DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Federico De Matteis

Quando il museo cresce. Note su due progetti di ampliamento di Christ & Gantenbein

Abstract
I due annessi museali a Basilea e Zurigo dello studio svizzero Christ & Gantenbein, entrambi inaugurati nel 2016, offrono l'opportunità di riflettere sul concetto stesso di ampliamento. Non si tratta della mera logica incrementale di aggiungere spazi ad una preesistenza, bensì di accomodare le molteplici forme di espressione dell'arte contemporanea. Entrambi gli edifici, pur nel loro differente aspetto, programma e dimensione, interpretano questi mutamenti culturali sia nella loro struttura architettonica, sia nelle qualità degli spazi espositivi realizzati. Per chiarire tali affinità, il saggio si avvale di alcuni contributi dell'estetica analitica che indagano sullo statuto dell'opera d'arte e sulla sua performatività in relazione al visitatore.

Parole Chiave
Musei — Ampliamento — Estetica analitica — Esperienza — Architettura svizzera — Christ & Gantenbein

Nel 2016, lo studio svizzero Christ & Gantenbein inaugura due ampliamenti museali: il nuovo edificio per il Museo d'Arte di Basilea e la nuova ala del Museo Nazionale di Zurigo, entrambi a seguito di concorsi tenutisi, rispettivamente, nel 2010 e 2012 (fig. 1-2).
Le due architetture, progettate in un arco temporale ravvicinato, differiscono notevolmente nel risultato finale: sebbene tale divaricazione possa spiegarsi in virtù delle evidenti differenze contestuali, dimensionali e di programma, offrono al contempo un interessante spunto di riflessione sul concetto stesso di *ampliamento*.
Appare chiaro che il termine non vada inteso nella sua semplice logica incrementale, ovvero di aumentare la quantità disponibile di un certo tipo di spazio funzionale. I due ampliamenti si confrontano con preesistenze realizzate tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento: i modelli museali di quelle epoche, nonché gli oggetti artistici che vi erano esposti, ben poco hanno a che vedere con quanto prevede la pratica architettonica contemporanea.
Pertanto, per *ampliamento* dobbiamo considerare, in prima istanza, un allargamento del ruolo dell'edificio-museo nella società contemporanea, e in secondo luogo la crescita esponenziale dello spettro estetico verificatasi nel corso dello sviluppo dell'arte del Novecento.
I musei, in quanto edifici altamente simbolici, rappresentano sempre la visione che una determinata società ha di sé stessa: questi ampliamenti concettuali intercorsi fra l'impianto originale dei due musei svizzeri e le addizioni di Christ & Gantenbein rispecchiano dunque tale mutamento.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Fig. 1
Christ & Gantenbein, ampliamento del Museo d'Arte di Basilea, 2016.
Foto Jean-Pierre Dalbéra/CC BY2.0.

Fig. 2
Christ & Gantenbein, ampliamento del Museo Nazionale di Zurigo, 2016.
Foto di Adrian Michael/GNU FDL.

Quel pomeriggio al Grand Louvre

Quali sono dunque quegli *ampliamenti* avvenuti, durante il secolo scorso, nelle pratiche artistiche, nello spettro estetico dell'arte, nelle dinamiche della sua fruizione e nell'architettura dei suoi contenitori? Due piccoli *ballon d'essai* possono aiutare, se non a ricapitolare l'intero fenomeno e la sua vasta portata, almeno a mettere a fuoco alcune delle sue più profonde dinamiche.

Per chi si trovi in visita a Parigi, soprattutto per la prima volta, è d'obbligo recarsi a rendere omaggio al sorriso più famoso del mondo, quello della leonardesca Gioconda.

Dalla sua posizione d'onore nel Grande Louvre, Mona Lisa dispensa il suo enigmatico sguardo su tutti coloro che giungano a contemplarla: per la precisione, circa 10.200.000 di visitatori nel 2018, considerando che il Louvre è il museo più visitato dell'intero pianeta. Chiunque sia andato a vedere il capolavoro leonardesco, infatti, sa bene che del dipinto si vede ben poco, dato che il visitatore viene tenuto a distanza da una serie concentrica di elementi di sicurezza, dalla grande teca blindata al parapetto, fino al nastro mobile che contiene la folla nei giorni di maggiore afflusso, nonché dalla massa stessa dei visitatori (fig. 3).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Fig. 3
Visitatori davanti alla Gioconda, Louvre, Parigi, 2019.

