

# 50

## Il museo nonostante il World Wide Web: tra rammemorazione e razionalizzazione del reale

**Enrico Prandi**  
**Ildebrando Clemente**

Il Museo come Scuola (di Architettura)  
Museo. Lo spazio della grazia

**Filippo Lambertucci**  
**Flavia Zelli**  
**Caterina Lisini/Alberto**  
**Pireddu**  
**Susanna Piscella**  
**Federica Visconti**  
**Cesare Ajroldi**

Attraversare per rammemorare. Infrastruttura come museo dislocato  
Costruire sulle rovine. Alcuni esempi di musealizzazione archeologica in situ  
La Sardegna e il suo Doppio. La *réalité virtuelle* nella Stazione dell'Arte a  
Ulassai  
Il passato non è mai passato. Museo, apparecchio dell'anima  
Depositare la memoria. Dal museo-deposito allo *storage*  
Il progetto del Museo del Mare a Palermo tra storia, ordine e regole  
dell'architettura

**Gennaro Di Costanzo**

La forma del tempo. L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna  
di Roma di Luigi Cosenza

**Rachele Lomurno**

La rovina come museo del palinsesto del luogo. Il progetto di ABDR per il  
Mausoleo di Augusto

**Renato Capozzi**  
**Federico De Matteis**

Da Mies a Zumthor. Un'idea di Museo: dalle Muse alla fabbrica  
Quando il museo cresce. Note su due progetti di ampliamento di  
Christ & Gantenbein

**Michele Sbacchi**  
**Paolo Strina**

Palermo. Una città, una visione  
In viaggio verso il progetto. La "partecipazione" nell'insegnamento  
dell'architettura

**Olivia Longo**

Tra identità, memoria e innovazione: nuove linee guida per una  
valorizzazione sostenibile del Lago di Garda



**Magazine del Festival  
dell'Architettura**

ricerche e progetti  
sull'architettura e la città

research and projects on  
architecture and the city

## **FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città**

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

### **Segreteria di redazione**

c/o Università di Parma  
Campus Scienze e Tecnologie  
Via G. P. Usberti, 181/a  
43124 - Parma (Italia)

Email: [redazione@famagazine.it](mailto:redazione@famagazine.it)  
[www.famagazine.it](http://www.famagazine.it)

### **Editorial Team**

#### **Direzione**

**Enrico Prandi**, (Direttore) Università di Parma

**Lamberto Amistadi**, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

#### **Redazione**

**Tommaso Brighenti**, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia

**Ildebrando Clemente**, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

**Gentucca Canella**, Politecnico di Torino, Italia

**Renato Capozzi**, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

**Carlo Gandolfi**, Università di Parma, Italia

**Maria João Matos**, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo

**Elvio Manganaro**, Politecnico di Milano, Italia

**Mauro Marzo**, Università IUAV di Venezia, Italia

**Claudia Pirina**, Università IUAV di Venezia, Italia

**Giuseppina Scavuzzo**, Università degli Studi di Trieste, Italia

#### **Corrispondenti**

**Miriam Bodino**, Politecnico di Torino, Italia

**Marco Bovati**, Politecnico di Milano, Italia

**Francesco Costanzo**, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

**Francesco Defilippis**, Politecnico di Bari, Italia

**Massimo Faiferri**, Università degli Studi di Sassari, Italia

**Esther Giani**, Università IUAV di Venezia, Italia

**Martina Landsberger**, Politecnico di Milano, Italia

**Marco Lecis**, Università degli Studi di Cagliari, Italia

**Luciana Macaluso**, Università degli Studi di Palermo, Italia

**Dina Nencini**, Sapienza Università di Roma, Italia

**Luca Reale**, Sapienza Università di Roma, Italia

**Ludovico Romagni**, Università di Camerino, Italia

**Ugo Rossi**, Università IUAV di Venezia, Italia

**Marina Tornatora**, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia

**Luís Urbano**, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo

**Federica Visconti**, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

**Comitato di indirizzo scientifico**

**Roberta Amirante**

Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

**Francisco Barata †**

Universidade do Porto, Portogallo

**Eduard Bru**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

**Alberto Ferlenga**

Università IUAV di Venezia, Italia

**Gino Malacarne**

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

**Paolo Mellano**

Politecnico di Torino, Italia

**Piero Ostilio Rossi**

Sapienza Università di Roma, Italia

**Carlo Quintelli**

Università di Parma, Italia

**Maurizio Sabini**

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

**Andrea Sciascia**

Università degli Studi di Palermo, Italia

**Alberto Ustarroz**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

**Ilaria Valente**

Politecnico di Milano, Italia

**FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città** è la rivista on-line del [Festival dell'Architettura](#) a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle [Linee guida per gli Autori degli articoli](#).

FAMagazine, in ottemperanza al [Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche](#), rispondendo a tutti i criteri sulla [Classificabilità delle riviste telematiche](#), è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica ([Classificazione delle Riviste](#)).

FAMagazine ha adottato un [Codice Etico](#) ispirato al codice etico delle pubblicazioni, [Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#) elaborato dal [COPE - Committee on Publication Ethics](#).

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come [DOAJ](#) (Directory of Open Access Journal) [ROAD](#) (Directory of Open Access Scholarly Resources) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice [ESCI](#) (Emerging Sources Citation Index) e [URBADOC](#) di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito [Albo dei revisori](#) che operano secondo specifiche [Linee guida per i Revisori degli articoli](#).

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione [Proposte online](#).

La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito [www.festivalarchitettura.it](#) ([Archivio Magazine](#)). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo [www.famagazine.it](#)

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con [Licenza Creative Commons - Attribuzione](#) che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi [Informativa sui diritti](#)).

### **Linee guida per gli autori**

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

- a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
- b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.

Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento [Linee guida per la recensione di testi](#).

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle [Norme redazionali](#) di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da [questa pagina](#).

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina [PROPOSTE](#)

## ARTICLES SUMMARY TABLE

**50 ottobre-dicembre 2019.**

**World Wide Web Museum. Il museo tra rammemorazione e razionalizzazione del reale.**

n.	Id Code	date	Type essay		Evaluation
1	245 272	mag-19	Long	Yes	Peer (A)
2	248 275	giu-19	Long	Yes	Peer (A)
3	249 277	giu-19	Long	Yes	Peer (C) Peer (A) Peer (A)
4	251 278	giu-19	Short	Yes	Peer (B)
5	252	giu-19	Long	No	Peer (C)
6	253	giu-19	Long	Yes	Peer (C)
7	254 279	giu-19	Short	Yes	Peer (B)
8	255	giu-19	Long	No	Peer (C)
9	256 274	giu-19	Long	Yes	Peer (C)
10	259	giu-19	Short	No	Peer (C)
11	260	giu-19	Short	Yes	Peer (A)
12	261	giu-19	Long	No	Peer (C)
13	262 293	giu-19	Long	Yes	Peer (A)
14	263	giu-19	Short	Yes	Peer (B)
15	264	giu-19	Long	Yes	Peer (A)
16	266 291	giu-19	Short	Yes	Peer (B)
17	267	giu-19	Short	No	Peer (C)
18	268	giu-19	Short	Yes	Peer (A)
19	269	giu-19	Long	No	Peer (C)

## PROSSIMA USCITA

**numero 51 gennaio-marzo 2020.**

**Del "gioco" e del "montaggio" nella didattica dell'architettura**

L'impulso al gioco sta a metà strada tra sensibilità e intelletto, dice Schiller.

È uno spazio innanzitutto estetico che raccorda materia e forma.

Tra materia e forma c'è sempre stato il gioco dell'arte, il gioco dell'architettura.

I bambini con furore smontano e rimontano i giochi che gli adulti donano loro.

Così attraverso il gioco avviene l'appropriazione del mondo esterno, ma anche

il suo allontanamento nella costruzione di un mondo nuovo, dove i pezzi di ieri sono riconnessi in modi nuovi e imprevedibili.

È l'azione trasformativa che si esprime attraverso il gioco.

Queste cose le scrive Benjamin quando parla dei giocattoli.

Ora, ci sono diversi tipi di gioco. Quelli fisici, di abilità, di azzardo, di rappresentazione.

Qui interessa il gioco come processo combinatorio, come capacità di assemblaggio: fare a pezzi la bambola per rimontarla diversa.

Un poco gioco di abilità, un poco di rappresentazione. Anche l'azzardo non è estraneo. Nel senso della casualità che sempre alimenta ogni gioco, che precede la sua strutturazione in un insieme di regole condivise.

Dunque gioco e montaggio partecipano della medesima tensione trasformativa.

Dunque gioco e montaggio si oppongono al reale.

Fare a pezzi la realtà per rimontarla diversa. Questo ha sempre fatto il cinema.



In più gioco e montaggio invitano a farcela con poco: con i pezzi di scarto, con i residui del mondo degli adulti. Con le architetture di ieri o dell'altro ieri. Quelle che lo Spirito del tempo lascia indietro. Quelle da cui, per troppo amore, non possiamo staccarci.

È un messaggio di speranza, in fondo.

Non sbagliava Sklovskij quando sosteneva che nella vita tutto è frutto di montaggio.

Se si vuole capire cosa sia l'arte bisogna procedere a smontare la bambola. Sarà una storia di errori, di ritorni, di sconfitte. Di tentativi di venire a capo al labirinto infinito di possibilità.

Solo allora avremo un'altra bambola.

# 50

## Il museo nonostante il World Wide Web: tra rammemorazione e razionalizzazione del reale

<b>Enrico Prandi</b>	Il Museo come Scuola (di Architettura)	<b>9</b>
<b>Ildebrando Clemente</b>	Museo. Lo spazio della grazia	<b>14</b>
<b>Filippo Lambertucci</b>	Attraversare per rammemorare. Infrastruttura come museo dislocato	<b>26</b>
<b>Flavia Zelli</b>	Costruire sulle rovine. Alcuni esempi di musealizzazione archeologica in situ	<b>35</b>
<b>Caterina Lisini/Alberto Pireddu</b>	La Sardegna e il suo Doppio. La <i>realité virtuelle</i> nella Stazione dell'Arte a Ulassai	<b>45</b>
<b>Susanna Piscella</b>	Il passato non è mai passato. Museo, apparecchio dell'anima	<b>56</b>
<b>Federica Visconti</b>	Depositare la memoria. Dal museo-deposito allo <i>storage</i>	<b>64</b>
<b>Cesare Ajroldi</b>	Il progetto del Museo del Mare a Palermo tra storia, ordine e regole dell'architettura	<b>77</b>
<b>Gennaro Di Costanzo</b>	La forma del tempo. L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma di Luigi Cosenza	<b>84</b>
<b>Rachele Lomurno</b>	La rovina come museo del palinsesto del luogo. Il progetto di ABDR per il Mausoleo di Augusto	<b>92</b>
<b>Renato Capozzi</b>	Da Mies a Zumthor. Un'idea di Museo: dalle Muse alla fabbrica	<b>102</b>
<b>Federico De Matteis</b>	Quando il museo cresce. Note su due progetti di ampliamento di Christ & Gantenbein	<b>115</b>
<b>Michele Sbacchi</b>	Palermo. Una città, una visione	<b>126</b>
<b>Paolo Strina</b>	In viaggio verso il progetto. La "partecipazione" nell'insegnamento dell'architettura	<b>129</b>
<b>Olivia Longo</b>	Tra identità, memoria e innovazione: nuove linee guida per una valorizzazione sostenibile del Lago di Garda	<b>132</b>

Questo numero è stato ideato e curato da Ildebrando Clemente. Gli articoli sono stati sottoposti a procedura di Double Blind Peer Review (vedi tabella pag. 6).

## Enrico Prandi Il Museo come Scuola (di Architettura)

---

### Abstract

Il museo come architettura è il tema centrale sul quale ruota l'intero numero monografico derivato da una *call for papers* che lasciava aperto il campo anche a riflessioni sui musei virtuali e sulla dematerializzazione dell'oggetto da esporre. Le tesi contenute negli articoli arrivati (in generale) e selezionati (in particolare), confermano invece l'importanza del museo come architettura. Ha vinto, e questa posizione non ci dispiace, la 'presenza' rispetto all' 'assenza', la realtà rispetto alla virtualità. Ad avvalorare la tesi del plusvalore del Museo reale rispetto a quello virtuale ci sono definizioni come spazio della grazia (Clemente), apparecchio dell'anima (Piscella), palinsesto del luogo (Lomurno): sarebbe difficile trasferire alla virtualità tali caratteri percettivi del reale cosicché i musei divengono veri e propri "atti di resistenza" (De Matteis). Il presente saggio analizza in maniera critica gli articoli che compongono il numero monografico.

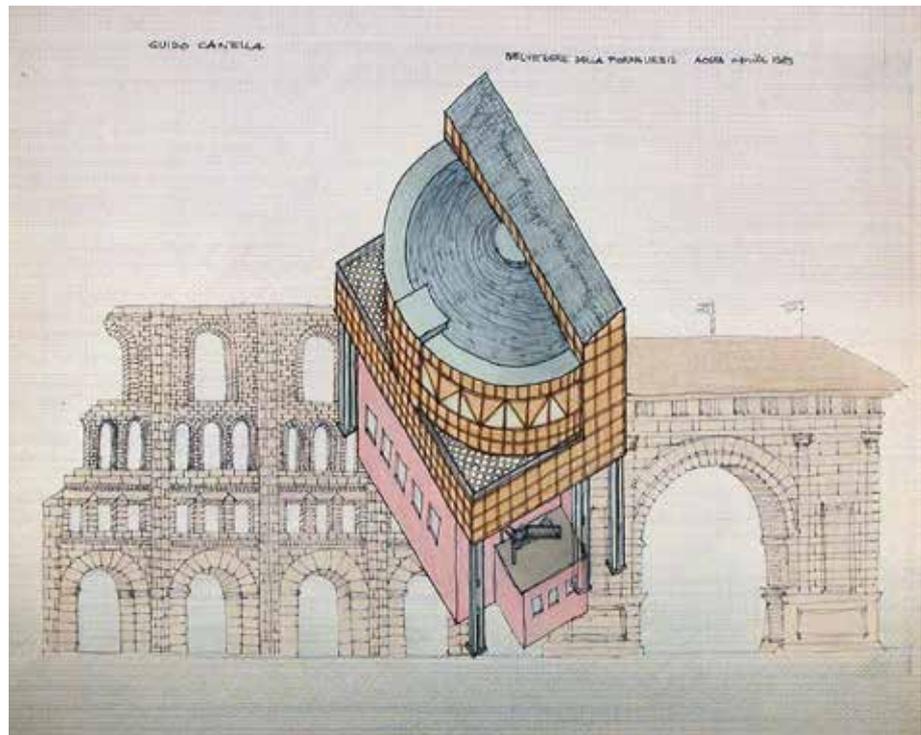
### Parole Chiave

Museo — Composizione architettonica — Museo come Scuola

---

Dopo il numero monografico dedicato all'architetto Luigi Vietti (n. 49/2019), questo nuovo numero di FAMagazine affronta il tema dello spazio del Museo. Attraverso una *call for papers*, a cui hanno risposto numerosi studiosi italiani ed internazionali, presentiamo una riflessione articolata e limitata solo nello spazio dei dodici (poi divenuti undici) saggi che compongono l'uscita.

Chi segue la rivista si sarà accorto che il titolo del numero rispetto al titolo della *call* ha subito una piccola ma significativa modifica imposta dalle posizioni teoriche dei partecipanti e dalle successive riflessioni. Da *World Wide Web Museum. Il museo tra rammemorazione e razionalizzazione del reale* il titolo definitivo diviene *Il Museo nonostante il World Wide Web: tra rammemorazione e razionalizzazione del reale*. Se la *call* lasciava aperto il campo a riflessioni sui musei virtuali e sulla dematerializzazione dell'oggetto da esporre, le tesi contenute negli articoli arrivati (in generale) e selezionati (in particolare), confermano l'importanza del museo come architettura. In pratica ha vinto, e questa posizione non ci dispiace, la 'presenza' rispetto all' 'assenza'<sup>1</sup>, la realtà rispetto alla virtualità. Anzi, laddove le problematiche della virtualità vengono prese in esame lo sono pretestuosamente in termini metaforici, allegorici e affabulativi – come nel caso del doppio artaudiano adottato da Lisini e Pireddu per la Stazione dell'Arte in Sardegna, oppure nel caso della costruzione filmico narrativa di Peter Greenaway citata da Federica Visconti – a sottolineare un ruolo ancora fondamentale del museo nel meccanismo di conservazione e memorizzazione a cui si può aggiungere a tutti gli effetti anche quella pedagogica, conoscitiva. D'altra parte il museo ha sempre avuto fin dalla sua genesi una sorta di polivalenza trasformandosi in alcune fasi storiche



**Fig. 1**  
Guido Canella, Teatro-museo della forma urbis, Aosta, 1988.  
Archivio Eredi Canella.

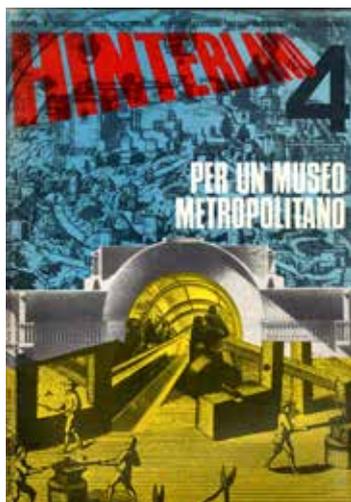
anche in officina a servizio della formazione; un luogo operativo, un laboratorio di analisi, e via dicendo.

Sarebbe stato interessante, inoltre, un confronto con le posizioni espresse dai fautori del museo virtuale, ma nel caso di una *call for papers*, rispetto alla costruzione di numeri progettati a tavolino, il rovescio della medaglia è quello di poter solo sollecitare una risposta attraverso il testo della *call* e auspicare la più ampia partecipazione possibile contenente posizioni anche contrarie tali da permettere una *concordia discors*.

Volendo rilanciare, proponendo spunti per future riflessioni, potremmo da architetti chiederci in che modo gli aspetti positivi della virtualità possano caratterizzare il progetto del Museo contemporaneo nell'ottica dell'integrazione e non della sostituzione.

Nei fatti però, e qualcuno potrebbe dire che FAMagazine è una rivista di tendenza, la posizione che emerge da questo numero è che il Museo come architettura, come portatore di significati, come spazio prodotto dalla reazione tra contenitore e contenente è più vivo che mai. Chi pensava che il Museo fosse in crisi, progressivamente soppiantato da altre modalità di godimento delle diverse forme d'Arte, (multimedialità, realtà aumentata, visite virtuali, ecc.) rimarrà deluso. Del resto, ad avvalorare la tesi del plusvalore del Museo reale rispetto a quello virtuale ci sono definizioni come spazio della grazia (Clemente), apparecchio dell'anima (Piscella), palinsesto del luogo (Lomurno): sarebbe difficile trasferire alla virtualità tali caratteri percettivi del reale cosicché i musei divengono veri e propri "atti di resistenza" (De Matteis). In pratica, se di crisi si può parlare, essa è riferibile piuttosto a distorte politiche culturali come ha avuto modo di scrivere Jean Clair nel suo *Il Museo in crisi*.

Ad un articolo principale ad opera di Ildebrando Clemente, ideatore e curatore della *call*, se ne aggiungono altri che affrontano il molteplice museale in alcune sfaccettature possibili: l'estensione del museo alla città e territorio che comprende anche il caso della musealizzazione delle aree archeologiche; il progetto del museo tradizionalmente inteso; e museo vs museo ossia il confronto tra il museo e il suo ampliamento.



**Fig. 2-3**  
Copertine di «Hinterland» n. 4/1978 e n. 21-22/1982, dedicati al museo.

### Museo Città Territorio

Il primo gruppo di articoli offre una riflessione sul museo che esce dagli spazi convenzionali ad esso dedicati per incontrare “altri luoghi” tipo quelli dell’infrastruttura (stazioni) o quelli specifici dei ritrovamenti archeologici fino a fondersi con il paesaggio e con l’Arte immaginata essa stessa come dispositivo stesso del museo.

Nel primo caso, Filippo Lambertucci – autore sia del saggio che del progetto per l’allestimento museale della Stazione San Giovanni della Metro C di Roma – evidenzia «frontiere possibili per statuti museali fuori dal Museo e le potenzialità dell’infrastruttura come museo dislocato nella città come una sorta di City Wide Web Museum grazie al superamento della dimensione meramente decorativa e al coinvolgimento sia di operazioni artistiche che di ritrovamenti archeologici».

Se in questo caso lo spazio dell’infrastruttura incontra casualmente l’archeologia (nel caso degli scavi nella fattispecie) trasformandolo opportunisticamente in museo, diverso è il caso del “costruire musei sulle rovine” in cui la musealizzazione archeologica “in situ” si sottrae alla necessità di intercettare continui flussi di potenziali visitatori distratti dalla fretta dello spostamento per concentrarsi su altre derivate museali portate ad esempio nell’articolo di Flavia Zelli.

I casi delle nuove strutture museali in ambito archeologico – la Musealizzazione degli scavi archeologici della Domus dell’Ortaglia a Brescia, di Tortelli Frassoni Architetti Associati, Musealizzazione della Necropoli punico-romana di Pill’ ‘e Mat[t]a, a Quartucciu, dello Schutzbau Areal Ackerman di Peter Zumthor a Coira, in Svizzera, – non sono più contenitori di reperti, recuperati sul campo e portati altrove, ma parti integranti del luogo stesso dell’archeologia, generando una serie di questioni correlate alla permeabilità, al concetto di esterno/interno e alla percezione delle relazioni spaziali.

