Museo e biblioteca*, 2018

Progetto: Riccardo Renzi

Paesaggista: Alessandra Marchetti

Consulenti: Anna Dorigoni, Elena Ceccarelli, Gabriele Marinari, Jovana Markovic

Berlino, *K.F. Schinkel Bauakademie, Museo e centro di ricerca*, 2018

Progetto: Riccardo Renzi

Collaboratori: Elena Ceccarelli, Anna Dorigoni, Jovana Markovic

Consulenti: Alessandra Marchetti, Gabriele Marinari



Finito di stampare per conto di
didapress
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Marzo 2018

I progetti presentati all'interno di questo piccolo libro provano a raccontare un percorso di ricerca che ha come soggetto l'architettura del museo.

Essi non hanno la pretesa di voler indicare una via, semmai di tentare di palesare un metodo perseguito che ha tracciato una traiettoria fin dalle prime riflessioni e che rinforza la ricerca ancora in corso arricchendola progetto dopo progetto.

Quel metodo esprime un apparato teorico che interseca il ruolo stratigrafico dei sistemi urbani, delle loro memorie, dei loro linguaggi e che riverbera alla dimensione del progetto permanenze e caratteri invarianti come metrica costitutiva di spazi, relazioni, forme.

Al tema di una contemporaneità effimera, dove la forma prendendo il sopravvento elude spesso qualsiasi ragionamento, questi progetti provano a contrapporsi scendendo in maniera palese la loro appartenenza a sistemi metrici classici.

Essi recepiscono inoltre alcuni echi che i luoghi suggeriscono, nella loro dimensione multitemporale in cui sono stati e sono al tempo stesso, tra presente e memoria, tra segno e lacerto.

Allora ogni edificio tenta il difficoltoso confronto con la memoria definendosi attorno a sistemi, analogie ed idee di spazio, piuttosto che a forme.

Al tema di spazi puri questi progetti offrono il loro contributo. Al tema di segni chiari che possano nascere da letture urbane anche.

L'intento di questo piccolo libro è porre in rilievo che la città contemporanea, pur nelle sue tumultuose vicissitudini anche del decennio appena trascorso, è il territorio naturale del progresso dell'architettura ed è costante confronto con la sua stessa identità pur nella complessità che oggi ne pone in evidenza alcune contraddizioni.

Al museo, primo tra gli edifici custodi della memoria civile, sociale ed urbana, il ruolo prevalente di ricordare il valore attuale del tempo passato, al tempo presente.

Riccardo Renzi (1979), Architetto, Dottore di Ricerca, Ricercatore in Composizione Architettonica e Urbana presso l'Università degli studi di Firenze svolge attività di didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Architettura, DIDA. Si occupa di architettura italiana contemporanea, con particolare attenzione al ventesimo secolo ed al tema del linguaggio. Suoi progetti sono risultati premiati in concorsi nazionali ed internazionali, pubblicati ed esposti in mostre collettive.

R

ISBN 978-88-3338-014-8



9 788833 380148

€ 15,00