Effettuando un rapido calcolo, dove *v* è il numero annuo di visitatori del Louvre secondo il dati del 2018, *p* la percentuale (stimata per difetto) di questi visitatori che si recano nella sala della Gioconda, *h* il numero di ore di apertura annua del museo, e *q*, tempo medio di permanenza davanti al quadro, otteniamo *n*, numero medio di visitatori che si trovano contemporaneamente davanti alla Gioconda con la seguente formula che, sviluppata, dà come risultato un impressionante n=241. Ogni visitatore del Louvre, dunque, condivide il sorriso più misterioso del mondo con una media di altre 240 persone, un numero che, oltre alla distanza che occorre mantenere dal dipinto, rende la relazione tutt'altro che intima.

Al contrario, il Louvre mette a disposizione sul suo sito un'interessante applicazione web che consente di esplorare il quadro attingendo anche a fonti di informazione multimediali, mentre il portale Wikimedia consente di scaricare liberamente una riproduzione digitale dell'opera in una risoluzione tale (7.479x11.146 pixel, 83 MP) da consentire di analizzare nel dettaglio le singole crepe della pittura. Perché, dunque, affollarsi di fronte a un quadro che nel museo si vede appena, mentre lo si può osservare comodamente da casa propria con una semplice connessione Internet o, per chi fosse particolarmente nostalgico, da un buon libro d'arte?

La domanda è retorica e la risposta è in parte ovvia: non conta tanto (intra) vedere la Mona Lisa, quanto trovarsi lì in quel momento, vivendo in prima persona la presenza auratica di un oggetto unico. L'esperienza artistica non si fonda solamente sull'oggetto che viene contemplato – in una visione idealistica winckelmanniana – bensì sulla relazione che intercorre tra l'opera stessa e il soggetto che la osserva. *Come ci si sente davanti alla Mona Lisa?* sembra dunque essere la domanda più legittima da porre a uno dei tanti visitatori, a testimonianza del fatto che lo spazio museale che ospita l'incontro svolge un ruolo sociale e affettivo: l'edificio non deve più solamente *custodire* il reperto artistico, bensì anche consentire la messa in scena del momento cruciale dell'incontro tra il visitatore e l'opera d'arte. Tale momento, dunque, richiede di essere cristallizzato nel tempo – versione contemporanea delle iscrizioni lasciate dai viaggiatori ottocenteschi sulle rovine romane – e, possibilmente, condiviso socialmente (fig. 4).

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Fig. 4
Dal web: hashtag#monalisa.

Una passeggiata sul lago

Tra giugno e luglio 2016, l'artista Christo istalla sul Lago d'Iseo un'opera temporanea intitolata *The Floating Piers* – i pontili galleggianti (fig. 5). La struttura in sé consiste in due aniconiche passerelle arancioni che collegano il lungolago con l'Isola di San Paolo. Nel corso della sua breve esistenza – appena due settimane – l'installazione ha consentito a 1,5 milioni di visitatori di compiere un'insolita passeggiata sul lago – intesa in questo particolare contesto proprio come camminare *sulle* acque del lago, non intorno alle sue sponde.
The Floating Piers incarna pienamente l'ampliamento dello spettro estetico dell'arte avvenuto nel corso del Novecento. Se l'ontologia tradizionale dell'oggetto artistico prevedeva una relazione prossemica legata ad un osservatore posto di fronte ad un'opera affissa a una parete o eretta su un piedistallo, nella pratica contemporanea è consueto trovarsi non più soltanto davanti, bensì anche *sopra, dentro, intorno* all'opera d'arte. Di fatto, molte di queste opere acquisiscono senso solamente se completate dalla dimensione esperienziale dei soggetti, che ne sono parte integrante. Non è dunque un caso se, fra i commenti lasciati su Internet dai visitatori, il termine più usato risulta essere proprio *esperienza*: non *opera* né *arte* – quanto era poi visibile di queste passerelle galleggianti in mezzo a centomila paia di piedi al giorno? – bensì la risposta emotiva del visitatore, di nuovo da immortalare con l'immancabile *selfie* (fig. 6).