Della stessa tipologia appartiene il caso, illustrato da Rachele Lomurno, del progetto di ABDR per il Mausoleo di Augusto e piazza Augusto Imperatore a Roma, in cui lo stesso determina un nuovo ordine tra le diverse stratificazioni registrate dal monumento, facendole riemergere e rendendole leggibili. La rovina archeologica riacquista un senso contemporaneo, divenendo essa stessa museo del complesso palinsesto del luogo. Così “tra nuovo e antico si instaura un rapporto di reciproca mutualità: il palinsesto stratificato si fa suggeritore di scelte progettuali e a sua volta il progetto suggerisce una corretta interpretazione delle parziali forme antiche”.

Una musealizzazione estesa – che esce non solo dallo spazio canonico del Museo ma anche dagli altri spazi della Città – per invadere il Territorio e costruire un complesso rapporto con l’arte (in particolare di Maria Lai) è l’oggetto del saggio di Caterina Lisini e Alberto Pireddu che racconta della Stazione dell’Arte a Ulassai in Sardegna come esperimento di retroguardia rispetto alla tendenza attuale. «Se nel progetto contemporaneo di museo globale tende ad affievolirsi, fino quasi a scomparire, la tradizionale raffigurazione tipologica a favore di una dominante invenzione del dispositivo spettacolare di percezione, il museo di Ulassai, nella tenace conservazione di semplici tipologie di servizio, familiari ad una comunità e riconvertite in astrazione, può costituire il paradigma di una particolare tipologia museale, dove il congegno architettonico perde di consistenza dimensionale e di articolazione funzionale ma non di pregnanza semantica, diramandosi nel territorio e nel paesaggio, con cui si confonde e di cui si alimenta e diventa interprete».



**Fig. 4**  
Copertina di «Zodiac» n. 6/1988  
dedicata al museo.

## Il progetto del museo

Vi sono, inoltre, alcuni saggi che narrano di architetture museali tradizionali, del loro costruirsi tra storia, ordine e regole dell'architettura – come nel caso del Museo del Mare di Palermo ad opera di Cesare Ajroldi –; dell'interpretazione di tipi o esperienze consolidati nella storia dell'architettura contemporanea come il caso di Zumthor/Mies analizzata da Renato Capozzi; del caso della sperimentazione più vasta sul tipo museale condotta in più progetti da Renato Rizzi ed esposto da Susanna Piscella.

Nel primo caso, quello dell'Arsenale di Palermo, viene affrontato il tema della ri-costruzione contemporanea di una parte di edificio antico di alto valore architettonico. Oltre al tema di base, l'autore tratta anche quello delle regole dell'architettura, che, non a torto, ritiene fondamentale in questo momento storico di abbandono dei fondamenti della disciplina, in particolare in relazione alla “addizione” a un monumento; e del progetto nella città di pietra, nella città mediterranea. Il progetto desume dalla preesistenza le regole della sua costituzione e si caratterizza per l'ordine e la qualità della luce. Un progetto che si costituisce come difesa dell'autenticità della città mediterranea e delle sue architetture contro la strumentalizzazione che dell'architettura (anche museale) fanno certi amministratori.

Nel secondo caso, l'autore indaga la concezione di museo che Mies mette a punto – a partire dal progetto per il Padiglione tedesco alla Esposizione Universale di Bruxelles del 1935, passando per un Museo per una piccola città del 1943 per finire con la Neue Nationalgalerie di Berlino del 1968 – dimostrando come tale principio tipologico-spaziale abbia influenzato nella concezione contemporanea di museo come libero e disponibile “spazio dell'opera-spazio del lavoro”, luogo di incontro e comunicazione assunto come “laboratorio-fabbrica del fare” incarnato dalla Werkraum del 2013 di Peter Zumthor ad Andelsbuch. Quest'ultimo è definito come “variazione ammissibile” della struttura originaria di Mies.

Nel terzo caso, l'autore analizza alcuni progetti di Musei di Renato Rizzi, in particolare il Grand Egyptian Museum per il Cairo, il Museum of Modern Art di Varsavia e il Museo dell'Ebraismo Italiano e della Shoah di Ferrara (oltre ad un ultimo, il Museo del Futurismo Fortunato Depero a Rovereto, l'unico realizzato) come tentativi di rigenerare il rapporto conoscitivo originario, attraverso la restituzione di tre singolarità: dell'opera, della persona, del paesaggio interiore, il quale incorpora i due precedenti. Il museo diventa così, nella concezione dell'autore, “apparecchio per l'esperienza, per l'espandersi dell'anima”.

## Museo vs Museo: ampliamenti di musei

Due saggi trattano del rapporto tra architettura museale originaria e ampliamento, tra preesistenza storica e nuova architettura funzionalmente e figurativamente connessa alla precedente. Nel primo caso Federico De Matteis riflette sul concetto di ampliamento inteso non come “mera aggiunta di spazi ad una preesistenza, bensì come accomodamento delle molteplici forme di espressione dell'arte contemporanea”, “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”. L'autore fonda il suo saggio su due progetti di ampliamento di Christ & Gantenbein – il nuovo edificio per il Museo d'Arte di Basilea e la nuova ala del Museo Nazionale di Zurigo, – in cui 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.

Nel secondo articolo Gennaro Di Costanzo prende a pretesto il caso dell'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma di Luigi Cosenza, in cui la concezione di un museo lontano da ambizioni monumentali diviene fertile premessa per la realizzazione di un'idea nuova di museo, – Cosenza lo definisce un museo senza monumento –, dove l'innovazione tipologica articola una sequenza spaziale che trova nella ripetizione e variazione i temi formali con cui costruire una “figurazione temporale”. Un museo “Classico” nel senso dato a questo termine da Cacciari e rispondente a ciò che attualmente non è moda.

Infine una riflessione ad opera di Federica Visconti su cosa può essere oggi il museo. Partendo dall'idea kahniiana di museo-deposito sviluppata nel corso di alcuni progetti e rimasta incompiuta – i due edifici per la Yale University a New Haven nel Connecticut e, cronologicamente tra la Yale University Art Gallery e lo Yale Center for British Art, il Kimbell Art Museum di Fort Worth in Texas, l'autore utilizza questa idea ‘interrotta’ di museo come deposito-scrigno per giungere ad una ulteriore affinazione offerta dall'interpretazione di Maurizio Ferraris di storage come dispositivo per la memorizzazione e registrazione di grandi quantità di informazioni in formato digitale, risalendo però ancora al significato della parola inglese che è di nuovo sinonimo di conservazione e memoria.

Chi segue la rivista conosce l'impegno e l'attenzione prestatati all'insegnamento del progetto di architettura. Nella vasta letteratura sull'architettura del museo, tema classico di formazione della cultura progettuale per la ricchezza di significati e la vastità di esempi storici, l'interpretazione di Giulio Carlo Argan di Museo come Scuola<sup>2</sup> mi è sempre sembrata la più interessante. Coticché auspichiamo che l'ennesimo contributo della nostra rivista, che giunge con questo fascicolo al traguardo del cinquantesimo numero, possa servire da stimolo aprendo a nuove esperienze e nuove sperimentazioni architettoniche.

## Note

<sup>1</sup> I due termini citati sono un riferimento ad un testo di Renato Barilli intitolato *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna* (Bompiani 1974) in cui l'autore anticipa molti dei caratteri e delle contraddizioni dell'attualità.

<sup>2</sup> Giulio Carlo Argan, *Il Museo come Scuola*, in «Comunità», n. 3, 1949, pp. 64-66. Sulla funzione educativa dei musei nel pensiero di Argan si veda Carlo De Carli, *Argan: L'arte di educare*, in *Rileggere Argan. L'uomo. Lo storico dell'arte. Il didatta. Il politico*, Atti del Convegno a cura di M. Lorandi e O. Pinessi, Moretti & Vitali, Bergamo 2003, pp. 94-110. Sui diversi ruoli e significati storici del museo si vedano i numeri monografici delle riviste «Hinterland» (n. 4/1978, *Per un museo metropolitana*; n. 21-22/1982, *La diffusione museale*) e «Zodiac» (n. 6/1988 dedicato al museo) ed in particolare i saggi di Guido Canella, *Inventio translatio depositio* (Hinterland 4, cit., pp. 17-29), *Memorie di funzione e frammenti di rappresentazione* (Hinterland 21-22, cit., pp. 2-3), *Su certe devianze dell'archetipo museale* (Zodiac, cit., pp. 4-11).

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui svolge attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato (dal 2017 in possesso di Abilitazione scientifica a Professore Ordinario) in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma e Direttore di FAMagazine. Tra le sue pubblicazioni: *Il progetto del Polo d'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (AION, Firenze, 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *Il progetto di architettura nelle scuole europee* (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

## Ildebrando Clemente Museo. Lo spazio della grazia

---

### Abstract

Il museo inteso come deposito di memorie da custodire e tramandare ha felicemente nutrito nel corso del tempo il significato intrinseco dell'architettura. Per mezzo dei musei l'architettura contemporanea è riuscita a esprimere straordinarie potenzialità formali, costruttive ed espressive. Il museo, come architettura autonoma, sorge nel momento in cui Hegel, nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* redatte tra il 1821 e il 1824, dichiara il *compimento* del percorso storico dello *spirito* europeo. Nelle *Lezioni* Hegel pone in evidenza un fatto decisivo per la nostra esperienza storica. Noi ci accorgiamo delle cose, dice Hegel, quando esse giungono al *tramonto*. A quel punto possiamo soltanto *rammemorare* ciò che è stato. Tuttavia il passato – *il già stato* – per quanto riepilogato, schematizzato e riorganizzato attraverso un sapere astratto e concettuale, continua a popolare gli spazi della nostra interiorità e della memoria collettiva e continua a riemergere ancora oggi come agente premonitore d'inquietudini rivelative. In altri termini il Museo appare ai nostri occhi come un formidabile agente premonitore d'inquietudini rivelative.

### Parole Chiave

Museo — Monumento — Simbolo

---

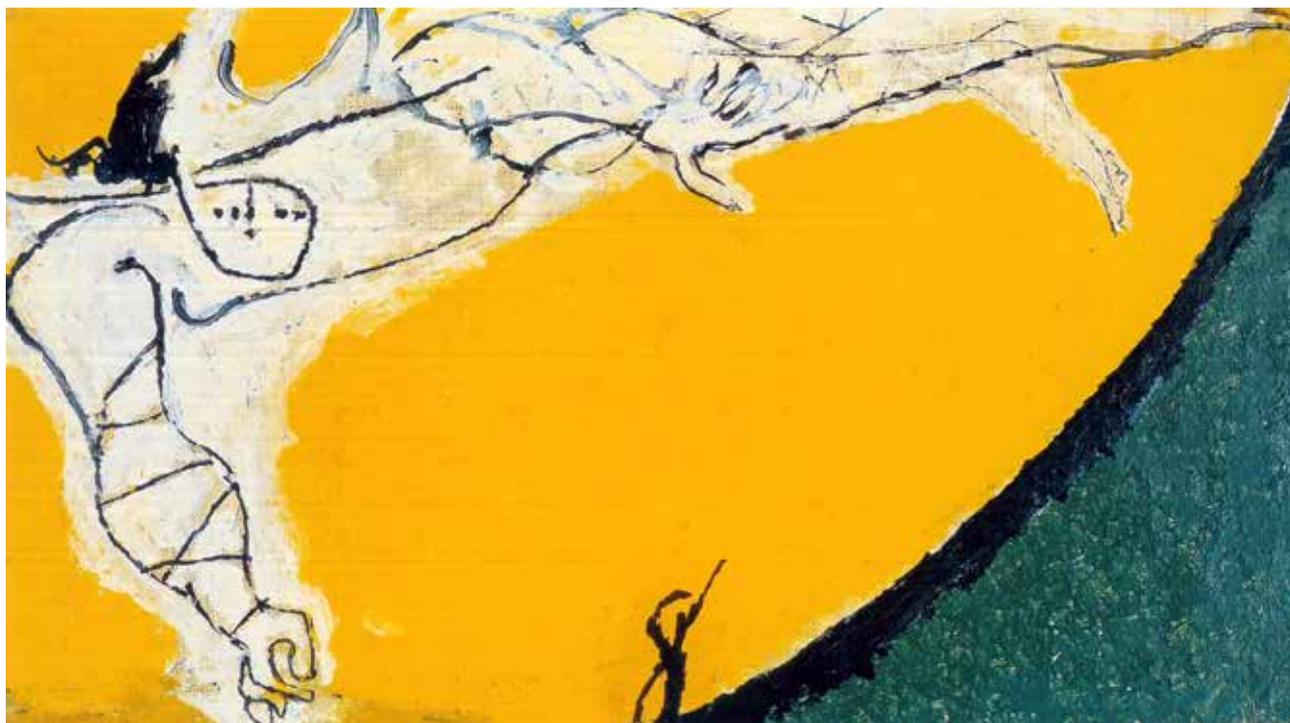
Il Museo che luogo è? Fusione di atmosfere contrastanti – *auto da fè* – un vuoto simbolico, una specie di stordimento.

Il lavoro dello spirito che si affatica intorno al progetto di un Museo è sicuramente uno dei momenti massimi con cui è possibile interrogarsi sulla ricerca compositiva in architettura. Una ricerca difficile, piena di equivoci e di rischi ma anche in grado di scandagliare nuove risorse formali, perché consapevole di poter assumere, «qui e ora», il Museo alla stregua di un Monumento.

È noto a tutti, infatti, che le architetture del XX° secolo hanno in qualche modo esaltato una sensibilità nei confronti del valore della memoria che Alois Riegl definì «culto moderno dei monumenti» (Riegl, 2011). Un «culto» contraddistinto da un intreccio di conoscenze storiche, tecniche e documentarie sempre più accompagnate dalla necessità di comprendere le istanze più vicine alla dimensione trascendente ed emotiva del Monumento.

Le fluttuazioni e i legami tra l'idea di Monumento e quella di Museo sono stati anche oggetto di ricerca della teoria della composizione architettonica di Aldo Rossi. Il Museo e il Monumento condividono per Rossi un'allusione all'indicibile e questo «residuo di mistero» è l'unica cosa che interesserebbe conoscere ma che nonostante tutti i nostri sforzi è l'unica cosa che invece continua a rimanere inaccessibile. Secondo la nota avvertenza di Rossi, espressa nel suo celebre testo *Architettura per i musei*, il Monumento rappresenta, infatti, qualcosa con cui cerchiamo di decifrare «ciò che altrimenti non può essere detto» (Rossi, 1969, p. 136)

Ci sono molti modi per eludere oppure fronteggiare «ciò che altrimenti non può essere detto». Sicuramente è necessaria una singolare facoltà im-



**Fig. 1**  
Osvaldo Licini, Angelo ribelle su  
fondo giallo, 1951.  
Milano collezione privata.

maginativa. Il non detto si può, infatti, immaginare, si può suggerire nelle forme del progetto. Ma di che tipo d'immaginazione abbiamo bisogno per figurare un Museo capace di accennare a ciò che non può essere detto? Molto spesso il non detto viene interiorizzato per poi sciogliersi a un tratto in un riflusso espressivo in cui l'urgente del vissuto e della ricerca si scaricano e si ribaltano, per dirlo con le parole di Walter Benjamin, nella magia di un'immagine dialettica (Benjamin, 2010, p. 216). Con questa immagine dialettica l'architettura del Museo mostra la sua realtà e racconta le sue aspirazioni, variando, innovando e trasformando *poieticamente* la perpetua oscillazione tra polarità contrastanti: opponendo alla pienezza stabile e latente della forma tipologica, l'alternanza spaziale di vuote continuità e palpitanti estemporaneità. Oppure, detto in altri termini con le parole di Mies van der Rohe, il Museo crea "un nobile sfondo per la vita civile e culturale dell'intera comunità" (Mies van der Rohe, 2010, p. 109). Su questo «nobile sfondo» in cui si agita la nostra esperienza insieme ai fantasmi dell'archeologia e dell'anacronismo, forse può essere utile, per il nostro discorso, far emergere l'idea di Museo come un'immagine primordiale.

Un'immagine primordiale, oppure archetipica, è per definizione particolare ma contiene in sé, come ha scritto Carl Gustav Jung, i nessi in base ai quali può essere conosciuta, amata e custodita dalla memoria collettiva (Jung, 2007). Questi nessi disegnano molteplici sentieri della conoscenza, ma una visione in particolare penetra in tutte le direzioni dello spazio, è il sentiero del *mundus imaginalis*; il mondo dal quale sorge e prende avvio, come ha scritto Henry Corbin, l'esperienza profonda dell'immaginazione attiva e trasformatrice della realtà. Tuttavia questo fare immaginativo, perché sia vero ed efficace, deve affidarsi all'intelligenza del cuore. L'espressione «intelligenza del cuore» è ciò che connota, seguendo le parole di Corbin, il desiderio di conoscere e di amare simultaneamente le forme della realtà per mezzo dell'atto immaginativo (Corbin, 2010). Il pensiero del cuore è dunque il pensiero delle immagini che plasmano la realtà. Il cuore è la sede dell'immaginazione e con l'immaginazione si esprime la



**Fig. 2**  
Osvaldo Licini, Angelo con la coda, 1946.

**Fig. 3**  
Osvaldo Licini, Amalassunta su fondo, 1950-1952.  
Torino collezione privata.



voce autentica del cuore, sicché se parliamo dal cuore, dobbiamo parlare, riprendendo le indicazioni di James Hillman a proposito del *mundus imaginalis*, in modo immaginativo (Hillman, 1981). Il pensiero del cuore, secondo Henry Corbin, è, infatti, un dire che si approssima alla realtà non cercando di rispondere agli interrogativi concernenti il *che cosa è*, il *che cosa sono* gli esseri e le cose (interrogativi categoriali riguardanti delle essenze) ma abbracciando la via immaginale del *chi è*, del *chi sono* gli esseri e le cose (interrogativi riguardanti delle persone, delle figure, delle narrazioni, delle visioni), (Corbin, 1986, pp. 13-73).

Chi è Museo? Museo è una figura leggendaria. Nelle fonti antiche si accompagna a Orfeo che rappresenta la figura superiore. A Orfeo è infatti riconosciuta la genitura della poesia orfica e più in generale l'orfismo come religione estatica ed escatologica primitiva, fondata su visioni oltremondane. Dopo il V secolo a.C. i due nomi spesso si sovrappongono e si mescolano senza che sia possibile definire con chiarezza le corrispondenti caratteristiche. Secondo le testimonianze arcaiche, Orfeo e Museo appartengono entrambi ad una stirpe divina e sono stretti da vincoli di parentela e di discepolato. Museo è conosciuto come *nativo di Eleusi* e “figlio di Selene e di Eumolpo. Costui poi formulò le liberazioni e le iniziazioni e le purificazioni. Sofocle peraltro dice che era un divinatore” (Colli, 2015, p. 297). Anche se a Museo si attribuiscono versi poetici di matrice orfica, è l'elemento della divinazione, secondo Giorgio Colli, ciò che lo caratterizza rispetto al più antico e importante Orfeo (Colli, 2015, pp. 43-45). Resta il fatto, importante secondo Colli, che la tradizione abbia trattato Museo secondo il duplice riferimento ad Apollo e a Dioniso e allo stesso tempo abbia suggerito due aspetti importanti e decisivi per lo sviluppo posteriore della tradizione orfica: la divinazione e i misteri.

Giovanni Semerano ha rilevato che non si è meditato abbastanza sul fatto che Museo (Μουσαῖος), e Orfeo (Ὀρφεύς) sono nomi che evocano “la sacralità delle tenebre in cui ama avvolgersi la divinità che ha creato la luce” (Semerano, 2001, p. 127). Al poeta Museo, figlio di Selene, la Luna, e secondo alcuni di Orfeo stesso di cui è stato il primo discepolo, è attribuito l'*Inno a Demetra*. A Museo risale, infatti, secondo una tradizione antica, l'istituzione dei misteri di Eleusi (De Cicco, 2014, pp. 9-44). Una delle tracce più antiche in cui Museo compare come figlio di Selene è in Platone:

“Ed esibiscono una catena di libri di Museo e di Orfeo, progenie di Selene e delle Muse, come dicono, e in base a questi libri compiono sacrifici, persuadendo non soltanto i privati, ma anche le città, che sono possibili per quelli che sono ancora vivi, e inoltre per quelli che sono già morti, liberazioni e purificazioni da atti ingiusti, attraverso offerte e giuochi e gioie, cose chiamate veramente iniziazioni, che si sciolgono dai mali di laggiù, mentre pene terribili attendono coloro che non sacrificano” (Platone *Rep.* 364e-365a).

Si tratta di sacrifici per propiziarsi il favore degli dei offerti con cuore puro, con gioia, come dice Platone. Piccoli doni offerti al dio con sincera pietà, come del latte, del vino, delle granaglie, oppure mazzetti di fiori che ricordano e celebrano la fragilità e la brevità della vita (Hubert, Mauss, 2002). Alle ricompense per tali doni di purezza e sincerità Platone fa cenno in un altro passo della *Repubblica*:

“Museo e suo figlio beni più generosi accordano dagli dei ai giusti: condottili, nel loro

**Fig. 4**

Osvaldo Licini, Amalassunta su fondo blu, 1949. Il volto-luna è sormontato da una corona-M.

**Fig. 5**

Tavoletta di Ninnione, IV sec. a.C., la tavoletta raffigura la processione notturna degli iniziati ai Misteri di Eleusi. Sulla fascia in alto è visibile una raffigurazioni di dischi lunari.



canto, all'Ade, li mettono a giacere, preparano il convito dei giusti e lasciano che essi incoronati ed ebbri passino tutto il loro tempo: pensano così che il premio più bello alla loro virtù sia una ebbrietà senza fine" (Platone, *Rep. II 363c*).

Anche Eraclito non esitò a definire i misteri (μυστήριον) *medicina dell'anima* e sostenne che "essi sono destinati a medicare le sventure e rendere le anime libere dalle pene che sono proprie dell'esser nati" (Semerano, 2001, p. 128).

A Museo e Orfeo fanno dunque ritorno molti aspetti della segreta essenza della nostra antica umanità. Nel nome di Museo, come ha scritto Giovanni Semerano, è traslitterata la voce dell'antico babilonese e dell'antico assiro mūšu (notte) e Museo è il cultore degli arcani misteri; il μύστης è l'iniziato all'arcano rito notturno; μυστήριον è detto invece propriamente il rito. Da non dimenticare che *M* è un antico simbolo grafico dell'acqua e in accadico mû significa proprio "acqua". E luna si dice in greco μήνη da associare, secondo Semeraro, al valore semantico e accadico manû (calcolare) con il senso di *ricordare* e *avere senso*. E manû nell'antico accadico (calcolare, computare) risulta proprio la *mano* come strumento naturale del contare (Semerano, 2001, pp. 4-18). Prima di essere identificato come il cantore consacrato alle Muse, Museo è dunque ipostasi della sacralità della Notte. "Μουσαῖος, il nome del figlio della Luna, è stato nel tempo appiattito su quello delle divine ispiratrici e ha cancellato – secondo Semerano – il vero nome che evoca la Notte, detta in antica parola accadica mūšu. Da questa parola ha origine il greco μύστης: "chi veglia tutta la notte" (παννυχίς) e partecipa al μυστήριον, in onore delle divinità ctonie Persefone e Demetra" (Semerano, 2001, pp. 229-230).

In Grecia la più antica voce dei poeti ha cantato la sacralità della Notte, genitrice cosmica:

"nelle celebrazioni dei grandi misteri eleusini le anime che nella lunga notte si preparavano ad accogliere il segno del prodigio, con la presenza della divinità, rivivevano

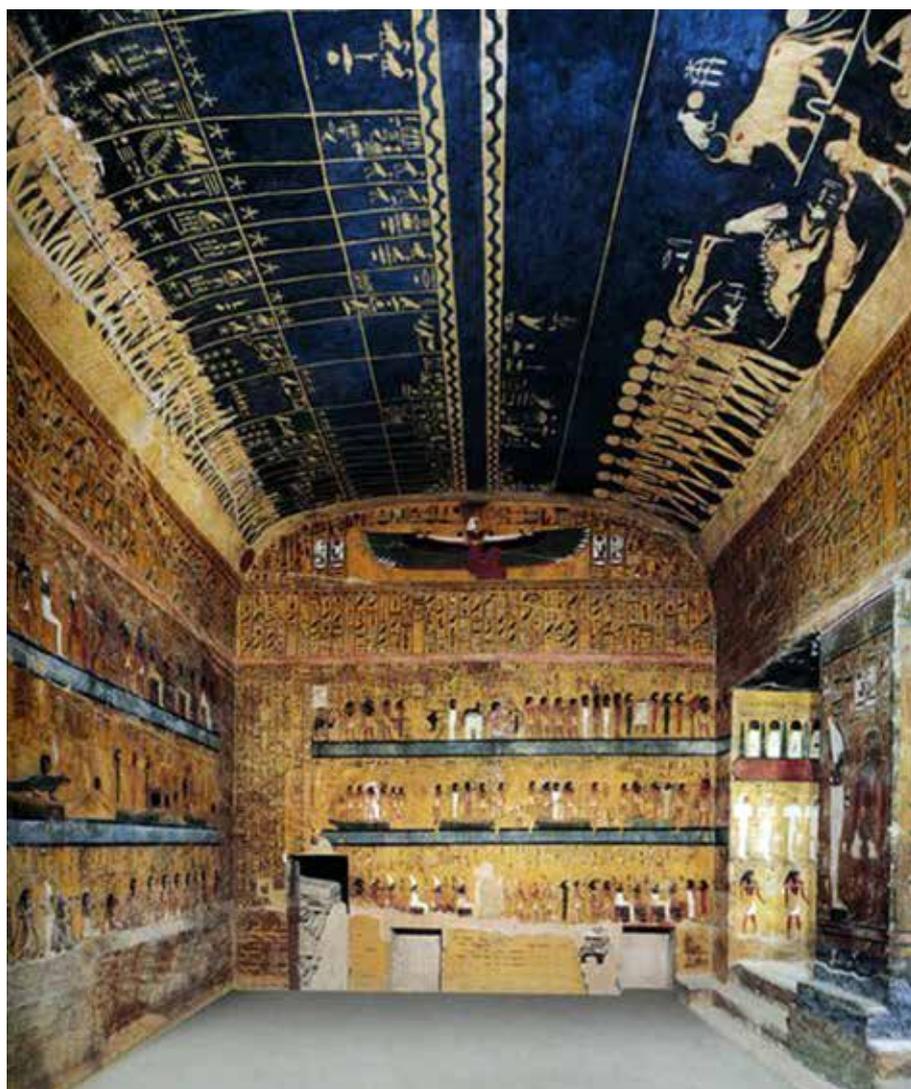
**Fig. 6**  
Tomba di Seti I, padre di Ramses II, Valle dei Re, Egitto, 1324 - 1279 a.C.

l'ansia delle antiche fedi che sapevano del mondo sviluppatosi dall'oscuro manto della Notte" (Semerano, 2001, p. 230).

Anche Orfeo che discende all'Ade evoca la voce greca ὄρφνη (notte, tenebra); anch'egli partecipa del merito di avere istituito i riti misterici in cui si richiama la visione orfica del soggiorno all'isola dei beati, nei prati fioriti. Ogni luogo, nel suo profondo, richiama questa visione.

Alla figura leggendaria di Museo, incarnazione della potenza divinatoria di Apollo e di quella rigeneratrice di Dioniso, si lega anche il nome di un luogo: il *Museion*. La descrizione di questo luogo è presente in un frammento di Pausania: "...fortificando la località chiamata Museion. Il Museion è un colle proprio dirimpetto all'Acropoli, dentro il recinto della città antica, là dove dicono che cantasse Museo, e fosse sepolto quando morì di vecchiaz" (Otto, 2005, p. 79). Questo frammento di Pausania ferma la nostra attenzione e non ha bisogno di supporti probativi. Dirimpetto all'Acropoli c'è una collina denominata Museion (oggi Philopappos) in cui è sepolto Musaios: "vicino a questo Museion gli Ateniesi avevano un tempo combattuto le Amazzoni" (Otto, 2005, p. 79).

Come noto nell'antichità la costituzione di un luogo ha quale diretta conseguenza l'appropriazione di uno spazio delimitato da parte di uno spirito il quale può essere invocato da un uomo. Alla base dell'ideazione del *Mu-*





**Fig. 7**  
Wunderkammer. Xilografia  
contenuta nel volume  
*Dell'Historia Naturale* di Ferrante  
Imperato, Napoli 1599.

seion possiamo dunque ravvisare l'istanza di una ri-consacrazione formale dello spazio che si intreccia con l'arcano e sacro culto dei morti e degli antenati. E il primo Monumento umano, come ci ricorda Adolf Loos, è il *tumulus*, il sepolcro (Loos, 1999, pp. 253-254). Dalla morte traggono forza e origine le istituzioni umane e dunque trae forza e origine anche l'architettura del Museo. *Tumulus*, inteso come piccola collina, monticello di terra che ricopre un corpo, come rialzo, proviene dalla stessa base di «tumeo» da cui «tumba». La – m – di «tumeo» – come ha rilevato Giovanni Semerano – “corrisponde a un'originaria – b –: accad. *taba'u* (venir su, elevarsi, sollevarsi, *aufstehen*)” (Semerano, 2002, p. 569). Il Monumento è ciò che richiama alla *memoria*, richiama all'*attenzione*, (faccio pensare) e allo stesso tempo assume la funzione di *monito*, da *moneo*; “μένοϛ *animo*, *spirito*, μέμονα *io progetto*, *ho l'intenzione*, ved. *manné* (penso, credo); accad. *mannû*, *manû*, che ha il significato originario di *calcolare*, *computare*, ma anche di *dare responsabilità a qualcuno*” (Semerano, 2002, pp. 471-475). Senz'altro il più antico Monumento che l'uomo ha edificato è la tomba: memoria del passato e monito ai vivi.



**Fig. 8**  
Tomba degli Auguri, Necropoli  
di Tarquinia, IV-III secolo a.C.

Il *tumulus* è la forma simbolica che esorcizza e contiene l'angoscia della fine. La *tomba antica* è anche uno spazio il cui interno – vuoto, buio e senza funzione – è meravigliosamente allestito. Gli interni delle tombe antiche pur essendo affidati all'oscurità eterna erano allestiti come delle vere e proprie scenografie del vissuto. Nello spazio protetto ed elementare delle tombe erano, infatti, allestite vere e proprie scene quotidiane con l'intenzione di assicurare ai morti un concreto supporto materiale e spirituale per la vita oltre la vita. Veri e propri teatrini domestici – Wunderkammer ante litteram – le tombe costituiscono un archetipo fondativo delle forme dell'architettura in cui il luogo della memoria si fonde con quello della teatralità, nella comune ricerca della visione impossibile: la continuità tra la vita e la morte. Lo spazio teatrale è appunto lo spazio originario in cui tutto è predisposto per l'attesa e la visione di qualcosa che non c'è, che è invisibile oppure che è incomprensibilmente sparito (Clemente, 2016, pp. 19-93).



**Fig. 9**  
Giovanni Battista Piranesi;  
Antichità Romane: Via Appia e  
Via Ardeatina; 1756



**Fig. 10**  
John Soane, Casa-Museo, 13  
Lincoln's Inn Fields, Londra.  
Disegno di Joseph Michael  
Gandy 1812.

Il museo inteso come deposito di memorie da custodire e tramandare, e con le quali *immaginare* un nuovo mondo, ha felicemente nutrito nel corso del tempo il significato intrinseco dell'architettura. Per mezzo dei musei l'architettura contemporanea è riuscita a esprimere straordinarie potenzialità formali, costruttive ed espressive. Sappiamo altresì che i musei sono intimamente legati ai cambiamenti delle condizioni politiche di un paese, agli sviluppi storici, ai cambiamenti sociali e culturali di una società. A questo proposito è opportuno ricordare che il museo, come architettura autonoma, sorge nel momento in cui Hegel, nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* redatte tra il 1821 e il 1824, dichiara il *compimento* del percorso storico dello spirito europeo (Hegel, 1961). Nelle *Lezioni* Hegel pone in evidenza un fatto semplice e decisivo per la nostra esperienza storica. Noi ci accorgiamo delle cose, dice Hegel, quando esse giungono al tramonto. Quando cioè le cose giungono al compimento. A quel punto possiamo soltanto rammemorare (*Erinnerung*) ciò che è stato. Che cosa, dunque, giunge a compimento? Giunge a compimento, secondo Hegel, il processo storico di razionalizzazione e di organizzazione del reale guidato dall'universalità della ragione *cum scientia*. Ed è noto come dall'evidente potenziamento dell'istanza razionale si affacci il rischio di un progressivo depotenziamento della ricchezza delle forme di vita – culturali, spirituali e metafisiche – su cui la storia e la realtà da lungo tempo s'asstavano vicendevolmente. È altrettanto noto a tutti come tale rischio di depotenziamento delle forme di vita e delle forme simboliche dell'esperienza umana oggi si esprima a tutti i livelli del sentire comune soprattutto attraverso la rete globale digitale.

In qualche modo – forzando la prospettiva hegeliana – il Museo rappresenterebbe il luogo ideale dal quale lo spirito razionale e astratto della cultura europea, giunto ormai al suo apice, può, in fine, contemplare pacificamente le immagini del suo passato, ormai protette e organizzate cronologicamente. Da questo luogo ideale, e da questo momento in poi, l'hegeliana razionalità della storia, intrinseca all'agire dello spirito europeo, può, senza alcun rimpianto per ciò che è stato, volgere lo sguardo al passato e rammemorare il proprio percorso e le sue forme ormai giunte al compimento. Ma soprattutto tale razionalità può finalmente e consapevolmente proseguire il suo cammino nella direzione del potenziamento della razionalizzazione della realtà e dell'esistenza umana in tutti i suoi aspetti.



**Fig. 11**  
Osvaldo Licini, Amalassunta su fondo blu, 1955. Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Ascoli Piceno.

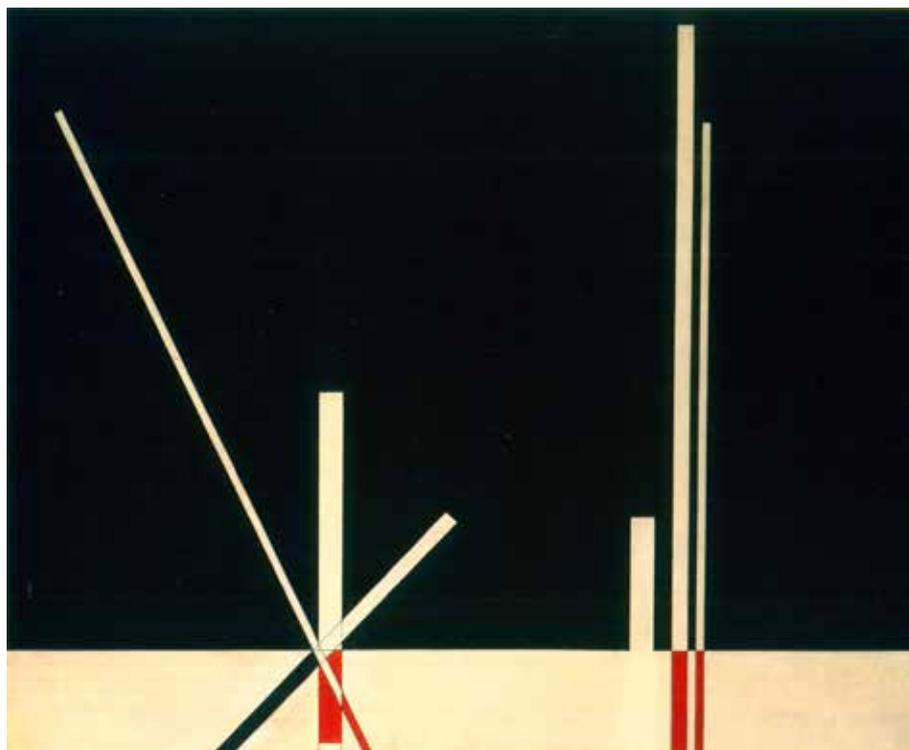


**Fig. 12**  
Osvaldo Licini, Angelo ribelle su fondo blu notturno, 1954.

Tuttavia, nonostante la forza unidirezionale dell'istanza di razionalizzazione, nel sentire comune, come ha mostrato tra gli altri Karl Jaspers, sembra che la *memoria* sopravviva attraverso profonde e ineliminabili risonanze emotive ed affettive: “la storia non è completa; il divenire racchiude in sé possibilità infinite; ogni modellamento della storia in un tutto conosciuto viene infranto; ciò che è ricordato rivela, mediante nuovi dati, una verità prima inosservata; ciò che è stato scartato come inessenziale, acquista un'essenzialità dominante” (Jaspers, 2014, p. 345). Tuttavia il passato – il già stato – per quanto riepilogato, schematizzato e riorganizzato attraverso un sapere astratto e concettuale, continua a popolare gli spazi della nostra interiorità e della memoria collettiva e continua a riemergere ancora oggi come agente premonitore d'inquietudini rivelative. In altri termini il Museo appare oggi ai nostri occhi come un formidabile agente premonitore d'inquietudini rivelative. Il Museo è il ricettacolo del nuovo mondo e di cose arcaiche.

Tornando ai musei bisogna dire che negli ultimi anni sono passati dall'essere un importante fenomeno nazionale, regionale oppure locale, a essere un vero e proprio fenomeno globale, in cui, come ha mostrato Jean-Loup Amselle, convergono e s'intrecciano iniziative intergovernative, istituzionali ed economiche, a scala mondiale (Amselle, 2017). Ma il fatto ancora più importante è che nel frattempo, poniamo negli ultimi 25 anni, il luogo privilegiato in cui accumulare memorie, mitigare le differenze, organizzare cose e informazioni, si è spostato nello spazio virtuale del world.wide.web., uno spazio virtuale potenzialmente illimitato. Questa dislocazione d'immagini, concetti e informazioni all'interno di uno spazio virtuale potenzialmente infinito è incomparabile con l'esperienza tradizionale, ma è allo stesso tempo qualcosa di incontrovertibile e altrettanto irrinunciabile. Com'è facile immaginare ci sono fondati motivi per pensare che anche il world.wide.web. rappresenti uno degli ultimi tasselli che disegnano il percorso storico dello spirito europeo. Nel non-luogo virtuale del world.wide.web. emerge stridente il rapporto tra razionalizzazione e rammemorazione del reale.

**Fig. 13**  
 Osvaldo Licini, Archipittura,  
 1936.  
 Torino, collezione privata.



“E Orfeo afferma che Museo è figlio di Selene, mentre Museo dice di sé stesso d’essere figlio di Pandia figlia di Zeus e Selene – e di Antifemo. Ione, invece, sostiene che sia caduto dalla luna” (De Cicco, 2014, p. 29). La Luna richiama la notte. La Notte richiama il sonno. All’interno del non-luogo del sonno il futuro viene silenziosamente sognato, meravigliosamente immaginato. Tutte le gioie inaspettate e tutti i timori angoscianti racchiusi nei sogni, racchiusi nel tempo, sfociano, oltre che nella memoria, di cui la luna è simbolo di protezione, nella premonizione. Tra i tanti nomi della luna c’è anche quello sanscrito di *Candra*, che indica allo stesso tempo il presagio: la luna divinità del presagio.

Sicuramente tra le parole che creano il mondo, la “luna” è una tra le più belle, e la sua bellezza risiede anche nel suo rapporto con la parola “mano”, dal latino *manus* che ha il suo antecedente, come già accennato, nell’antico accadico *manû* (calcolare, computare). L’aspetto immaginativo, trasformativo e divinatorio dell’astro notturno non è sfuggito a Osvaldo Licini che ha fatto della luna il riflesso di fantasmatiche personificazioni chiamate Amalassunte. Personificazioni della luna che fluttuano – come anche i suoi Angeli ribelli – con le loro linee fiammeggianti nello spazio metamorfico del *regno dei cieli*. Anche le lune-Amalassunte di Licini sono figure del rammemorare originario, del trasfigurare immaginativo della memoria, del suo domandare simbolico e metafisico. Nel rapporto tra uomo e luna si apre lo *spazio-vuoto* del cielo notturno in cui salgono le domande degli uomini sull’indecifrabilità di ogni cosa.

Il regime notturno dell’immaginario – evocato dalla figura leggendaria di Museo *caduto dalla luna* – affronta le forme del tempo tentando di captare le forze vitali del divenire. Le stesse forze che nel regime diurno, secondo Gilbert Durand, convergono invece nell’orrore e nell’angoscia per il divenire (Durand, 2009). Dunque come ogni inizio scaturisce dal buio in cui è occultato per venire alla luce in qualche cosa di significativo, così l’architettura dei Musei nasce e si sviluppa sottraendosi all’ingiunzione della

**Figg. 14**

Beato Angelico,  
Annunciazione della cella n  
3, 1438-40, Convento di San  
Marco, Firenze.



pura evidenza chiarificatrice, conquistando poco alla volta pezzi di realtà senza dimenticare l'oscurità originaria.

Lungo il corridoio est del convento domenicano di San Domenico, a Firenze, c'è la cella numero 3. All'interno della piccola stanza, Fra Giovanni da Fiesole, al secolo Guido di Pietro detto Guidolino, più noto come Beato Angelico, ha dipinto uno dei suoi affreschi più belli. Il tema dell'affresco è l'*Annunciazione*.

La scena è essenziale, lo spazio è laconico ed enigmatico, la composizione è quasi astratta. Possiamo dire che l'immagine dell'affresco è più vicina all'idea di trascrizione di un evento che non di una sua vera e propria descrizione. Non è dunque una semplice illustrazione del racconto del Vangelo. L'immagine si fa avanti innanzi a noi come se fosse il ricordo del racconto del Vangelo, una sua immagine psichica. La psiche è fatta d'immagini. Ogni accadimento psichico, se ricordiamo le parole Carl Gustav Jung, è un'immagine e un'immaginare. L'*imaginatio*, o l'immaginare, è "un estratto concentrato di forze vive, tanto corporee quanto psichiche" (Jung, 1981, pp. 283-284). Un concentrato di forze vive che condensa una situazione psichica totale ed è solo indirettamente riferibile alla percezione di un oggetto o di una realtà esterna.

Nell'*Annunciazione* della cella numero 3 sono scomparsi tutti i possibili ed eventuali dettagli narrativi e naturalistici della vicenda. La scena dell'e-

vento è immaginata spoglia ed è raccolta nel porticato del chiostro di un convento: due colonnine in parte nascoste dietro le risplendenti ali dell'angelo a sinistra, a destra la parete con il taglio di un'apertura. L'intreccio di volte a crociera racchiude la scena come se fosse un antro, una loggia, una piccola galleria. Pochi elementi architettonici per descrivere l'essenzialità dell'immagine. Essenzialità rimarcata dal bianco dell'intonaco che avvolge totalmente con il suo candore invecchiato dal tempo tutte le murature, compreso il soffitto a crociera, e anche il pavimento. Questo biancore essenziale si staglia come fondale rilucente della scena.