Gli spettri dell'arte

Questi due esempi di "situazioni artistiche" contemporanee ci consentono di comprendere quale sia stato, nel corso del Novecento, l'ampliamento del ruolo sociale del museo – da contenitore di oggetti a luogo di produzione dell'esperienza dell'arte – e l'ampliamento della gamma estetica dell'arte – da ieratico oggetto sul piedistallo a performatività congiunta di opera e spettatori. Solo in questo mutato sistema culturale è possibile comprendere appieno le scelte compiute da dei progettisti colti e raffinati quali Christ & Gantenbein, nonché le qualità architettoniche e spaziali che da tali scelte derivano.
Un'anomalia rispetto al canonico concetto di opera d'arte veniva registra-

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Fig. 5
Cristo, Floating Piers. Lago d'Iseo, 2016.
Foto NewtonCourt/CC BY-SA 4.0.

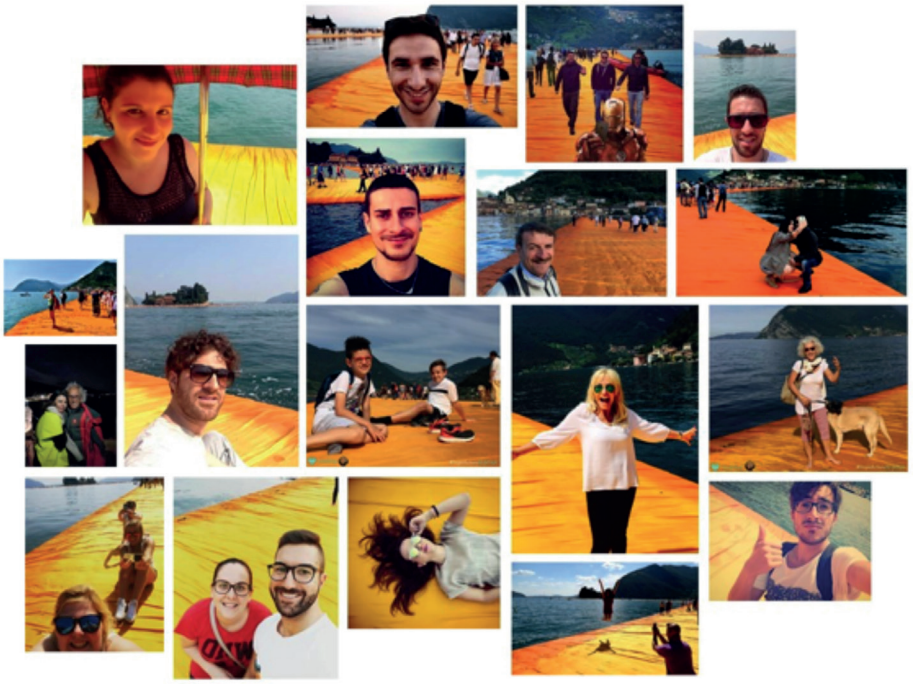


Fig. 6
Dal web: hashtag#floatingpiers.

ta, già negli anni Trenta, da John Dewey, che nel suo *Art as Experience* scrive:

«I concetti che pongono l'arte su un remoto piedistallo sono tanto diffusi e sottilmente penetranti che molti, anziché compiacersi, si ribellerebbero se fosse loro detto che il godimento dei loro svaghi occasionali dipende, almeno in parte, dalla loro qualità estetica. Le arti che oggi hanno la maggiore vitalità per il pubblico medio sono cose che esso non prende per arte: per esempio cinema, la musica da jazz, l'appendice umoristica, e, troppo spesso, racconti giornalistici di amorazzi, assassinii e gesta di banditi» (Dewey 1951, p. 10).