Lo spazio dell'*Annunciazione* appare, infatti, improvvisamente alla coscienza come una visione o un'allucinazione e sembra allo stesso tempo elusivo, incerto, indeterminato, quasi ossessivo, come lo spazio di un sogno. Sulla sinistra dell'immagine è visibile il ritaglio di un prato verde, e sulla soglia, tra il *verde paradisiaco* e l'artificiale porticato del chiostro, è raffigurato il frate domenicano Pietro da Verona dalla testa sanguinante, *testimone* anacronistico dell'evento. Il *testimone* – frate Pietro da Verona come chiunque di noi che guardi la scena – porta con in sé il suo passato e immanente in sé la sua preghiera e *rende grazia* a ciò che accade ora e per sempre davanti a lui.

La scena è dunque come una sorta d'immagine psichica dell'*Annunciazione*. La Vergine Maria, *regina della notte*, e l'angelo Gabriele emergono anche loro come figure essenziali sul bianco muro dello sfondo. Questo spazio bianco e vuoto tra lo sguardo dell'angelo e lo sguardo di Maria è lo spazio della contemplazione e dell'inatteso.

Lo spazio della rivelazione. Vive un eterno passato nel nostro presente. Un passato memorabile. In questo spazio rarefatto ogni elemento è indizio di un significato *pieno di grazia*. Ogni cosa è *piena di grazia*. Lo spazio in sé, questo luogo del colloquio tra due anime, è *pieno di grazia*. E *pieno di grazia* è lo spazio che si addice al Museo.

## Bibliografia

- AMSELLE J-L. (2017) – *Il museo in scena. L'alterità culturale e la rappresentazione negli spazi espositivi*, Melteni, Milano.
- BENJAMIN W. (2010) – *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.
- CLEMENTE I. (2016) – Spazio rituale, in *Lucus*, Aion, Firenze.
- COLLI G. (2015) – *La sapienza greca*, vol.1, Adelphi, Milano.
- CORBIN H. (1986) – *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, Adelphi, Milano.
- CORBIN H. (2010) – *L'immagine del Tempio*, SE, Milano.
- DE CICCO P. (2014) – *Museo pseudepigrafo, un ponte artificiale tra Orfeo ed Eleusi*, in Presses Universitaires de Franche-Comté /«Dialogues d'histoire ancienne», 2014/2 40/2. Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de Franche-Comté.
- DURAND G. (2009) – *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari.
- HEGEL G. W. F. (1961) – *Lezioni sulla filosofia della storia*, Vol. I, La razionalità della storia, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- HILLMAN J. (1981) – *Il pensiero del cuore e l'anima del mondo*, Garzanti, Milano.
- HUBERT H., MAUSS M. (2002) – *Saggio sul sacrificio*, Morcelliana, Brescia.
- ASPERS K. (2014) – *Origine e senso della storia*, Mimesis, Milano.

- JUNG C. G. (1981) – *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- JUNG C. G. (2007) – *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- LOOS A. (1999) – *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano.
- MIES VAN DER ROHE L. (2010) – *Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino.
- OTTO F. W. (2005) – *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, Fazi Editore, Roma.
- PLATONE, *Repubblica 364 e – 365 a.*
- PLATONE, *Repubblica II, 363 c.*
- RIEGL A. (2011) – *Il culto moderno dei monumenti*, Abscondita, Milano.
- ROSSI A. (1969) – Architettura per i musei, in *Teorie della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari.
- SEMERANO G. G. (2001) – *L'infinito un equivoco millenario. Le antiche civiltà del Vicino Oriente e le origini del pensiero greco*, Mondadori, Milano.
- SEMERANO G. (2002) – *Le origini della cultura europea*, Vol. II, Dizionari etimologici, Leo S. Olschki, Firenze.

Ildebrando Clemente è nato a Foggia il 7 Marzo 1972. Si è laureato presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di progettazione architettonica. PhD - IUAV 2005. È Professore Associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Settore scientifico disciplinare: ICAR/14 " Composizione Architettonica e Urbana". La sua ricerca si incentra sui rapporti tra teoria e tecniche della composizione architettonica in relazione alla sfera dei fenomeni urbani.

Filippo Lambertucci

## Attraversare per rammemorare. L'infrastruttura come museo dislocato

---

### Abstract

I nodi della mobilità pubblica si vanno affermando sempre più come luoghi pubblici significativi dello spazio urbano contemporaneo, caricandosi spesso di significati e valori superiori al mero dato funzionale. La ricerca per questi luoghi di bellezza e rapporto con il patrimonio ne stanno facendo un terreno di sperimentazione spaziale che implica un ruolo sempre più attivo per l'arte e il patrimonio storico archeologico. L'articolo vuole evidenziare frontiere possibili per statuti museali fuori dal Museo e le potenzialità dell'infrastruttura come museo dislocato nella città come una sorta di City Wide Web Museum grazie al superamento della dimensione meramente decorativa e al coinvolgimento sia di operazioni artistiche che di ritrovamenti archeologici.

### Parole Chiave

Infrastruttura come museo — Museo obbligatorio — Mobilità e patrimonio

---

Intorno ai nodi della trasporto pubblico sotterraneo non si addensano solamente esigenze di pura mobilità, ma anche declinazioni di spazio pubblico sempre più importanti per la città contemporanea.

Sempre più spesso accade che questi spazi si carichino di significati e funzioni attribuite tradizionalmente a luoghi pubblici quali strade e piazze, con il concorso in alcuni casi di attività commerciali ma anche, sempre di più, di valori visuali e culturali portati dall'interazione con arte e patrimonio.

Se da una parte l'idea di arte pubblica può avere il merito di aver sottolineato l'inadeguatezza di gran parte di quegli spazi di transito intesi come mera espressione utilitaria, d'altra parte porta con sé il limite di una dimensione che attiene ancora a un ruolo ancillare di sostegno decorativo e consolatorio impiegato per la "mitigazione" di spazi inespressivi.

Si va invece consolidando un criterio di approccio che supera la dimensione decorativa, come da tempo portato avanti in forma di collezione da molte Metropolitane, in favore di un coinvolgimento più radicale nella definizione dello spazio e del suo valore.

In qualche modo la strada è stata aperta in maniera sistematica prima nel 1985 dall'MTA Arts for Transit Program della metropolitana di New York (Bloodsworth, 2014) e più tardi introdotto in Italia dall'operazione delle "Stazioni dell'Arte" a Napoli che, anche se sviluppando un più incisivo approccio *site-specific*, esteso spesso anche all'esterno, ha tuttavia lasciato ancora insoluti molti nodi sul piano dell'organizzazione spaziale e del programma funzionale, anche se lo straordinario successo di critica e di pubblico ha evidenziato l'efficacia anche di un minimo upgrade concettuale; l'aspetto più importante è infatti proprio su questo

**Fig. 1**  
Metropolitana di Atene, Stazione  
Acropoli. Foto dell'autore.



piano, legato a un concetto di esperienza museale che A. Bonito Oliva, curatore dell'intera operazione, ha definito con grande efficacia "Museo Obbligatorio".

Il museo obbligatorio porta il museo fuori dai suoi recinti ad incontrare la città e può essere uno strumento straordinario quando riferito alla messa in luce del patrimonio storico e archeologico urbano; in questo la rete infrastrutturale può agire come un capillare museo dislocato, con una potenzialità enorme in termini valoriali tutta riferita alla possibilità di portare l'esperienza di visita direttamente *in situ*.

Come evidenzia M. Laudato (2019), «il patrimonio archeologico, portando la sua autorità nella Metro, conferisce anche il suo potenziale di significato culturale, in qualche modo potenziando lo spazio della Metro come una parte integrante della narrazione storica sottolineando il locale senso del luogo».

Se il coinvolgimento delle opere d'arte rimane inevitabilmente in un dominio in qualche modo ambiguo del confronto tra opera e spazio che la ospita, le implicazioni per l'interazione con il patrimonio e i suoi luoghi diventano rilevanti nei termini in cui queste attivano livelli più complessi di significato. La presenza attiva del patrimonio, nel luogo dove esso è stato e deve essere, attiva i registri dell'autenticità e del senso del luogo ad un livello concettuale ed esperienziale tali da trasferire all'infrastruttura quegli attributi propri del museo come costruzione e costruttore di significati socioculturali e identità urbana (Merrill 2015, 76), ma caricano l'infrastruttura della responsabilità della messa a punto di statuti aggiornati e necessariamente ibridi rispetto alle categorie che hanno definito in purezza tanto l'edificio museale quanto la metropolitana.

In questa direzione molte esperienze hanno già offerto declinazioni non sempre pienamente convincenti: quella della Metro di Atene ne è la pioniera (1994-2004), ma soffre tutti i limiti di un allestimento ancora decorativo e non sempre felicemente integrato, penalizzato dall'accostamento ingenuo di vetrine e frammenti di sapore vetero-museografico a spazi del transito architettonicamente modesti. (Lambertucci, 2015) (Fig. 1)

A Sofia (2016 e prec.) il tentativo è più aggressivo ma non per questo più riuscito, mentre è da segnalare proprio la carica identitaria attribuita al programma dal governo (Fig. 2); a Salonicco invece è stato proprio l'interessamento popolare che ha costretto ad un significativo cambio di rotta in direzione di un adeguata integrazione con i ritrovamenti e si attendono a breve i risultati della riprogettazione in tal senso.

**Fig. 2**

Metropolitana di Sofia. Sistemazione dei ritrovamenti della città romana. Foto dell'autore.

**Fig. 3**

Metropolitana di Roma, scavi della linea B a Termini; le domus ritrovate saranno demolite e gli affreschi rimossi.

Archivio Fotografico Soprintendenza Archeologica di Roma.

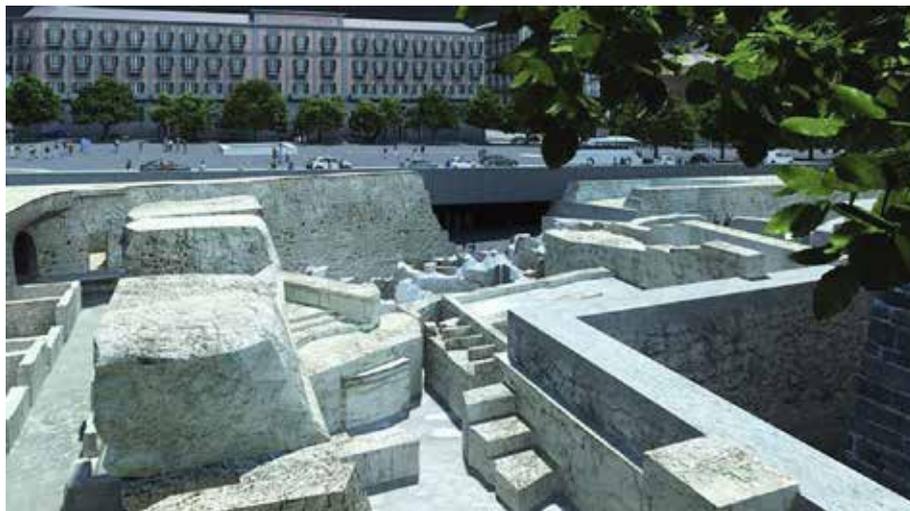


In Italia la disastrosa esperienza della Linea B a Roma (1955) (Fig. 3) ha disperso un'occasione irripetibile (Buzzetti e Pisani Sartorio, 2015) ma anche a Milano il complesso dell'antico battistero di San Giovanni alle Fonti pur essendo stato riportato alla luce grazie ai lavori per la Metro è stato sottratto al godimento pubblico per essere inserito nel percorso museale del Duomo.

Ancora una volta l'esperienza della Metro di Napoli è invece in grado di tracciare una prospettiva più convincente con il progetto della stazione Municipio, affidato a A. Siza e E. Souto De Moura, che è diventato un complesso laboratorio, per ricchezza e consistenza dei ritrovamenti e soprattutto per la volontà di portare a termine un programma che potesse recepire tutte le opportunità provenienti dalla messa a sistema con le importanti strutture che dalle più svariate epoche sono venute alla luce ai piedi del Maschio Angioino (Fig. 4). Il progetto, pazientemente e onerosamente rimodulato ad ogni ritrovamento non ha voluto perdere l'occasione per configurare una sistemazione urbana che dal waterfront si incunea fino al Municipio trovando finalmente soluzione unitaria ad un insieme eccezionale sia di fatti urbani che di storiche problematiche. (De Risi, 2015)

**Fig. 4**

Metropolitana di Napoli, Stazione Municipio, rendering della sistemazione dei ritrovamenti archeologici secondo il progetto Siza-Souto de Moura.



A Roma, dove tutta la città storica è un immenso parco archeologico il tema della conservazione e del godimento del suo patrimonio si pone spesso in termini estremi, soprattutto quando si trova a fronteggiare lo sviluppo delle reti di trasporto sotterranee.

Per anni si sono fronteggiati due partiti sordi l'uno all'altro: da una parte l'upgrade funzionale e tecnologico con gli argomenti della causa di forza maggiore, dell'inevitabilità del servizio ai cittadini; dall'altra parte, invece gli argomenti della conservazione, dispiegati in termini di esclusiva difesa, orientati a scongiurare o minimizzare i danni e troppo spesso la conservazione si traduce in questo: messa al sicuro e scomparsa.

I magazzini italiani sono pieni di opere d'arte e reperti archeologici: ma un patrimonio quasi inaccessibile e in alcuni casi dimenticato può essere definito come perfettamente conservato?

E' sufficiente che lo sia tecnicamente, fisicamente o forse una parte del valore è anche nel suo godimento da parte di un pubblico più ampio di quello degli specialisti?

Il progetto di allestimento per la stazione San Giovanni sulla nuova Linea C a Roma ha voluto rispondere a questi interrogativi partendo proprio dalla accessibilità alle informazioni come principio primo per una corretta e completa conservazione\*.

L'assenza dei beni da conservare rende certamente più complessa l'operazione, ma al tempo stesso rende molto più chiara l'importanza e il ruolo della dimensione concettuale, in base alla quale vengono resi comprensibili ai fruitori i criteri per decifrare ciò che stanno vedendo.

L'allestimento si basa infatti sulla costruzione di una narrazione che a partire dalla stessa assenza di ciò che è stato ormai rimosso, ricompone allo stesso tempo la Storia e le storie di cui i reperti sono diventati testimoni muti poiché il luogo, reso tabula rasa dallo scavo, non è più in grado di restituire informazioni. (Fig. 5)

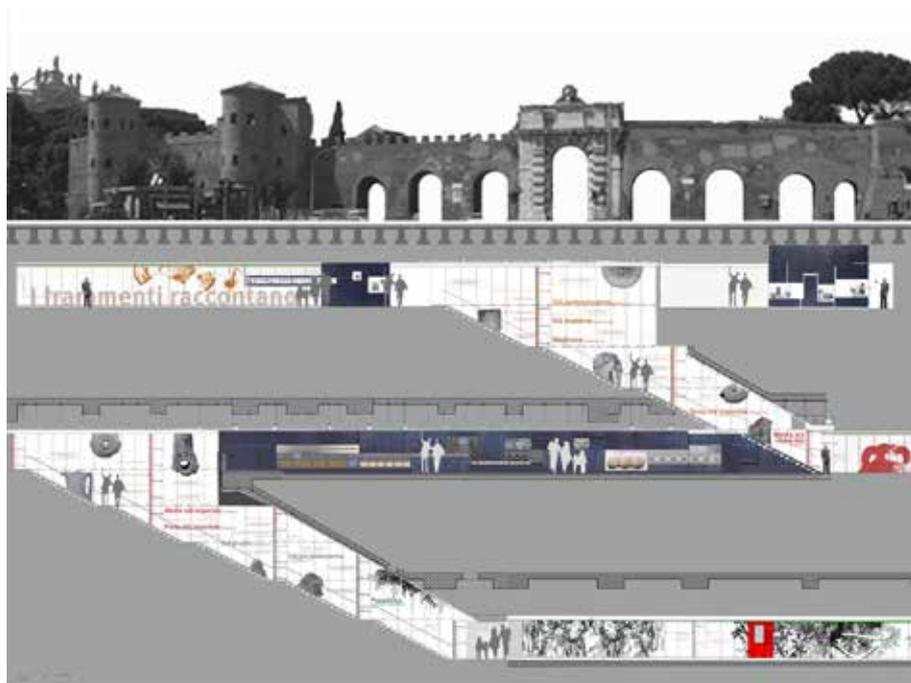
La narrazione è lo strumento grazie al quale 40.000 frammenti e almeno una dozzina di strati storici possono ritrovare una collocazione al tempo stesso fisica e concettuale e acquisire infine un valore proprio perché ricollocati in un contesto, anche se soprattutto mentale. (Fig. 6)

Ma è proprio questo il livello su cui il progetto si sviluppa: rendere percepibile l'impaginato degli strati archeologici attraverso l'immersione fisica nella struttura di un racconto che si fa tangibile e addirittura attraversabile. (Lambertucci, 2019)

La stazione di metropolitana non ha le stesse finalità e non ha le stesse

**Fig. 5**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. Sezione concettuale del racconto della stratificazione.

**Fig. 6**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. Allestimento dell'atrio.



modalità di uso di un museo, il cui visitatore nutre delle aspettative culturali ed è disposto all'esperienza che sceglie di fare. Chi attraversa gli spazi di stazione ha una velocità più alta di chi si aggira senza fretta tra le sale di un museo, e ha una concentrazione focalizzata all'ottimizzazione del tempo di attraversamento e semmai, alla propria sicurezza.

Se l'attenzione del viaggiatore è orientata alla velocità l'allestimento dello spazio deve essere sincronizzato per non generare disfunzioni; lo spazio non può quindi essere allestito come un normale museo, perché costringerebbe a un rallentamento che è in contraddizione con le intenzioni del passeggero e porterebbe a un malfunzionamento sia come stazione che come spazio di esposizione. (Fig. 7)

Ma W. Feuer (1989, 151) pone in merito una questione di valore: "qual è la responsabilità verso chi non ha pagato per vedere arte ma per un servizio di trasporto?" alla quale si può rispondere facilmente che è quella di offrire un'esperienza museale al costo di una corsa.

M. Augé (1992, 8) aggiunge una considerazione interessante in merito ai nostri comportamenti in metropolitana: "La maggior parte dei nostri itinerari in metropolitana sono quotidiani e obbligatori. Non scegliamo di trattenerli o meno nella nostra memoria: ne rimaniamo impregnati". Per questa ragione il progetto punta alla formazione di un'atmosfera av-

**Fig. 7**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. Allestimento dei ritrovamenti archeologici.

**Fig. 8**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. La narrazione si fa allestimento.

**Fig. 9**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. Lo straniamento e il racconto per immagini.

**Fig. 10**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. Allestimento delle opere idrauliche di età imperiale.

volgente grazie alla quale l'attraversamento della storia diventa un'esperienza totale che viene organizzata su registri narrativi che coinvolgono tutto lo spazio disponibile. (Fig. 8)

Le pareti sono state immaginate come veri e propri fogli su cui scrivere e disegnare la narrazione su cui spicca lo stratimetro, un dispositivo grafico grazie al quale il passeggero può conoscere sempre la sua posizione sia nello spazio che nel tempo, mediante una barra graduata che riporta sia la profondità fisica che la collocazione cronologica corrispondente. (Fig. 9)

I reperti ritrovati non hanno in sé un particolare valore artistico ma nel loro insieme ricompongono un inestimabile giacimento documentario; tranne rare eccezioni si tratta di quel tipo di reperti che in esposizione non esercitano attrazione e curiosità e normalmente finiscono per riempire i magazzini. (Fig. 10)

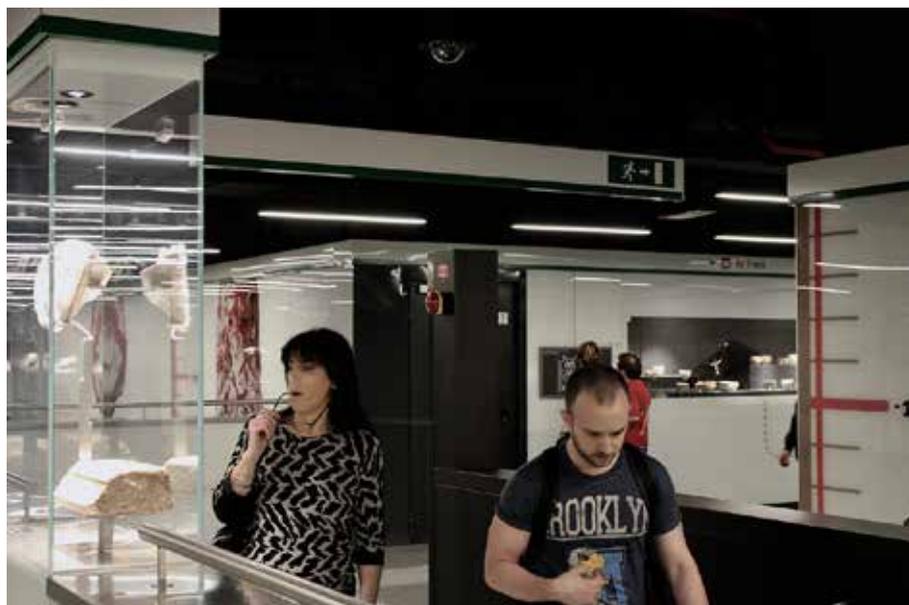
In questo caso diventano i testimonial delle storie che vengono costruite intorno a specifici temi, spesso anche di banale vita quotidiana.

Così la narrazione ha voluto ridare vita ad alcuni di essi mettendo i reperti a sistema con un dispositivo che ne chiarisse il ruolo in un contesto di vita di cui si potesse fare esperienza.

Ma la messa in mostra dei reperti non può seguire un criterio squisita-

**Fig. 11**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. Un incontro inatteso con l'archeologia.

**Fig. 12**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. Un grado di attenzione e interesse per ciascuno dei passeggeri.

**Fig. 13**

A. Grimaldi, F. Lambertucci e C. Metropolitana di Roma, Linea C, Stazione San Giovanni. Passeggeri e curiosi; vita quotidiana del patrimonio.

mente museologico e deve piuttosto assecondare i flussi dei passeggeri senza ostacolarli; per questa ragione le vetrine sono sempre disposte in luoghi di calma o in luoghi strategici per le visuali e la disciplina dei flussi. (Fig. 11)

L'allestimento non ha il carattere didascalico proprio del museo, anche se non manca di essere rigoroso nei contenuti scientifici, ma privilegia la dimensione esperienziale per raggiungere un livello di comunicazione facile ed accessibile, che spesso un museo convenzionale non riesce a dare per intero.

La dimensione del contesto in questo caso è determinante per legare le nozioni storiche e le valutazioni artistiche, spesso astratte e lontane, alla realtà di luoghi che sono immediatamente percepibili, perché vissuti in un qui ed ora che si rivela estremamente efficace anche quando il luogo è stato completamente trasformato.

La narrazione dunque si afferma come efficace strumento al servizio della conservazione nel momento in cui riesce ad attivare dei significati o anche solo delle esperienze emotive intorno ad un patrimonio altrimenti invisibile o incomprensibile. In un certo senso viene stimolato quel «ri-

apprendimento continuo» che Ricoeur (2018) riconduce all'atto dell'abitare come esperienza attiva e ricettiva dello spazio che implica una rilettura attenta dell'ambiente urbano.

La realizzazione di una linea di metropolitana offre ad una città storica l'opportunità irripetibile di attraversare il suo patrimonio e intercettarlo com'è e dov'è.

E' proprio questa dimensione di rete che offre l'occasione per uno sguardo diverso su una realtà che normalmente conosciamo solo in superficie, e ci può permettere di leggere la città in continuità con il suo patrimonio, uscendo dai confini tradizionali che segregano ciò che va conservato in recinti separati dalla vita urbana.

Ciò implica un cambiamento di paradigma: la città è museo e il museo si fa città; l'edificio museale per come lo si conosce in questo caso perde molte delle sue categorie convenzionali per come hanno alimentato sia la ricerca architettonica, che in questo caso è tutta riversata nel dominio degli interni, sia il suo ruolo di deposito e custode di memorie.

Non occupa uno spazio della città arricchendola della sua forma, spesso volutamente iconica, ma si incunea in essa, prendendone la forma in forza delle sollecitazioni estreme del terreno e delle preesistenze; non ammaestra più quindi attraverso i canoni di un'esperienza volontaria e iniziatica, ma quelli invece di una condizione a cui ci si presenta impreparati e indifesi e forse, proprio per questo, più ricettivi. (Fig. 12)

In quante altre occasioni è possibile attraversare fisicamente il patrimonio della città e comprenderne la sua complessità? A San Giovanni l'esperimento è stato quello di attivare un processo di conoscenza diffuso e in un certo senso involontario, proprio di chi attraversa normalmente la città; partendo da ciò che sarebbe andato comunque perduto, un processo narrativo ha riportato all'attenzione e alla comprensione dei cittadini un pezzo di città che non conoscevano e non avrebbero avuto modo di conoscere. (Fig. 13)

Ancora Augé (1992, 10) dice che “la metropolitana dà l'opportunità di strofinarsi contro la storia di altri”: per estensione si può allora dire che essa offre molto concretamente anche l'opportunità di strofinarsi contro la storia della città stessa, rammemorando mentre l'attraversiamo.

\*Il progetto museografico e degli allestimenti interni della stazione San Giovanni è stato realizzato dal gruppo di ricerca del laboratorio ReLab dell'Università Sapienza di Roma guidato da Andrea Grimaldi e Filippo Lambertucci e composto dagli architetti Livio Carriero, Amanzio Farris, Valerio Ottavino, Samuel Quagliotto, Leo Viola; lo sviluppo del progetto grafico è stato seguito da Carlo Martino con Sara Palumbo e Delia Emmulo. Coordinamento scientifico Soprintendenza Speciale per il Colosseo e l'Area Archeologica Centrale di Roma: Rossella Rea, con Irene Baroni, Anna De Santis, Francesca Montella, Simona Morretta e Cooperativa Archeologia: Anna Giulia Fabiani.

## Bibliografia

AUGÉ M. (1992) – *Un etnologo nel metrò*, Elèuthera, Milano.

BLOODWORTH S. e AYRES W. (2014) – *New York's Underground Art Museum: MTA Arts and Design*, The Monacelli Press, New York.

BUZZETTI C. e PISANI SARTORIO G. (a cura di) (2015) – *Le scoperte archeologiche sul tracciato della Metropolitana B di Roma (1939-1953) dall'Archivio Gatti*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.

DE RISI A. (2015) – Napoli, stazione Municipio: un progetto che... insegue la storia”. In: Dell’Aira P.V., Grimaldi A., Guarini P., Lambertucci F. (a cura di) *Sottosuoli Urbani. La progettazione della “città che scende”*, Quodlibet, Macerata-Roma.

FEUER W. (1989) – “Public art from a public sector perspective”. In: A. Raven (a cura di), *Art in the public interest*, UMI Research Press, Ann Arbor, p. 139-153

LAMBERTUCCI F. (2015) – “La macchina del tempo: viaggiare nell’archeologia”. In: Dell’Aira P.V., Grimaldi A., Guarini P., Lambertucci F. (a cura di) *Sottosuoli Urbani. La progettazione della “città che scende”*, Quodlibet, Macerata-Roma.

LAMBERTUCCI F. (2019) – “Travelling Through History: The San Giovanni Archaeo-station. Narrating the tangible to the preserve the intangible”. In: C. Inglese e A. Ippolito (a cura di) *Conservation, Restoration, and Analysis of Architectural and Archaeological Heritage*. p. 1-27, IGI Global, Hershey PA.

LAUDATO M. (2019) – “Mobilizing cultural resources: The functional role of heritage in metro projects”. In: *Tunnels and Underground Cities. Engineering and Innovation Meet Archaeology, Architecture and Art*. Proceedings of the WTC 2019 ITA-AITES World Tunnel Congress, Napoli 3-9 Maggio 2019, CRC Press/Balkema, Leiden.

Filippo Lambertucci, (Macerata, 1962), architetto, Dottore di Ricerca in Composizione architettonica presso Sapienza, Roma. Professore associato in Architettura degli Interni presso il Dipartimento di Architettura e Progetto e membro del collegio dei docenti del Dottorato Teorie e Progetto della Sapienza, Roma. Indaga le proprietà dello spazio con progetti prevalentemente orientati alla dimensione pubblica, tra cui chiese e infrastrutture, e con ricerche teorico-applicative sulle qualità sensibili e il rapporto con l’antico. Tra le pubblicazioni: *Esplorazioni spaziali* (Quodlibet, Macerata 2013); “La macchina del tempo. Viaggiare nell’archeologia” (in *Sottosuoli urbani*, Quodlibet, Macerata, 2015); “Archaeology for commuters. The San Giovanni archaeo-station on the new metro Line C in Rome” (in: *Tunneling and underground space technology*, Elsevier, 2018)

Flavia Zelli  
**Costruire sulle rovine. Alcuni esempi di musealizzazione  
archeologica 'in situ'**

---

Abstract

Ignasi de Solà-Morales, già nel 1986, sottolineava come l'architettura museale si fosse posta fin dal principio come ineludibile strumento attraverso cui ogni tempo e società potesse dare una propria lettura dell'arte o, più in generale, di preziose collezioni. In questo panorama cambiante, assume particolare rilievo il progetto di musealizzazione della rovina archeologica, i cui edifici hanno subito una chiara trasformazione in relazione al parallelo evolversi dell'interpretazione della stessa da parte della società contemporanea.

Il presente scritto, attraverso l'uso di alcuni esempi, si pone come obiettivo analizzare proprio le peculiarità connesse alle nuove strutture museali in ambito archeologico, non più contenitori di reperti, recuperati sul campo e portati altrove, ma parti integranti del luogo stesso dell'archeologia, generando una serie di questioni correlate alla permeabilità, al concetto di esterno/interno e alla percezione delle relazioni spaziali.

Parole Chiave

Musealizzazione — Rovina archeologica — Progetto architettonico

---

L'attenzione sul tema della tutela e della musealizzazione del patrimonio archeologico *in situ* è una costante del panorama europeo fin dagli anni Ottanta del secolo scorso. Un interesse assunto e riconosciuto non solo dai professionisti che in quest'ambito lavorano, ma anche e soprattutto dalla collettività, cui questa pratica in ultima istanza si dirige.

Questa evidenza ci pone, pertanto, nella necessità di riconsiderare i termini della questione, che non può esulare dalla consapevolezza dell'importanza ormai rivestita dal settore archeologico all'interno del cosiddetto turismo culturale, la cui attenzione si sposta sempre più dal bene mobile – concepito come “antichità” da custodire e studiare – al bene immobile da fruire. I reperti cosiddetti archeologici, infatti, non vengono più percepiti come elementi di una collezione, ma come parti integranti del luogo stesso dell'archeologia, che la società contemporanea desidera fruire in modo inedito, sottolineandone l'indissolubilità dal suo contesto urbano, in un vicendevole scambio di senso.

A partire da questo presupposto, assume dunque particolare valore l'architettura museale realizzata *in situ*, il cui progetto deve portare alla tutela della traccia antica all'interno di operazioni di più ampio respiro. Si tratta di un differente modo di approcciare alla valorizzazione della preesistenza, che persegue la conservazione dei reperti e la protezione del luogo di rinvenimento come parti di un unico progetto, in cui la rovina è chiamata ad interagire con il contesto attraverso il museo, edificio di nuova edificazione.

È stato evidenziato, in altri contesti, come un museo sia il luogo dove la dicotomia tra arte e architettura si rileva maggiormente, ponendosi il museo stesso come oggetto artistico-architettonico (Stella, 2010)<sup>1</sup>.



**Fig. 1**

G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Vista aerea. Fotografia GTRF Tortelli Frassoni Architetti Associati.

L'assunto è altrettanto valido in ambito archeologico, dove lo spazio museale, anche nei casi in cui è concepito come architettura al puro servizio della preesistenza, trascende la dimensione umana per assurgere a tramite tra l'uomo e la sua Storia, dove l'architettura assume un significato evocativo. La maggior parte degli spazi museali *in situ* si basa sul concetto dell'involucro, pensato per proteggere – contenendola – la preesistenza archeologica, con cui instaura un rapporto di dialogo sovrapponendovi un nuovo volume, una nuova tettonica che è anche filtro tra il resto e il suo contesto. Il volume inglobante, così configurato, crea un organismo spaziale strutturalmente e formalmente indipendente dai resti archeologici che protegge. Tale involucro, portatore di valori aggiunti, non vuole e non può rinunciare ad una propria autonoma espressività architettonica, seppure in alcuni casi si riducano al minimo gli elementi della stessa, ad esempio avvalendosi della sola illuminazione naturale.

A differenza delle coperture reintegrative della preesistenza, che si sovrappongono alla rovina ai fini del completamento, appoggiando la nuova costruzione sui muri del resto archeologico per suggerirne la volumetria, la copertura involucro contiene la rovina stessa, che circonda e separa dal paesaggio in cui si insedia.

Acquista così maggior protagonismo, in quanto architettura indipendente che a sua volta mostra se stessa come contenitore di un "oggetto" archeologico: la sua autonomia tettonica rispetto alle strutture murarie esistenti, infatti, se da un lato influisce positivamente sulla preservazione della materia antica, dall'altro introduce nuovi elementi che si sovrappongono al «delicato e flebile racconto della spazialità archeologica»<sup>2</sup> (Franciosini et alii, 2009, p. 304) creando un vero e proprio museo attorno alla rovina.

Si genera, pertanto, una tematica architettonica particolarmente interessante: la permeabilità del costruito e, di conseguenza, la relazione della rovina/contenuto con il paesaggio, mediata dal proprio contenitore/museo che diviene espressione di tale dicotomia, con accezioni talvolta opposte. In sostanza, si presenta il problema del rapporto tra interno ed esterno, tanto caro all'architettura, al quale gli architetti rispondono in modo diverso con i loro edifici, nella valorizzazione della rovina e nella concezione che il proprio intervento architettonico ha di se stesso.

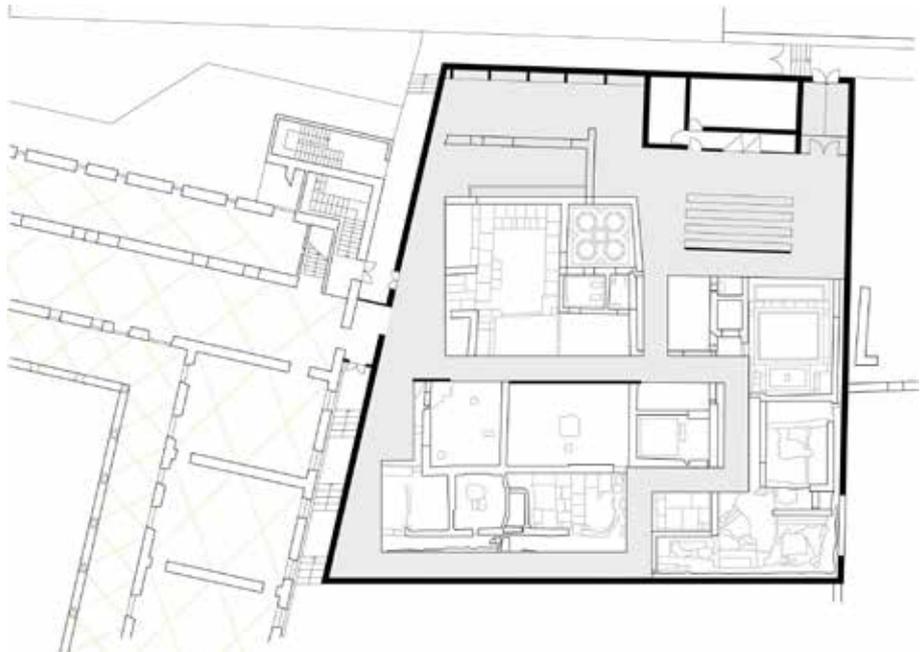
In tal senso, la Musealizzazione degli scavi archeologici della Domus dell'Ortaglia a Brescia, di Tortelli Frassoni Architetti Associati<sup>3</sup>, è un chiaro esempio di come l'architettura cerchi di negare se stessa e la relazione con l'esterno, restituendo una sorta di condizione ipogea – quasi precedente allo scavo – alla rovina.

Il nuovo volume contenitore, dalla geometria essenziale la cui struttura portante si imposta sul perimetro dello scavo, è un involucro opaco stereometrico, rivestito esternamente con pietra arenaria locale, provvisto di un unico solo foro vetrato che affaccia sul parco e sulle mura augustee, quasi a voler negare qualunque relazione con il contesto urbano, da cui l'archeologia è separata.

Una strategia completamente opposta rispetto a quella utilizzata nella Musealizzazione della Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]a, a Quartucciu<sup>4</sup>, dove l'intenzione di estromettere la contemporaneità dallo spazio archeologico deve scendere a patti con la necessità di realizzare un elemento che si conformasse come luogo di riferimento storico-culturale per l'intero territorio, un *landmark* che potesse risaltare nel contesto industriale in cui si inserisce, del tutto inadeguato ad ospitare spazi museologici o comunque ad uso culturale.

**Fig. 2**

G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Affacci sulle preesistenze restaurate aerea. Fotografia GTRF Tortelli Frassoni Architetti Associati.

**Fig. 3**

G. Tortelli, F. Frassoni. Domus dell'Ortaglia, Brescia. 2003. Musealizzazione degli scavi archeologici. Pianta (disegno dell'autore).

Gli architetti rispondono pertanto alle due esigenze sopra esposte con la costruzione di un corpo di fabbrica completamente opaco, del tutto impermeabile agli stimoli esterni ma particolarmente caratterizzato a livello architettonico come rappresentazione dell'archetipo della casa, dai colori brillanti e in una scala sovradimensionata, in modo da essere un chiaro segno riconoscibile sul territorio, rispetto all'uniformità dei capannoni industriali.

In tal caso, l'edificio museo diventa esso stesso oggetto da percepire e si manifesta mostrando in modo tutt'altro che anonimo la materia di cui è costituito, operando una gran trasformazione per il paesaggio in cui si inserisce la rovina, appropriandosi dell'intorno e sostituendola come segno riconoscibile all'interno dello stesso.

Il silenzio e la relativa oscurità dell'interno stimolano percezioni visive e sonore finalizzate all'isolamento, pensato come concentrazione di tutto l'interesse nella preesistenza archeologica e nei reperti in essa contenuti.

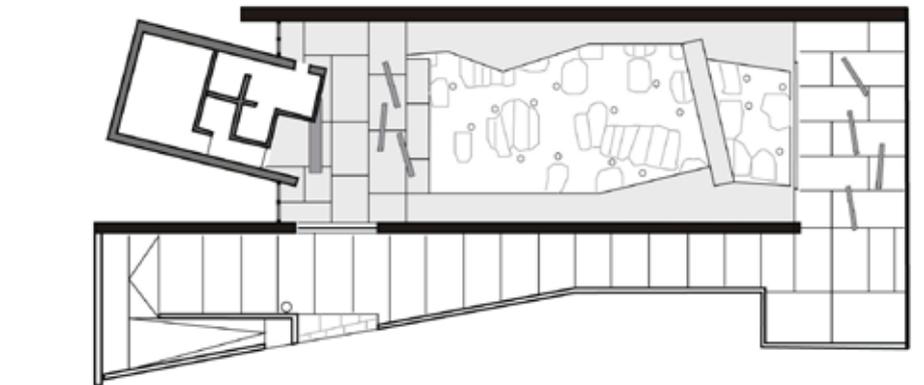
**Fig. 4**

D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]a, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Localizzazione, vista aerea (BingMaps).



**Fig. 5**

D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]a, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Pianta (disegno dell'autore).



**Fig. 6-7**

D. Palterer, N. Medardi. Necropoli punico-romana di Pill' 'e Mat[t]a, Quartucciu. 2010. Musealizzazione. Vista esterna e interna. Fotografia Palterer Medardi Architecture.



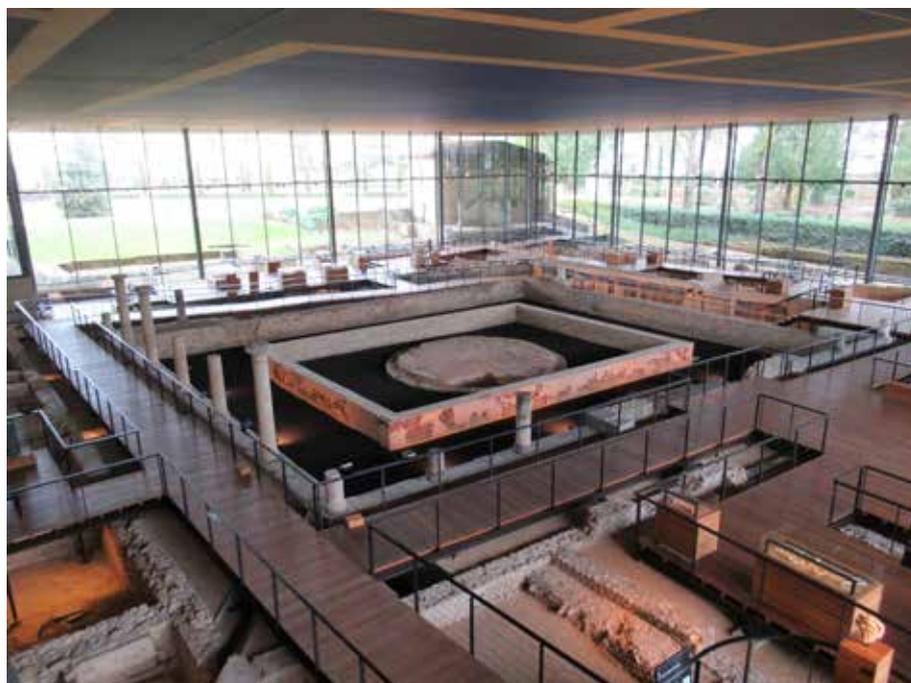
**Fig. 8**

J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. L'ombrello di copertura e la facciata che riflette gli elementi notevoli dell'intorno. Fotografia AJN.



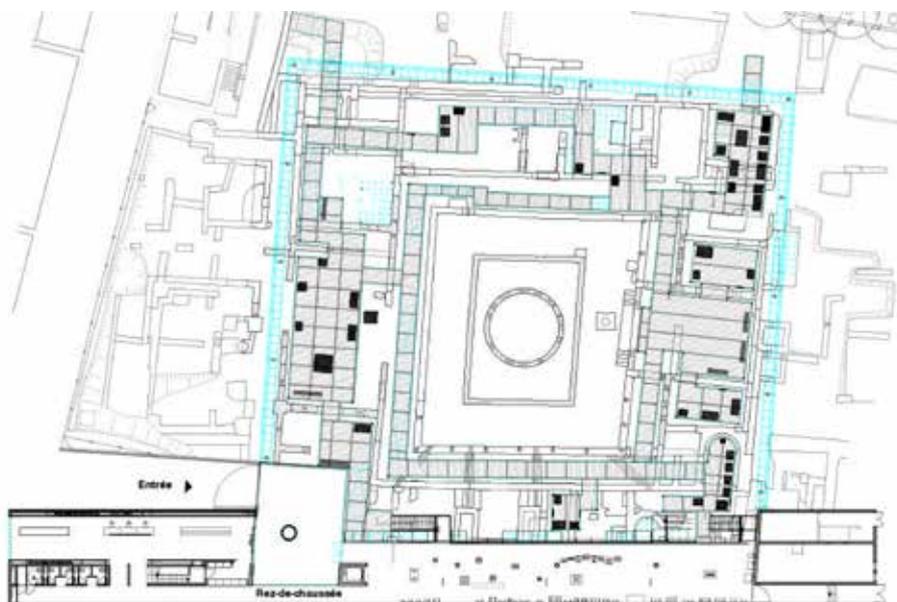
**Fig. 9**

J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. Vista d'insieme dal mezzanino. Fotografia Damien Tournay.