L'osservazione di Dewey evidenziava peraltro anche quanto avvenuto già a partire dai primi anni del Novecento nelle avanguardie artistiche, dove autori quali Marcel Duchamp o Pablo Picasso avevano spalancato le porte dei loro atelier agli oggetti trovati, di uso quotidiano, a volte quasi volgari. Queste sperimentazioni artistiche, abbandonata l'ormai stanca ricerca di avulsi canoni di bellezza, mettevano piuttosto in discussione l'assiologia dell'opera d'arte, da un lato riconoscendo il vitalismo delle forme popolari

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Fig. 7
Marina Abramoviç The Artist is Present, MoMA, New York, 2010. Foto Andrew Russth/CC BY-SA 2.0.

e primitive, dall'altro ragionando analiticamente sul senso stesso di fare arte (Menna 1975, p. 35).
Nel corso del Novecento, le sperimentazioni dell'arte tendono a confondere i margini tra le due grandi famiglie di pratiche artistiche codificate da Nelson Goodman, le arti *autografiche* e *allografiche*:

> «Possiamo definire un'opera d'arte *autografica* se e solo se la distinzione tra l'originale e una falsificazione è per essa rilevante; o meglio ancora, se e solo se anche la migliore riproduzione non può considerarsi genuina. Se un'opera d'arte è autografica, possiamo chiamare anche quella forma d'arte autografica. Pertanto, la pittura è autografica, la musica non autografica, o *allografica*» (Goodman 1968, p. 113).

Goodman lega la sua distinzione fra queste due ontologie artistiche al concetto di unicità già identificato da Walter Benjamin : tuttavia, ci troviamo di fronte ad un divario che si ricapitola con una certa facilità in termini architettonici: autografiche sono quelle opere degne di essere custodite in un museo, proprio in virtù della loro irriproducibilità, allografiche quelle legate invece ad un principio di performatività, come la musica o il teatro, e che trovano semmai spazio in edifici per la loro messa in scena. Risulta infatti impropria la domanda: *qual è l'originale della Nona di Beethoven?*, poiché, nel caso esistesse, staremmo parlando di una partitura custodita in un archivio. L'opera, tuttavia, non è la partitura, quanto piuttosto la sua riproduzione contingente, eseguita in un auditorium, teatro, ecc.
Nella teoria di Goodman non manca la precisa consapevolezza che questa distinzione viene effettuata proprio nel momento storico in cui, nell'arte, essa sta progressivamente perdendo senso. È proprio a partire dagli anni Sessanta che le intuizione duchampiane sul senso dell'azione artistica proliferano, dando vita ad una vasta gamma di opere performative, basate sull'interazione tra artista e pubblico, sul *site-specific*, su opere che per acquisire senso devono essere in qualche modo usate dai visitatori, o che rifuggono un principio di durata, destinate sin dalla concezione a disfarsi. Una performance artistica è autografica o allografica? In che modo il tradizionale modello tipologico del museo a gallerie riesce a ospitare questo tipo di azione? Se l'architettura razionalista aveva inventato il *white cube*,

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

anodino contenitore capace di ospitare l'arte astratta delle avanguardie, negli anni Sessanta questo viene affiancato (o superato) da ulteriori dispositivi quali *black box*, *grey box*, *art bay*, nonché giganteschi padiglioni perennemente in attesa di essere conquistati dall'artista di turno (Foster 2015).

Negli anni in cui la corrente analitica dell'estetica si interroga su quali siano diventate le realtà dell'arte, il filosofo Richard Wollheim propone un ulteriore modello interpretativo delle molteplici e proteiformi pratiche artistiche storiche e contemporanee. Nel suo *Art and its Objects*, pubblicato come il volume di Goodman nel 1968, articola la contrapposizione tra *interpretazione* ed *esperienza*. L'interpretazione opera attraverso una *rappresentazione* della realtà effettuata dall'osservatore, costruita sulla scorta di specifiche conoscenze pregresse: in assenza di queste conoscenze, il significato dell'opera rimane latente. L'esperienza si basa, al contrario, soltanto su ciò che l'osservatore trova di fronte a sé:

«La teoria della *presentazione* si basa […] sulla situazione dello spettatore […],

Fig. 8
Ampliamento del Museo Nazionale di Zurigo, 2016.
Foto Photones/CC BY-SA 4.0.

che viene a dominare la versione che questa propone di cosa sia un'opera d'arte. Tutto ciò su cui uno spettatore di un'opera d'arte deve fare affidamento […] è l'evidenza data ai suoi occhi e orecchie […]. Questa teoria sostiene che un'opera d'arte possiede quelle proprietà, e soltanto quelle, che possiamo percepire direttamente o che sono disponibili in forma non mediata» (Wollheim 1968, p. 43-44).