**Fig. 10**

J. Nouvel. Domus di Vesunna, Périgueux. 2003. Musealizzazione. Pianta. Archivio JN.



**Fig. 11**

P. Zumthor. Insediamiento Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione. Vista esterna. Fotografia Timothy Brown Architecture.



risultati, e quindi di proteggere e rivelare»<sup>6</sup>. Quest'affermazione è pertanto traducibile nella volontà di conservare e riparare i beni patrimoniali esposti dalle condizioni esterne, tanto atmosferiche come antropiche, senza però negare del tutto un rapporto tra il contenuto del museo e il mondo esterno<sup>7</sup>. Il primo obiettivo consiste quindi nel risolvere alcuni problemi relativi all'intorno periferico, ricreando un parco archeologico che integri gli elementi dell'intorno considerati rappresentativi ed annulli gli altri. Dopodiché, si passa alla protezione dei propri resti archeologici dotando il sito di un "parasole", secondo la definizione del proprio Nouvel, largo, alto e semplice, sospeso su di essi a 9 metri per mezzo di 14 pilastri e tracciato con la proiezione degli stessi<sup>8</sup>.

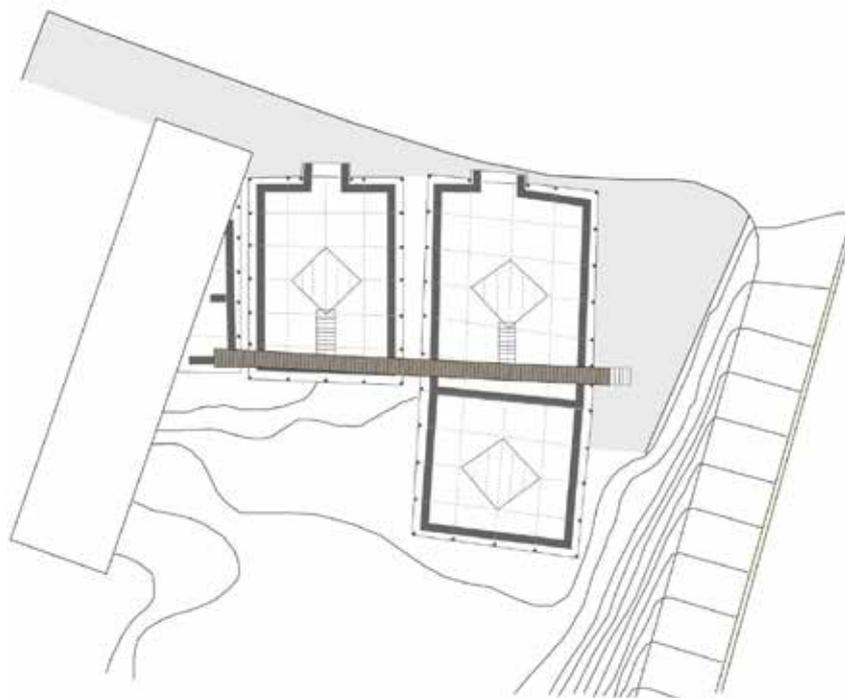
In quanto al secondo obiettivo proposto, il rivelare, l'architetto sceglie di dilatare lo spazio interno su quello esterno attraverso una grande teca trasparente che racchiude e allo stesso tempo mette in mostra la rovina. In questo modo la sottile copertura metallica, quasi una lastra, sembra galleggiare sul sito: spariscono i limiti verticali e l'archeologia si trova compresa tra due piani orizzontali che sono l'uno la proiezione dell'altro. L'edificio si configura pertanto come interpretazione della tensione tra esterno e interno, palesando la volontà di annullarsi fisicamente attraverso l'uso dei materiali, come se le opere fossero simbolicamente esposte all'aria aperta pur essendo protette.

A questo punto della trattazione e visti gli aspetti che lo caratterizzano, il museo di Perigueux ci obbliga a porci una domanda di tipo concettuale, inerente l'attitudine nei confronti della preesistenza archeologica nelle sue qualità spaziali e distributive.

Come sappiamo, le *domus* romane sono edifici chiusi sulla strada e raccolti verso l'interno, organizzandosi attorno a un patio centrale che anche Nouvel sente la necessità di segnalare con un riferimento cromatico nella copertura. Ora, il suo edificio è trasparente e rivolto all'ambiente circostante. Non è forse questo un tradimento dell'essenza dell'archeologia? Non dovrebbe l'architettura contemporanea trasmettere questi valori spaziali attraverso i propri mezzi, invece di limitarsi a segnalare gli ambienti con le differenti pavimentazioni di ghiaia colorata e con la traccia in copertura?

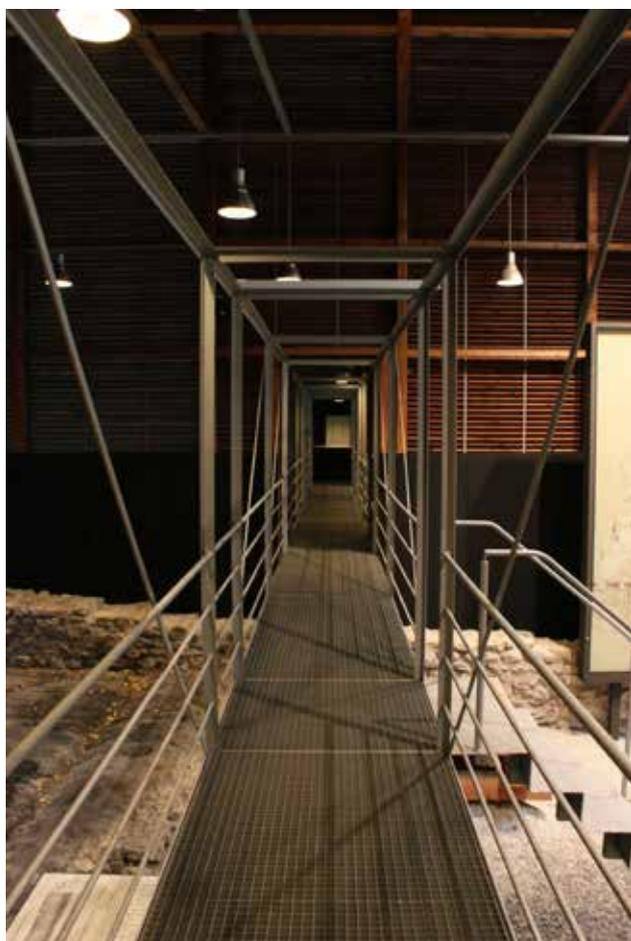
**Fig. 12**

P. Zumthor. Insediamiento Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione Pianta (Disegno dell'autore).



**Fig. 13-14**

P. Zumthor. Insediamiento Romano, Chur. 1986. Padiglioni di protezione Passerella trasversale sospesa e Finestra sull'esterno e lucernario.  
Fotografia Pablo Santos Herrán.



In merito, ci viene in aiuto quello che a ben vedere può oggi considerarsi come il precursore di tutti gli involucri a protezione di resti archeologici, ovvero l'intervento dello Schutzbau Areal Ackerman di Peter Zumthor a Coira, in Svizzera<sup>9</sup>, un progetto dell'anno 1986.

A differenza dei progetti precedentemente esaminati, che si chiudono o aprono all'esterno in un modo netto, senza dar adito a dubbi al riguardo – annullando il proprio spazio di contenitore o facendo sì che esso si ponga a servizio della spazialità della rovina – nello spazio generato dall'architetto svizzero il concetto di esterno o interno non è così chiaro, tutt'altro.

Anzi, si colloca volutamente in un punto ambiguo di definizione: realizza, infatti, a protezione dei resti di tre edifici romani, tre padiglioni di copertura che, come nella *domus* dell'Ortaglia, corrispondono al perimetro di pianta degli stessi, «come una sorta di ricostruzione astratta dei volumi romane»<sup>10</sup> da reintegrare nel paesaggio dell'antica *Curia Raetorum*.

Tali involucri, in sottili tavole di legno lamellare con orditura orizzontale, sono permeabili all'aria e alla luce, pur non permettendo una chiara visione sull'esterno, attenuando la continuità interno/esterno ed infocando di conseguenza la concentrazione dei visitatori sui resti.

Eppure, la diffusione della luce – filtrata dall'esterno con i frangisole e zenitale dall'alto dei lucernari – crea un ambiente rarefatto, di assoluta quiete, con una luminosità diffusa eppure chiaroscurale.

Il contenitore architettonico assume dunque significati particolari: la luce filtrata deve entrare nello spazio interno ai padiglioni, così come le rovine lì esposte devono richiamare un concetto più ampio che si trova al di fuori degli spazi musealizzati, in un gioco di continui rimandi in cui l'involucro diviene parte fondamentale ed essenziale alla percezione del tutto.

Seguendo questa filosofia, le uniche due aperture che rompono la continuità degli involucri sono curiosamente progettate non per guardare all'esterno, come accadeva nell'Ortaglia, ma al contrario per sbirciare all'interno dei volumi e dunque partecipare della quiete che in essi aleggia. Non è un caso che queste finestre siano posizionate in corrispondenza degli antichi accessi romani agli edifici, le cui soglie sono ben distinguibili tra i resti archeologici.

La validità delle strategie attivate da Peter Zumthor si dimostra nella sua atemporalità per l'essere e l'essere stata, oggi come allora, riferimento progettuale di altri interventi che – pur non avendo avuto la stessa risonanza internazionale – applicano i principi appresi dall'esperienza svizzera e li declinano nei propri personali contesti, ottenendo delle prove architettoniche di notevole interesse, nella loro modestia e discrezione.

## Note

<sup>1</sup> Antonello Stella a proposito della Gipsoteca di Possagno, in Stella A. (2010) – “Ritagliare l'azzurro del cielo. L'architettura del museo tra arte e architettura, il rapporto contenuto e contenitore nell'architettura dei musei” in AA.VV., *Restauro Recupero Riquilificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo*. Firenze. Edizione digitale.

<sup>2</sup> Franciosini L., Porretta P. e Uliana P. (2009) – “L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione” in Volpe G., Turchiano M. (a cura di), *Faragola 1. Un insediamento rurale nella Valle del Carapelle. Ricerche e studi*. Edpuglia. Bari. Pagg. 301-317. Cit. pag.304.

<sup>3</sup> L'incarico, del 2001, è affidato dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici della

Lombardia in collaborazione con il Comune di Brescia e con significativi contributi offerti dalla Fondazione CAB di Brescia.

<sup>4</sup> Il progetto viene realizzato su incarico del Comune di Quartucciu, affidato nell'aprile 2008 come conseguenza di un'intesa tra il proprio Municipio e la Regione Autonoma della Sardegna. architetti David Palterer e Norberto Medardi La direzione scientifica è di Francesca Salvi, archeologa, coordinatrice della Soprintendenza e Direttrice del Museo Archeologico di Cagliari, responsabile degli scavi, e si rileva nei percorsi interni la collaborazione dell'architetto Pietro con Paolina Tiholova.

<sup>5</sup> Il progetto di Jean Nouvel risulta vincitore di un Concorso di idee bandito nell'anno tra il 1992 e il 1993 dal Consiglio Municipale di Périgueux. Il concorso è preceduto da nuovi scavi e sondaggi sotto la direzione di Claudine Girardy-Caillat, che confermano la presenza di impianti metallurgici sud della casa e la parete del tempio peribolo est. Dopo diversi anni di pianificazione, ulteriori campagne di scavo e la costruzione dell'edificio, il Museo viene aperto al pubblico il 12 luglio del 2003. realizzato in un arco temporale di circa 10 anni (1993-2003) nella città di Périgueux in Dordogna.

<sup>6</sup> Si veda Cardani E. (2004) – “Rivelare e proteggere. Musée Vesunna, Périgueux” in L'Arca n°.189. Pagg. 6-13.

<sup>7</sup> La duplice funzione “conservativa” e “rivelativa” del restauro è del resto ampiamente caldeggiata sia nella Carta di Venezia del 1964 che nella Carta del Restauro del 1972, come ci ricorda Giovanni Carbonara in Fantone C.R. (2000), “Restauro archeologico. Il parere degli esperti: Eugenio La Rocca, Silvana Rizzo, Giovanni Carbonara” in Costruire in laterizio n°. 78. Pagg.36-41. Numero monografico Restauro dell'Antico.

<sup>8</sup> Si veda Lasserre V., Pannetier F. (2002) – L'Inattendu muséal selon Jean Nouvel. Le Festin. Paris.

<sup>9</sup> Nel Kanton Graubünden, in italiano conosciuto come Canton Grigioni. Il progetto è per incarico diretto. La proprietà dell'area è dell' Ufficio federale delle costruzioni e della logistica di Berna.

<sup>10</sup> Binet H. (1999) – Peter Zumthor Works, Buildings and Projects 1979-1997. Birkhauser Basel.

## Bibliografia

AA.VV. (2010) – *Restauro Recupero Riqualficazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Atti del Convegno organizzato dall'impresa di restauro e edilizia Fassa Bortolo. Firenze (ottobre). Edizione digitale.

AUGÉ M. (2004) – *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Trad. it. A. Serafini. Bollati Boringhieri. Torino (Paris 2003).

BINET H. (1999) – *Peter Zumthor Works, Buildings and Projects 1979-1997*. Birkhauser (Architectural). Basel. Pagg.13-31.

CARDANI E (2004). – “Rivelare e proteggere. Musée Vesunna, Périgueux” in L'Arca n°.189 (febbraio). Pagg. 6-13.

CHOAY F. (1995) – *L'allegoria del patrimonio*, Officina Ed. Firenze (Paris 1992).

CIOTTA G. (2009) – *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Aión Edizioni. Genova.

CONFORTI C. (2011) – “Necropoli Pill” e Matta, Cagliari, Italia. Studio Palterer” in Casabella n°.806. Pagg.77-82.

FANTONE C.R. (2000) – “Restauro archeologico. Il parere degli esperti: Eugenio La Rocca, Silvana Rizzo, Giovanni Carbonara” in Costruire in laterizio n°. 78 (novembre-dicembre). Numero monografico: Restauro dell'Antico. Pagg.36-41.

FRANCIOSINI L., PORRETTA P. e ULIANA P. (2009) – “L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione” in VOLPE G., TURCHIANO M.(a cura di), *Faragola 1. Un insediamento rurale nella Valle del Carapelle. Ricerche e studi*. Edpuglia. Bari. Pagg. 301-317.

INDRIGO A., PEDERSOLI A. (2010) – *Archeologia e Contemporaneo*. Il giornale IUAV n°. 81.

- JOFFROY P. (1993) – “Archaeology Museum, Chur. Peter & Annalisa Zumthor” in *Moniteur architecture AMC*. N°46 (novembre). Pagg.46-47.
- SALVI D. (2005) – *Luce sul tempo. La necropoli di Pill’ e Matta, Quartucciu*. AM&D. Cagliari.
- JOUBERT P. (2004) – “Gallo-Roman Museum, Vesunna, Perigueux (Architectures Jean Nouvel)” in *Architectural Review*. N°215 (aprile). Numero monografico *Building with light*. Pagg.80-84.
- LORIERIS M.C. (2003/2004) – “Gallo-Roman Museum, Vesunna, Perigueux (Architectures Jean Nouvel)” in *Techniques & architecture*. Special issue. Museums, collection, culture. N°469 (dic-gen).
- NOUVEL J. (2004) – “Gallo-Roman Museum, Perigueux, France” in *GA Document*. N°78 (aprile). Pagg.46-61.
- NOUVEL J. (2008) – “Gallo-Roman Museum, Perigueux, France” in *Lotus*. N°134 (maggio). Numero monografico *Performing Museum*. Pagg.16-21.
- OTERI M.A. (2009) – *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*. Argos, Roma.
- PALTERER D. (2010) – “Necropoli di Pill’ e Mata. Protezione e musealizzazione di un sito archeologico” in AGATHÓN, RFCA PhD Journal. *Recupero e fruizione dei contesti antichi*. Università degli Studi di Palermo. Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia. n°1. Pagg. 25-28.
- RUGGIERI TRICOLI M.C. (2007) – *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*. Lybra Immagine. Milano.
- SUCH R. (2003) – “Un tetto per la Storia” in *Domus*. N°864 (novembre). Pagg.58-71.
- TORTELLI G., FRASSONI R. (2010) – “Brescia. Domus dell’Ortaglia, musealizzazione degli scavi archeologici” in VANORE M., MARZO M. (a cura di), *Luoghi dell’archeologia e usi contemporanei. Archaeology’s places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*. Università Iuav di Venezia Editore. Pagg.61-68.

Flavia Zelli, (Roma, 1981), Dottore architetto, laureata con lode presso l’Università IUAV di Venezia (2006) e Master Internazionale in Architettura Storia Progetto presso la Facoltà di Architettura dell’Università degli Studi di RomaTre (2007), è altresì Especialista Universitario en intervención en la arquitectura histórica presso l’Università di Valladolid (Spagna, 2008). È Dottore di Ricerca in Architettura presso l’Università di Valladolid (2013) e in Politiche Territoriali e Progetto Locale presso l’Università degli Studi di RomaTre (2013). Dal 2009 è docente a contratto presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Dipartimento di Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos). Membro del Gruppo di Ricerca LabPAP, ha realizzato significativi progetti di restauro de edifici monumentali e siti archeologici di gran entità e valore storico.

Caterina Lisini, Alberto Pireddu  
**La Sardegna e il suo Doppio.**  
**La realtà virtuale nella Stazione dell'Arte a Ulassai**

---

Abstract

Si potrebbe ritrovare un parallelismo tra la realtà virtuale del teatro, così come definita da Antonin Artaud nel saggio *Le théâtre et son double*, e quella scaturita dall'universo artistico di Maria Lai. Il suo "Doppio" è una Sardegna dalla storia millenaria, la cui personalissima rappresentazione trova nelle forme e nel tipo del suo museo una coinvolgente manifestazione. La Stazione dell'Arte di Ulassai, nella sua aura arcaica costituisce un piccolo esempio poetico di museo contemporaneo, che suggerisce riflessioni su alcuni temi costitutivi dell'*ethos* museale: la simbiosi tra museo e personalità dell'artista; la compiutezza tipologica dell'edificio museale *versus* la sua articolata dispersione sul territorio; la reciproca interazione con il paesaggio e l'identità culturale della comunità in cui è insediato; più in generale il rapporto tra ricerca artistica contemporanea, museologia e architettura.

Parole Chiave

Maria Lai — Realtà virtuale — Sardegna — Arte — Museo

---

La prima definizione di «*réalité virtuelle*» compare tra le pagine del fondamentale saggio di Antonin Artaud *Le théâtre et son double*, del 1938, nel quale l'autore ritrova una «misteriosa identità di essenza» tra l'alchimia e il teatro, due arti «per così dire, virtuali, tali cioè da non contenere in se stesse né il loro obiettivo né la loro realtà».

Se «l'alchimia, grazie ai suoi simboli, è come il Doppio spirituale di un'operazione che risulta efficace solo sul piano della materia reale», la sola che «permette di produrre *realmente* oro» (Artaud 1968, p. 165), il teatro appare come il «Doppio» di una realtà più complessa di quella quotidiana di cui, nel tempo, è divenuto un semplice rispecchiamento:

«Tutti i veri alchimisti – scrive Artaud – sanno che il simbolo alchimico è un miraggio come lo è il teatro. E questa perpetua allusione agli elementi e al principio del teatro, che si ritrova in quasi tutti i simboli alchimistici, deve essere intesa come l'espressione (di cui gli alchimisti erano estremamente coscienti) dell'identità fra il piano sul quale evolvono i personaggi, gli oggetti, le immagini (e, in genere, tutto ciò che costituisce la *realtà virtuale* del teatro) e il piano puramente ipotetico in cui evolvono i simboli dell'alchimia» (1968, p. 166).

Parafrasando Artaud si potrebbe ritrovare ancora un parallelismo tra la realtà virtuale del teatro e quella scaturita dall'universo artistico di Maria Lai, cui non è estranea una certa componente alchemica, per la sua capacità di sublimare, non in oro, ma in pura bellezza anche il più povero tra gli oggetti (un filo, un telaio, un drappo...).

Nel suo caso il "Doppio" è una Sardegna dalla storia millenaria, di cui la Lai opera una personalissima rappresentazione, creando personaggi, oggetti e immagini attraverso un'arte che è prima di tutto conoscenza e disci-

**Fig. 1**

Maria Lai, *Stazione dell'Arte*, 2006, collage di serigrafie, Plexiglass 70x50 cm.  
Ph. Tiziano Canu. Courtesy Fondazione Stazione dell'Arte.

plina, e che trova nelle forme e nel tipo del suo museo una coinvolgente manifestazione.

Come osservato da studiosi e critici<sup>1</sup>, nella società contemporanea la funzione del museo sembra aver subito un profondo mutamento: da contenitore di collezioni, custode e produttore di cultura, esso tende a configurarsi come multiforme spazio culturale destinato prevalentemente all'intrattenimento di un pubblico auspicabilmente sempre più largo, dove il coinvolgimento dello spettatore è affidato soprattutto alla componente percettiva, a cui non è estranea una sollecitazione curatoriale e di allestimento scenografica e teatrale, in una fruizione essenzialmente sensoriale ed estetizzante. Nelle realizzazioni più convincenti degli ultimi decenni il museo sembra comunque conservare l'aspirazione alla dimensione di luogo denso di significati piuttosto che diluirsi in un semplice contenitore-palcoscenico per la "rappresentazione" dell'arte, di cui la drammatica teatralizzazione del Museo ebraico a Berlino di Libeskind è forse uno degli esempi più densi ed eloquenti.

Tuttavia a dispetto della globalizzazione, gran parte dei musei contemporanei, anche quelli più affermati e di rilevanza internazionale, «portano tracce evidenti delle loro specifiche storie e delle diversità culturali e di sensibilità sociale dei contesti di origine», come rileva Fulvio Irace (2009). Ciascun museo riflette infatti i radicamenti in un territorio intellettuale e sociale che definisce in generale l'attitudine di una determinata società verso le complessità culturali e i valori spirituali espressi dalla propria storia. Questa singolarità è particolarmente evidente nel contesto italiano a cui, secondo Andrea Carandini (2009), non è congeniale, salvo poche eccezioni, il grande museo globale di percezioni effimere e prospettive in fuga, mentre «offre veri e propri *tessuti di bellezza* articolati in campagne, vilaggi, città e musei».

La Stazione dell'Arte di Maria Lai, nella sua capacità di evocazione di un territorio, nella sua azione di rammemorazione di una identità collettiva, costituisce una possibile accezione, nel senso delineato da Carandini, nella composita gamma di declinazioni del museo contemporaneo. Un museo di piccole dimensioni, legato strettamente alla personalità e alla poetica dell'artista, in intrinseca relazione col territorio di appartenenza e con l'identità storica e culturale della popolazione insediata. Un museo al tempo stesso profondamente calato nella contemporaneità del fare artistico, per la centralità riconosciuta all'esperienza sensoriale e all'aspetto percettivo, concepiti però come attività di autentico apprendimento, che coinvolgono il pensiero e l'immaginazione in una continua riflessione sul linguaggio poetico e il significato delle esposizioni. «L'opera d'arte – sostiene Maria Lai – è un mutuo gioco tra visione e pensiero: ciascuno anima e illumina l'altro in un'unica esperienza» (2004a, ora in Pontiggia 2017, p. 355).

### La Stazione dell'Arte

Posto su un costone isolato in faccia al borgo di Ulassai e alla montagna che incombe, il Museo non è altro che il recupero spoglio e essenziale dell'antica stazione ferroviaria dismessa alla fine degli anni Cinquanta e la complementare articolazione sul territorio circostante di opere dell'artista che coinvolgono, in ruolo di protagonisti, alcuni manufatti preesistenti e l'insieme del paesaggio, colto nelle sue fattezze materiali e nella sua valenza evocativa: un museo particolare, senza una esposizione e un allestimento fissi, indissolubilmente legato alla variegata costellazione di interventi

**Fig. 2**

La stazione di Jerzu abbandonata. © Salvatore Sechi.

**Fig. 3**

La Stazione dell'Arte nel suo rapporto con la valle e il paesaggio d'Ogliastra. © Sergio Aruanno.



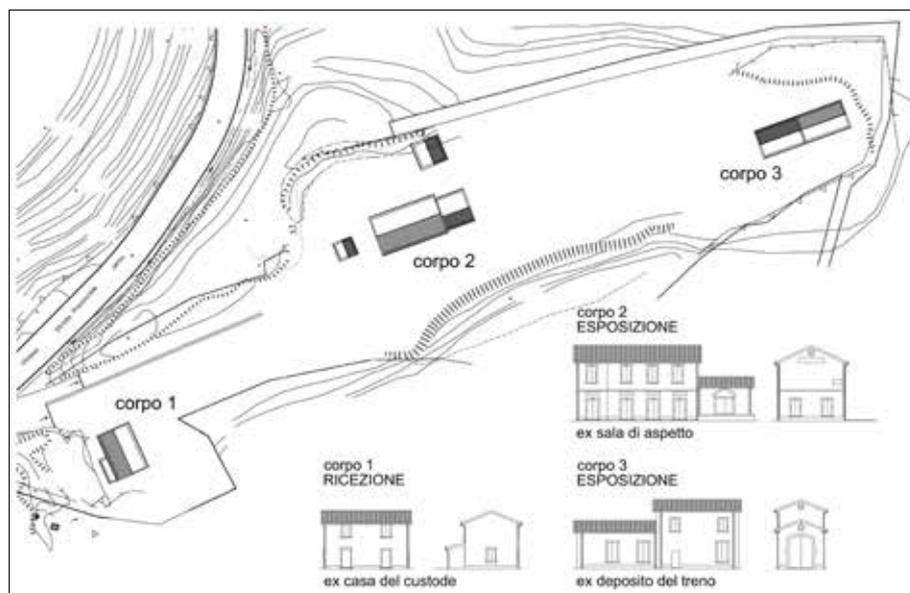
pensati sul territorio, veri «luoghi dell'arte a portata di mano»<sup>2</sup>, secondo una felice dizione della stessa Maria Lai.

Cuore centrale del museo è il complesso dei fabbricati che componeva la stazioncina di testa della linea ferroviaria Gairo-Jerzu<sup>3</sup>: tre semplici corpi di fabbrica parallelepipedi, dalle proporzioni strette e allungate, coperti a doppia falda, dei quali l'antica casa del custode, posta in margine del lotto in prossimità della via di accesso, è trasformata in luogo di ricezione dei visitatori, con biglietteria e bookshop, mentre i corpi del fabbricato viaggiatori e del deposito dei treni sono convertiti in spazi espositivi e di conservazione delle opere donate dall'artista alla comunità di Ulassai.

L'intervento di ridestinazione, affidato agli architetti Sergio Aruanno, Nazario Fusco, Luigi Corgiolo e all'ingegnere Demetrio Artizzu, che lavorano in stretta collaborazione con la Fondazione e con la stessa Maria Lai, direttamente coinvolta nel progetto, risale al 2006<sup>4</sup> (la Stazione dell'Arte viene inaugurata l'8 luglio 2006) e si è limitato ad interventi minimi, con-

**Fig. 4**

Planimetria generale. Progetto di Sergio Aruanno, Nazario Fusco, Luigi Corgiolu, Demetrio Artizzu.



tenendosi intenzionalmente in un lavoro di sostanziale ripulitura e rimessa in pristino, senza aggiunte volumetriche né alterazioni distributive o funzionali se non quelle strettamente indispensabili alla nuova destinazione. Una semplice fodera continua in legno ignifugo, concepita per permettere la maggiore flessibilità espositiva e disponibilità di allestimento, avvolge le intere superfici interne in una bianca astrazione spaziale, mantenendo intatte le proporzioni e le sembianze domestiche delle antiche architetture. Pochi i tagli operati nel rivestimento continuo interno, appena qualche isolata bucatura funzionale, ad accentuare la costruzione di una geometria netta, di uno scrigno muto come quinta scenica per le opere d'arte. E i tre manufatti, isolati sull'ampio pianoro elevato dell'approdo dei vecchi binari e investiti di nuovo significato, assumono una postura essenziale e diradata, come piccole architetture a risonanza poetica, emanando un'aura alchemica e sacrale.

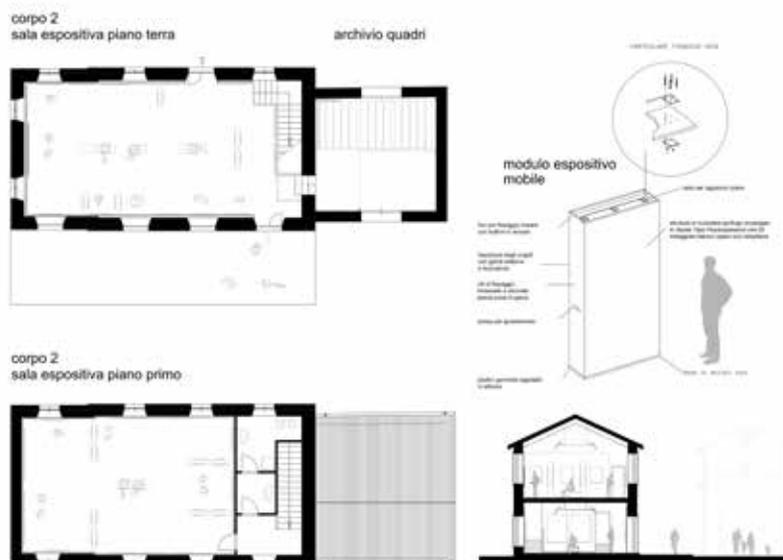
Principale deposito della produzione dell'artista, la Stazione vive come un *herbarium*, una collezione di figure che sono i segni e i vocaboli della sua arte – i presepi, i pani, i telai, le geografie, i libri cuciti e i libri di terracotta...–, non cristallizzata nell'interpretazione immutabile di un'esposizione permanente ma riallestita ciclicamente in un succedersi di rielaborazioni e reinterventi, sempre diversi, che volta volta indicano nuove prospettive di lettura.

Se nel progetto contemporaneo di museo globale tende ad affievolirsi, fino quasi a scomparire, la tradizionale raffigurazione tipologica a favore di una dominante invenzione del dispositivo spettacolare di percezione, il museo di Ulassai, nella tenace conservazione di semplici tipologie di servizio, familiari ad una comunità e riconvertite in astrazione, può costituire il paradigma di una particolare tipologia museale, dove il congegno architettonico perde di consistenza dimensionale e di articolazione funzionale ma non di pregnanza semantica, diramandosi nel territorio e nel paesaggio, con cui si confonde e di cui si alimenta e diventa interprete. Una diversa ipotesi museale, in cui l'organizzazione fisica dei luoghi e dei manufatti espositivi è intrinsecamente legata agli oggetti d'arte esposti, allo sviluppo del percorso artistico dell'autrice, alla storia del territorio, alle tradizioni e ai gesti di vita quotidiana intrisi nel paesaggio costruito e naturale.

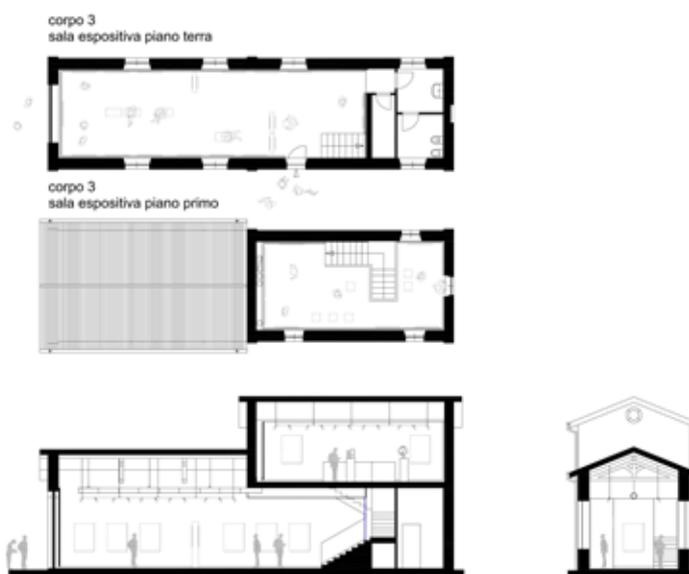
Altri esempi italiani paiono confermare la forza e il valore di una scelta così singolare e solo apparentemente radicale. Come non ricordare, a tal

**Fig. 5**

Corpo 2 (ex fabbricato viaggiatori): sale espositive – deposito quadri. Progetto di Sergio Aruanno, Nazario Fusco, Luigi Corgioli, Demetrio Artizzu.

**Fig. 6**

Corpo 3 (ex deposito treni): sale espositive. Progetto di Sergio Aruanno, Nazario Fusco, Luigi Corgioli, Demetrio Artizzu.



proposito, la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova ai Magazzini del Sale a Venezia, gli Ex Seccatoi del Tabacco che a Città di Castello implementano gli spazi espositivi già dedicati ad Alberto Burri nelle sale del Palazzo Albizzini o, per rimanere in Sardegna, il Museo Nivola a Orani, realizzato su progetto di Peter Chermayeff e Umberto Floris all'interno del vecchio lavatoio e poi successivamente ampliato?

Il museo progettato da Renzo Piano e Alessandro Traldi sulle Fondamenta delle Zattere è un «proscenio per l'universo di Emilio Vedova» (Eccheli 2016, p. 22), animato solo dal movimento, quasi teatrale, delle tele del maestro. Lo spazio così ottenuto, come rileva Massimo Cacciari, è certamente memore della idea di *continuum* di Vedova, con la cui opera si pone in strettissima relazione: «è un antro oscuro che è lì in attesa di divorarti, esattamente come Vedova raccontava essere il suo rapporto con le grandi tele delle sue opere, una sorta di 'divoramento', come se lui fosse divorato dal suo fare pittura» (Traldi 2009, p. 163).

La Fondazione Burri nasce sotto l'egida dello stesso artista, che scelse personalmente le architetture, ne curò il recupero per fini espositivi e se-

**Fig. 7**

Corpo 2, sala espositiva al piano terra. Veduta allestimento Maria Lai. Sguardo Opera Pensiero. Ph. Tiziano Canu. Courtesy Fondazione Stazione dell'Arte.



lezionò le opere che vi sarebbero state esposte. A Palazzo Albizzini come negli hangar degli Ex Seccatoi è stata la razionale essenzialità degli spazi ad affascinare l'artista, al punto che il rapporto con le misure straordinarie degli ambienti originariamente deputati alla lavorazione del tabacco ebbe la forza di indirizzare la sua ricerca verso un'arte più complessa e monumentale.

A Orani, la scelta di un luogo caro all'artista e alla comunità, è stata fortemente sostenuta dalla moglie di Nivola, Ruth Guggenheim, che vi ha collocato l'opera scultorea del maestro, con una particolare attenzione alla fase conclusiva de suo percorso.

I tre esempi sopra ricordati sono accomunati alla Stazione ulassese sin dalla scelta di riscattare, attraverso l'arte, architetture altrimenti abbandonate o inutilizzate, sottraendo il museo alla specificità di un tipo ben preciso. Mentre a Venezia il raffinatissimo intervento di Piano dimostra un profondo rispetto per quei Magazzini che lo stesso Vedova aveva strenuamente difeso dalla demolizione, contribuendo a riconoscerne il valore storico-monumentale, a Città di Castello, a Orani e Ulassai, l'essenzialità dell'intervento sul corpo della preesistenza non può che rivelare una precisa strategia in cui le più pragmatiche questioni di economicità si incontrano con una poetica del silenzio, volta a far incontrare gli artisti e i loro luoghi senza ulteriori mediazioni.

### **Luoghi dell'arte a portata di mano**

Se la fabbrica della Stazione dell'Arte si pone come la trasformazione di un luogo reale, crocevia di partenze e arrivi, in un poetico luogo ideale, punto di avvio di nuovi itinerari culturali, tutto intorno, nell'aspra conca del territorio di Ulassai e diramata lungo le vie del borgo si dispiega la seconda natura del museo, concepita nella tensione tra "ascolto" e rappresentazione di un "altrove": «il paesaggio non si pone come luogo da arredare – sostiene Maria Lai scrivendo al critico e amico Francesco Vincitorio – resta protagonista e l'arte nasce per dargli voce» (2000, p. 48).

Quasi palinsesto per una nuova scrittura, questo straordinario museo all'aperto<sup>5</sup>, come un atlante di viaggio, tiene insieme e ricompone frammenti del paesaggio naturale e costruito di Ulassai, come segni di una storia antica implementati di nuovi significati e di una nuova trama di legami.

**Fig. 8**

Corpo 2, sala espositiva al primo piano. Veduta allestimento Maria Lai. Sguardo Opera Pensiero. Ph. Tiziano Canu. Courtesy Fondazione Stazione dell'Arte.



Così il vecchio lavatoio, luogo d'incontro tradizionale delle donne del paese, viene trasfigurato in fatto d'arte con interventi della stessa Lai e dei suoi amici artisti Costantino Nivola, Guido Strazza, Luigi Veronesi. Varcare la soglia di questo piccolo fabbricato di inizio Novecento<sup>6</sup>, ad un unico piano e coperto a falde, segnato su tre lati da aperture ad arco a tutta altezza, è come percorrere un'altra sala del museo: all'interno la Lai costruisce, sull'ordito delle tubature d'acqua a vista, la figura incompiuta e trasfigurata di un antico telaio, sospingendolo al soffitto di dodici metri per quattro, come una scultura a grande scala, il *Telaio-soffitto*, mentre Nivola riporta in vita le vasche in granito dove si avvicendavano le lavandaie, installando con filiformi sostegni metallici un gioco d'acqua continuo al cui effetto espressivo concorre la calcolata sonorità del flusso dell'acqua e dei gocciolatoi, la *Fontana-sonora*; all'esterno invece, nell'incavo delle arcate sui lati minori del fabbricato, Luigi Veronesi compone la *Fontana della sorgente* e Guido Strazza realizza la *Fontana del grano*, ridisegnando anche la piccola piazza antistante.

Nel complesso un intervento corale, che trasforma un piccolo edificio centro della vita comunitaria del paese in un episodio fortemente simbolico a cui pittura, scultura, architettura concorrono unitariamente in un affascinante effetto espressivo.

Al di là del Lavatoio, nel resto del vecchio borgo, i multiformi interventi della Lai coinvolgono l'impervio paesaggio di montagna d'Ogliastra nella vita del Museo, in uno stretto rapporto tra spazio fisico, luogo e rappresentazione. Quasi a voler risarcire tramite l'arte un paesaggio sempre più ferito dalle frane e dal cemento, tre delle strade che collegano Ulassai al mare e al suo entroterra più selvaggio sono coinvolte in un progetto di «risanamento estetico» (Lai e Pala 2006, p. 52) che opera sui dislivelli naturali e sulle ampie superfici di possenti muri di sostruzione.

Nella direzione del santuario di Santa Barbara, è *La strada del rito*, una narrazione per frammenti lungo un percorso di circa sette chilometri, nel quale l'artista finge di «dare voce alla memoria delle pietre» (Lai e Pala 2006, p. 53), riscrivendo nelle forme volutamente infantili di alimenti quotidiani il miracolo evangelico della moltiplicazione dei pani e dei pesci, ricollegandosi alla tradizione locale dei pani delle feste e all'abbondanza di pesci nelle numerose sorgenti delle montagne. Verso il mare, la strada



**Fig. 9**

Il lavatoio, interno, 1982-1989.  
Archivio Ilisso - Courtesy Archivio Maria Lai.

de *Le capre cucite* trasforma il muro che domina la vallata del Pardu in una grande tela, a tratti bianca come un lenzuolo teso ad asciugare, su cui cucire, con tondini di ferro e fili per l'alta tensione, una moltitudine di caprette le cui geometrie elementari richiamano quelle dei tessuti artigianali. A nord, infine, verso la Grotta Su Marmuri e i pericoli di cui essa è uno dei simboli più noti, i muri di contenimento che introducono la grotta diventano *Il muro del groviglio* accogliendo sulla propria superficie alcuni pensieri dell'amico e maestro Salvatore Cambosu, incisi sul calcestruzzo ancora fresco, come in un invito alla lettura e alla riflessione per chi scelga di attraversare quei boschi nella ascesa verso le vette.

Poco lontano è *La casa delle inquietudini*, ultima "anomala" sala del Museo che raccoglie, nel recupero di un moderno edificio abbandonato di nessuna qualità, una teoria di demoni neri dipinti, ombre paurose di varani e draghi simbolo delle inquietudini di un'intera comunità, e che si attraversa per raggiungere, nelle immediate vicinanze, *La scarpata*, sistemazione dal respiro monumentale che segna simbolicamente la fine del percorso. Adagiata sulle pendici della collina, questa sorge sul luogo occupato da una vecchia discarica, in «uno spazio singolare, nella solitudine del paesaggio selvatico» (Cuccu e Lai 2002, p. 17), inserita come una quinta teatrale sospesa sul paese e la sua valle: dalle forme di una grande geografia trapezoidale, metafora della storia del mondo e della civiltà umana, è realizzata con elementi di pietra e metallo capaci di riverberare la luce anche alla grande distanza, segnando il trascorrere del tempo come un'imponente meridiana. Così, a differenza dei comuni parchi destinati ad accogliere opere d'artista, il museo si costruisce nel tempo snodandosi in un itinerario di architetture risignificate e opere di sostruzione o sistemazione territoriale, a guisa di interpunzioni e segni di un alfabeto estetico a grande scala, in cui volta volta è lo scenario urbano e naturale, nella sue valenze di rappresentatività storica o paesaggistica, a dettare la cadenza.

In accordo con la particolare attitudine narrativa di Maria Lai il museo riflette una poetica affatto particolare, legata all'immaginario depositato in tradizioni e radici di un luogo amato, eppure al tempo stesso capace di rifiutare ogni cedimento al folklore e di prefigurare creativamente ricerche e tendenze largamente affermate in seguito, come l'attenzione per la cultura materiale o il rapporto simbiotico con il paesaggio, oppure ancora di interpretare in senso domestico e corale forme d'arte contemporanee quali la performance, l'installazione, l'intervento ambientale.