Wollheim – il cui campo di indagine è prevalentemente quello della pittura – si riallaccia così alla teoria di Heinrich Wölfflin, delineata nel classico *Principi fondamentali della storia dell'arte* del 1915. Le qualità espressive e la struttura spaziale dell'opera sono capaci di coinvolgere corporeamente l'osservatore, producendo un orizzonte di senso che precede il significato più o meno recondito e che risulta pertanto trasversalmente accessibile.

Le implicazioni di questo secondo modello sono ampie e producono ricadute che investono anche forme artistiche più convenzionali. L'oggetto d'arte non viene considerato *rappresentazione di* una realtà altra, separata, probabilmente inaccessibile perché distante nel tempo o nello spazio o frutto di invenzione: l'oggetto d'arte è in sé *presentato*, nel senso che viene reso presente nello spazio, dove può essere appreso simultaneamente da tutti gli spettatori che stabiliscono con l'oggetto – e fra loro – una dinamica

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Fig. 9
Museo d'Arte di Basilea. Ampliamento con in secondo piano l'edificio di Christ & Bonatz, 1936. Foto Andreas Schwarzkopf/CC-BY-SA 3.0.

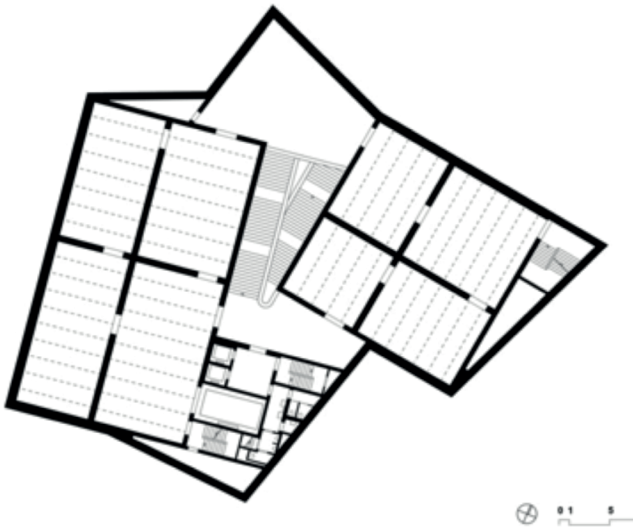
di risposte intercorporee (Böhme 2010, p. 117-119).
L'opera più emblematica, in questo senso, è forse la performance *The Artist is Present* di Marina Abramović del 2010 (fig. 7). Durante una mostra retrospettiva a lei dedicata, per dieci settimane l'artista occupa una sedia davanti a un tavolo collocato al centro di un immenso atrio del MoMA di New York, vestita con un lungo abito rosso sgargiante o nero. Uno alla volta, gli spettatori vengono invitati a prendere posto di fronte alla Abramović, che li avrebbe guardati negli occhi per qualche minuto, senza altra interazione. L'opera, che rientra nella poetica della performance dell'artista, non aggira soltanto il filtro interpretativo, bensì anche qualsiasi ulteriore intermediazione legata ad oggetti intenzionalmente prodotti, fatti salvi il tavolo e le sedie che scompaiono tuttavia con la presenza magnetica della Abramović. Annullata la catena delle interpretazioni, l'equazione che emerge è *artista* = *arte*, e l'arte emerge nello spazio con la sola presenza dell'artista.

Presentare, rappresentare

Questa lunga premessa consente di illustrare due qualità particolari degli ampliamenti museali di Christ & Gantenbein, entrambi fondati su una equilibrata dialettica fra principi di presentazione e rappresentazione. *Rappresentato* è infatti, in entrambe le architetture, il rapporto dialettico con gli edifici e la città circostante: gli impianti formali degli annessi sono interpretazioni fortemente astratte di queste preesistenze. A Zurigo, il nuovo volume spezzato chiude la corte posteriore dell'edificio ottocentesco e secondo le dichiarazioni dei progettisti riprende, con l'inclinata variabile della sua copertura, i tetti spioventi del museo e della città (fig. 8). Il calcestruzzo a vista delle pareti viene realizzato adoperando come inerte il tufo, la stessa pietra che si trova come riempimento dell'edificio preesistente.
A Basilea, l'impianto del museo segue un'analoga logica di reinterpretazione dell'esistente. La massa è determinata dagli allineamenti stradali e dall'altezza del museo originale che si trova dall'altro lato della strada (fig. 9). Qui le pareti sono realizzate con laterizio grigio appositamente prodotto in varie sfumature e posato in ricorsi a profondità alternata che ne evidenziano l'orizzontalità (Christ, Gantenbein 2016, p. 95). La facciata viene così articolata in tre fasce corrispondenti alla tripartizione basamento-corpo-coronamento

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Fig. 10
Christ & Gantenbein, ampliamento del Museo d'Arte di Basilea, 2016. Pianta.



dell'antistante edificio di Christ e Bonatz risalente al 1936 (Pfaffhauser 2016, p. 84). Entrambi gli ampliamenti, pur nel rigore e nella compiutezza formale delle loro costruzioni volumetriche, perseguono per quanto riguarda la relazione con il tessuto circostante delle strategie convenzionali, basate su un principio di analogia e interpretazione (Autore, 2009, p. 26).
Gli spazi interni dei due edifici, al contrario, appaiono prendere le distanze da un principio interpretativo, puntando in entrambi i casi sulla dimensione sensibile dell'esperienza spaziale. Questa nozione si esplicita nel museo di Basilea: pur nella necessità di garantire sufficiente flessibilità per l'allestimento temporaneo di mostre, l'edificio rifugge ogni possibile idea di simulazione. Scrivono i due progettisti:

«La ricerca di presenza tettonica, di un'architettura che non nasconde bensì mette in mostra esplicitamente gli elementi strutturali di cui si compone, si fonda sull'idea che la presentazione dell'arte, in qualunque forma essa avvenga, trae sempre beneficio da uno spazio architettonico definito più che da una situazione spaziale temporanea che è solo simulazione di architettura» (Christ, Gantenbein 2016, p. 93)

Tale decisione si riflette anche nell'organizzazione planimetrica dell'edificio (fig. 10). Nella complessa geometria poligonale del lotto di testata, le sale espositive vengono divise in due nuclei quadripartiti, separati dalla scala che spacca in due il volume. I due gruppi di sale non dispongono – come ci si aspetterebbe normalmente – di pareti mobili che consentono allestimenti flessibili: le divisioni fra gli ambienti sono permanenti. Così anche le finiture adoperate all'interno – il pavimento in parquet industriale rivisitato, il marmo grigio che riveste le scale e gli imbotti delle porte – non vengono scelti per retrocedere verso lo sfondo: al contrario, diventano essi stessi presenti, attraverso le qualità espressive e sensibili dei materiali (Griffero 2010, p. 104) (fig. 11). La messa in scena dello spazio architettonico, dunque, non viene interamente delegata agli allestimenti, bensì si fonda sulla relazione che questi istituiscono con il carattere dello spazio interno del museo, che rimane costantemente accessibile.

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

Fig. 11
Christ & Gantenbein, ampliamento del Museo d'Arte di Basilea, 2016. Scale principali.
Foto Jean-Pierre Dalbéra/CC BY 2.0.

Musei come atti di resistenza

Molto si è discusso della fruizione dell'arte nell'epoca dell'economia dell'esperienza, di come i musei e le altre architetture dove questa fruizione avviene si siano spesso piegati alla logica del *exit through the gift shop*. Edifici in cui la caffetteria occupa spesso uno spazio centrale, dove il *gift shop* si sostituisce al foyer, sono emblematici di un certo modo di concepire l'architettura per l'arte che, sebbene dettato dalla necessità di contribuire a sostenere costi ingenti, sembra almeno in parte dequalificarne la libertà. Spesso sono le stesse scelte architettoniche a indicare questa tendenza, come nei sempre più numerosi musei-icona che in termini di espressività si sostituiscono alle opere che ospitano, ovvero in quelle architetture "simulate" dove lo spazio per la fruizione artistica si limita a costituire una scenografia liberamente modificabile da un'esposizione all'altra. Come nel caso della Mona Lisa, il fine primo di queste architettura non sembra tanto quello di esporre e produrre arte, quanto di consentire ai suoi fruitori di farne un'esperienza pienamente *mercificata*.

Nella dialettica tra *essere* e *sembrare* che caratterizza l'architettura del capitalismo estetico (Böhme, 2017, p. 99-100), Christ & Gantenbein sanno esattamente che parte scegliere, e optano per la costruzioni di edifici che rifuggono la simulazione, producendo spazi non assertivi ma nemmeno mollemente proteiformi o privi di carattere. Non insistono eccessivamente sulla loro natura plastica di oggetto, bensì si concentrano sulla necessità di orchestrare l'esperienza dei visitatori attraverso l'accurata costruzione dello spazio. Sono, in questo, degli atti di resistenza architettonica, capaci di contrapporsi, con la solidità del costruito e l'immateriale atmosfera che questa genera, alla perdita di senso di molti musei votati al solo *sembrare.*

Note

[1] https://focus.louvre.fr/en/mona-lisa

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg

[3] Dai commenti degli utenti Google i tre termini più usati sono *esperienza* (42), *uni-*

DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n50-2019/272

ca (31), *bellissima* (14).

[4] È sorprendente l'affinità della definizione data da Benjamin e quella ripresa da Goodman: «Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'hic et nunc dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. […] L'hic et nunc dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità» (Benjamin 1991, p. 22)

[5] *Exit through the Gift Shop* è il titolo di alcune opere di Banksy, nonché di un documentario da lui diretto nel 2010. L'artista, nell'ambito della sua radicale critica alla commodification (mercificazione) dell'arte, considera la pratica di costringere i visitatori di un museo ad uscire passando attraverso il negozio come la più emblematica pratica di distorsione della libertà degli utenti di tali strutture.

Bibliografia

Benjamin W. (1991) – *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*. Einaudi, Torino.

Böhme G. (2010) – *Atmosfere, estasi, messe in scena*. Christian Marinotti, Milano.

Böhme G. (2017) – *Critique of aesthetic capitalism*. Mimesis International, Milano.

Christ E., Gantenbein C. (2016) – "A house for art". In: Bürgi B. (a cura di), *Kunstmuseum Basel: New Building*. Hatje Cantz, Ostfildern, 90-95.

De Matteis F. (2009) – *Architettura in trasformazione. Problemi critici del progetto sull'esistente*, FrancoAngeli, Milano.

Dewey J. (1934) – *Arte come esperienza*. La Nuova Italia, Firenze, 1951.

Foster H. (2015) – "After the white cube". In The London Review of Books, vol. 37, n. 6, 25-26.

Goodman J. (1968) – *Languages of Art*. Bobbs-Merrill, Indianapolis.

Griffero T. (2010) – A*tmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*. Laterza, Roma e Bari.

Menna F. (1975) – *La linea analitica dell'arte moderna*. Einaudi, Torino, 2001.

Pfaffhauser S. (2016) – "A brief history of construction for the Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1936-2016". In: Bischof P. (a cura di) *The making of the new building Kunstmuseum Basel*. Christoph Merian, Basilea, 83-88.

Wölfflin H. (1953) – *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Longanesi, Milano.

Wollheim R. (1968) – *Art and its Objects*. Harper & Row, New York.

Federico De Matteis, architetto, è Professore associato di Progettazione architettonica presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Ha conseguito la laurea e il dottorato di ricerca in architettura presso Sapienza Università di Roma e un Master of Science alla University of Pennsylvania. È autore di saggi e monografie su vari temi legati alla trasformazione urbana e l'architettura residenziale. Le sue ricerche più recenti si concentrano sulla dimensione affettiva dello spazio urbano e architettonico, tema sul quale ha prodotto numerose pubblicazioni. È stato Visiting Lecturer presso numerose università internazionali e ha insegnato come Visiting Professor presso la Lebanese American University di Beirut e come Associate Professor presso la Xi'An Jiatong – Liverpool University di Suzhou, Cina.