In questo senso più che parlare di museo-territorio è forse più appropriato parlare di museo policentrico e polisemico, identificato in un *molteplice* museale costituito insieme dalla poetica dell'artista, dai luoghi e dall'insediamento di appartenenza, da pochi e semplici manufatti architettonici carichi però di memoria e di valore simbolico.

### **La Sardegna e il suo "Doppio"**

Nell'epoca contemporanea dove il museo tende ad accogliere un presente indifferenziato, in un apparente annullamento di gerarchie e distinzioni culturali, ed il rapporto con il passato e la conoscenza tende a risultare sempre più appiattito nell'uniformità universale del web, è la capacità rabdomantica della memoria, con la sua facoltà sotterranea di rimandare a relazioni non palesi e sistematiche, in qualche modo alchemiche ma non meno reali e profonde, a costituire l'essenza e la stessa organizzazione fisica del Museo di Maria Lai.

La Stazione dell'Arte nella sua rarefatta consistenza architettonica è come

**Fig. 10**

Maria Lai, La scarpata.  
Archivio Ilisso - Courtesy Archi-  
vio Maria Lai.



una grande trama incisa sul territorio di Ulassai, che svela una diversa realtà virtuale, nella costruzione del “Doppio” di una Sardegna disegnato nell’intreccio enigmatico tra territori impervi e l’insieme di leggende, miti, tradizioni. Come evidenzia Elena Pontiggia (2017, p. 326) nel mondo di Maria Lai «non c’è opera d’arte che non sia tessitura di relazioni [...] e non c’è conoscenza che non sia costruzione di nessi logici e intellettuali. La tessitura, insomma, è una metafora della cultura e della storia dell’uomo».

## Note

<sup>1</sup> Tra le molte pubblicazioni sull’argomento si possono almeno ricordare per le tesi sostenute in questo scritto: Forster K. W. (1991); Werner P. (2005); Jean Clair (2008); Casabella n. 778 (2009); Cristofano M. e Palazzetti C., a cura di (2011); Montanari T. e Trione V. (2017).

<sup>2</sup> Maria Lai inventa questa terminologia per il titolo di un’opera costituita da quattro mazzi di carte contenenti parole e segni per argomentare sul fare arte, leggere l’arte e ridefinire l’arte, con chiaro intento artistico e formativo. Secondo questa accezione possono essere intesi anche gli interventi sul territorio che compongono il museo. Si veda Lai M. (2002).

<sup>3</sup> La linea ferroviaria Gairo-Jerzu inaugurata nel 1893, su un tracciato montano di circa 9 km, collegava i paesi dell’entroterra ogliastrino con la linea regionale Mandas-Arbatax. Molto amata dalle popolazioni locali, fu dismessa nel 1956.

<sup>4</sup> La Fondazione Stazione dell’Arte nasce nel 2006 a seguito della donazione di oltre centocinquanta opere da parte dell’artista alla comunità ulassese – la più importante collezione pubblica a lei dedicata – e gestisce le attività della Stazione dell’Arte. Nello stesso anno viene realizzato il museo che nel 2008 è completato con la sistemazione della quadreria-deposito ad opera dell’architetto Sergio Aruanno e dell’ingegnere Demetrio Artizzu. Nel 2019 su iniziativa dell’attuale direttore artistico Davide Mariani l’originaria pavimentazione è stata sostituita da una moquette nera.

<sup>5</sup> Le opere realizzate da Maria Lai ad Ulassai sono: Via Crucis, 1981; Il telaio-soffitto, 1982; Il lavatoio, 1982-1989 (M. Lai, C. Nivola, G. Strazza, L. Veronesi); Le capre cucite, 1992; La strada del rito, 1992; La scarpata, 1993; Le cinque esse, 1998 (collocate nella facciata del museo dopo la sua inaugurazione in forma di pannelli); Il volo del gioco dell’oca, 2003; La lavagna, 2003; Libretti murati, 2003; Il muro del groviglio, 2004; La casa delle inquietudini, 2005; Pastorello mattiniero, 2005; Fiabe intrecciate, a Gramsci, 2007; La cattura dell’ala del vento, 2009. L’8 settembre 1981 aveva portato a termine l’evento Legarsi alla montagna, con una straordinaria partecipazione da parte del paese, dando vita alla prima opera di “arte relazionale” in Italia. Possono considerarsi parte integrante del grande museo all’aperto di Ulassai anche

le opere di Guido Strazza (Alla luce, 2015) e Marcello Maloberti (Cuore mio, 2019).  
Sulle opere di Maria Lai a Ulassai si veda Mariani D. (2019b).

<sup>6</sup> L'edificio è stato costruito tra il 1903 e il 1905 dall'ingegnere Ernesto Ravot, tipica figura di tecnico municipale dell'Italia umbertina, autore anche del municipio del paese.

## Bibliografia

ARTAUD A. (1938) – *Le Théâtre et son double*. Gallimard, Paris. Trad. it. (1968): *Il teatro e il suo doppio*. Einaudi, Torino.

CARANDINI A. (2009) – “Il museo? Un luogo di piacere”, intervento al convegno “Come conciliare azione di tutela, promozione e valorizzazione economica dei Beni culturali”, Fondo per l'ambiente Italiano, Castello di Masino (To), 10 ottobre 2009. Il Sole 24 Ore (11 ottobre).

TRALDI A. (2009) – “Per uno spazio espositivo dinamico nell'antico magazzino del sale”. In: CELANT G., a cura di – *Piano / Vedova. Fondazione Emilio e Annabianca Vedova*, Venezia.

CLAIR J. (2008) – *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*. Skira, Milano.

CUCCU G. e LAI M. (2002) – *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*. Arte Duchamp, Cagliari.

CRISTOFANO M. e PALAZZETTI C., a cura di (2011) – *Il museo verso una nuova identità. Esperienze museali di nuova concezione in Italia e nel mondo*. Atti del Convegno internazionale di Studi, Roma 31 maggio-1 giugno 2007, Gangemi, Roma.

ECCHELI M. G. (2016) – “Renzo Piano Alessandro Traldi. Un proscenio per l'universo di Emilio Vedova”. *Firenze Architettura*, 2, 22-31.

FORSTER K. W. (1991) – “Tempio? Emporio? Teatro? Riflessioni su due decenni di museografia americana”. *Zodiac*, 6, 30-75.

IRACE F. (2009) – “Summit di direttori. Idee per la gestione”. Il Sole 24 Ore (15 novembre).

LAI M. (2000) – *Lo scialle della luna*. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. (2002) – *I luoghi dell'arte a portata di mano*. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. (2004a) – *Sguardo Opera Pensiero. L'arte visiva strumento di pensiero*, lectio magistralis di Maria Lai in occasione del conferimento della laurea honoris causa presso l'Università di Cagliari, 16 aprile 2004. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. e PALA N. (2006) – “Conversazione tra Maria Lai e Nives Pala”. In: GRILLETTI MIGLIAVACCA A. – *Ulassai. Da legarsi alla montagna alla stazione dell'arte*. Arte Duchamp, Cagliari.

MONTANARI T. e TRIONE V. (2017) – *Contro le mostre*. Einaudi, Torino.

PONTIGGIA E. (2107) – *Maria Lai. Arte e relazione*. Ilisso, Nuoro.

RED. (2009) – “Il paradosso dei musei e delle mostre”, I e II. Casabella, 778 (giugno), 36-37 e 60-61.

WERNER P. (2005) – *Museum Inc.: Inside the Global Art World. Prickly Paradigm*, Chicago. Trad. it. (2009): *Museo Spa. La globalizzazione della cultura*. Johan & Levi, Monza.

Sull'opera di Maria Lai si veda anche:

LAI M. (2004b) – *Fuori era la notte. I presepi*. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. (2004c) – *Tenendo per mano il sole*. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. (2006) – *Il Dio distratto*. Arte Duchamp, Cagliari.

ROSSI G. (2015) – *La fata operosa. Vita e opera di Maria Lai*. Leone, Monza.

PONTIGGIA E. (2018) – *Maria Lai. Il filo e l'infinito*. Sillabe, Livorno.

MARIANI D. (2019a) – *Maria Lai. ABC: Sguardo opera pensiero*. Agave, Sassari.

MARIANI D. (2019b) – *Il museo sotto il cielo. Guida al museo a cielo aperto Maria Lai di Ulassai*. Agave, Sassari.

PIETROMARCHI B., LONARDELLI L., a cura di, (2019) – *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*. Catalogo della mostra al MAXXI di Roma, 19 giugno 2019 - 12 gennaio 2020, 5 Continents Editions, Milano.

Caterina Lisini, (Firenze 1969), si laurea con lode con G. F. di Pietro e G. Canella alla Facoltà di Architettura di Firenze, dove dal 2006 è Dottore di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana e svolge attività didattica e di ricerca.

Attualmente è Professore a contratto di Progettazione dell'Architettura I presso la Facoltà di Firenze e Professore incaricato di Progettazione dell'Architettura I presso l'Università Cattolica "Nostra Signora del Buon Consiglio" di Tirana.

Tra le pubblicazioni: *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo* (FUP, Firenze 2017); "Olivettian cultural suasions in the Francoist Spain" (in *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*, T6, Pamplona 2016); *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, 2 voll., con F. Mugnai (Diabasis, Parma 2013).

Alberto Pireddu, (Nuoro, 1977), architetto, si laurea alla Facoltà di Architettura di Firenze con Maria Grazia Eccheli nel 2005. È Dottore di Ricerca in Progettazione architettonica e urbana presso la Scuola di Dottorato Architettura, Progetto e Storia delle Arti dell'Università degli Studi di Firenze, conseguendo il titolo nel 2010.

Attualmente è professore associato di Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze e EM | ADU, Ecole EuroMed d'Architecture, de Design et d'Urbanisme | Université EuroMed de Fès.

Tra le sue pubblicazioni: "Il ritorno a casa - Maria Lai a Ulassai, 1981" (Firenze Architettura, 2018); *In limine. Between Earth and Architecture* (Firenze University Press, Firenze 2017); *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges* (Firenze University Press, Firenze 2016).

Susanna Piscella  
**Il passato non è mai passato.  
 Museo, apparecchio dell'anima**

---

Abstract

Questo scritto tenta di visualizzare il passaggio sostanziale che ha portato dalla concezione tradizionale di museo, luogo reale, architettura, a quella attuale, dove il museo diviene spazio smaterializzato, input digitale. L'architettura cambia al cambiare della persona, al suo passare da un atteggiamento concavo, contemplativo nei confronti del mondo a un atteggiamento convesso, di spettatore sempre attivo; di consumatore. Il protagonismo partecipativo garantito dalla sovra-stimolazione delle collezioni interattive dei nuovi musei ha neutralizzato l'architettura e, con questa, l'esperienza che tradizionalmente si rinnovava all'interno di questi luoghi. Il testo riporta alcuni esempi di musei che oggi tentano di rigenerare il rapporto conoscitivo originario, attraverso la restituzione di tre singolarità: dell'opera, della persona, del paesaggio interiore, il quale incorpora i due precedenti. Il museo come apparecchio per l'esperienza, per l'espandersi dell'anima.

Parole Chiave

Museo — Renato Rizzi — Heritage

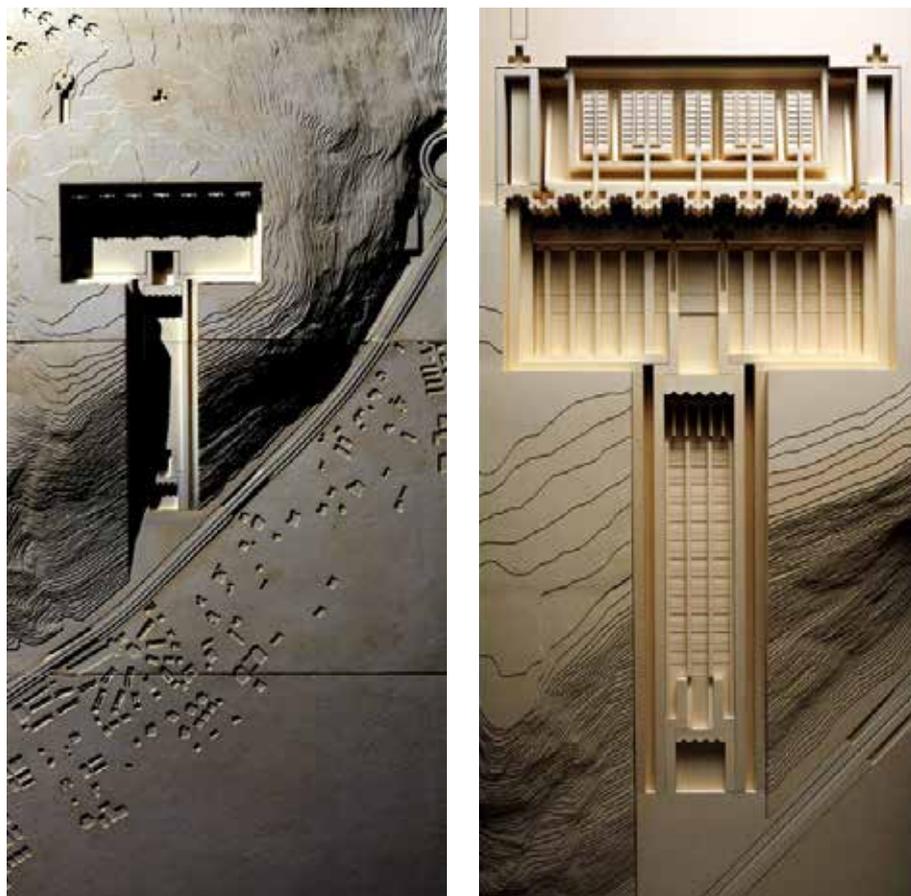
---

Nell'ultimo mezzo secolo si sta assistendo al sempre più rapido capovolgimento del rapporto tra uomo e mondo. Il museo, più di altre tipologie architettoniche, è uno specchio nitido di questo processo. Se tradizionalmente vi si entrava per lasciarsi affascinare da culture e nature remote, oggi si entra per colonizzare nuove porzioni di centralità, grazie ai numerosi dispositivi digitali messi a disposizione, quasi a dover compensare l'insufficienza delle esposizioni a catturare l'attenzione. Da una predisposizione concava del visitatore si è passati a un atteggiamento convesso, di "visitatore attivo", ovvero di utente consumatore. Impermeabile. In grado di interagire con le collezioni selezionandole personalmente, creando i propri percorsi, lasciando la propria traccia, sempre, ovunque. A rivendicare quel ruolo protagonista che la società digitale promuove in ogni settore, illudendoci di essere sempre al centro. Così, se alla scuola si è chiesta la "didattica capovolta" in luogo di quella "frontale", alla radio di potere intervenire di continuo, a teatro di essere chiamati sul palco, anche il museo doveva trovare la propria forma partecipativa per svecchiarsi e entrare a fare parte della nuova generazione, dinamica, interattiva, orizzontale (Mastrocola, 2019).

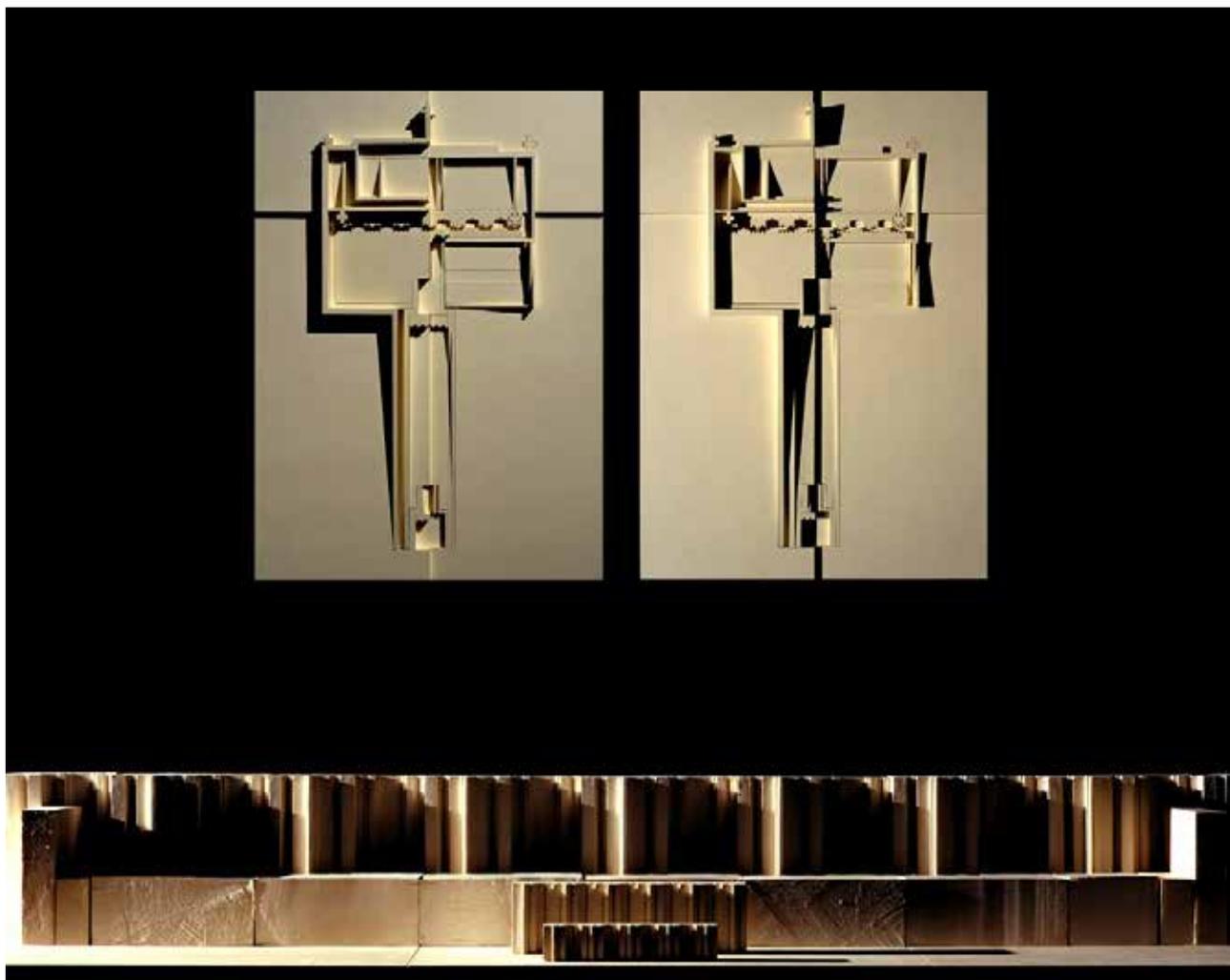
Collezioni digitali per un pubblico accelerato rispetto a quello tradizionale. Costantemente di fretta, sovra-stimolato, "eccitato" come lo definiva Georg Simmel a inizio secolo (Simmel, 1903). Incline alla noia angosciosa perché incapace di concentrazione e attenzione. Malato di impazienza perché ormai deformato dallo sguardo scopico, incapace di soffermarsi sulle cose in quanto impaziente di arrivare (Simmel, 1885). E, per una tendenza populista, commerciale è, come sempre, l'istituzione a cedere. Per risultare attrattiva a una base allargata di pubblico, ne adotta orizzontalmente

**Fig. 1**

Renato Rizzi, Grand Egyptian Museum, Cairo. Da sinistra, inserimento del progetto. Modello in gesso, scala 1:500. A destra, planimetria dei tre ambiti espositivi. Modello in cartoncino, scala 1:100.



linguaggi e abitudini. Le neuroscienze sono uno dei dispositivi privilegiati per attuare questo passaggio: mappe mentali che con l'automatismo di un algoritmo basato su reazioni a stimoli elettrici dati, vorrebbero visualizzare emozioni e desideri, generando percorsi museali personalizzati. Questo ha tentato il Ministero Mibac in alcuni musei archeologici nazionali, tra i quali Ferrara, Altino, Ancona, con lo scopo di "stabilire la centralità dell'esperienza del visitatore-fruttore attraverso l'espressione dei propri desideri" (MIBAC, 2016). Il museo diviene uno smart phone alla scala architettonica, con l'indicizzazione delle preferenze. È il caso del M9, Museo del Novecento di Venezia-Mestre. In questo caso, addirittura i social network sono stati usati per creare una base di pubblico prima ancora che l'architettura venisse edificata. Non stupisce allora che persino Domus, una delle principali riviste internazionali di architettura, nel 2011, riflettendo con M. Gioni, direttore della Biennale d'arte di Venezia, su come debbano essere concepiti i musei ideali, sostenga che "ciò che fa davvero grandi i musei è il software, non solo l'hardware: sono le opere d'arte, le esposizioni, il pubblico, non necessariamente la scorza degli edifici" (Gioni, 2011). L'architettura tende a sparire, per riapparire invece violentemente in forme di estremo protagonismo, come il Guggenheim di Bilbao, il Maxxi di Roma, il Royal Ontario di Toronto, etc. Eccessi che restituiscono un quadro clinico patologico interno alla disciplina, incapace di rapportarsi alle opere, alla città, alla persona. Una corsa disordinata alla ricerca dell'originalità, categoria che Theodor Adorno definirebbe la più conservatrice, in quanto si misura solo nel breve termine, mentre se guardata nel lungo termine mostra la sua costante ripetizione (Adorno, 2006). Se il museo da sempre si caratterizza per un eccesso di rappresentazione rispetto alla funzione, in questo tempo che rifiuta la rappresentazione ma che cede all'esibizione,



**Fig. 2**  
Renato Rizzi, Grand Egyptian Museum, Cairo. Le tre facciate, ovvero i tre ordini distributivi del museo. Modelli in cartoncino. In alto schemi distributivi, scala 1:500. In basso, prospetto interno, scala 1:50 sotto.

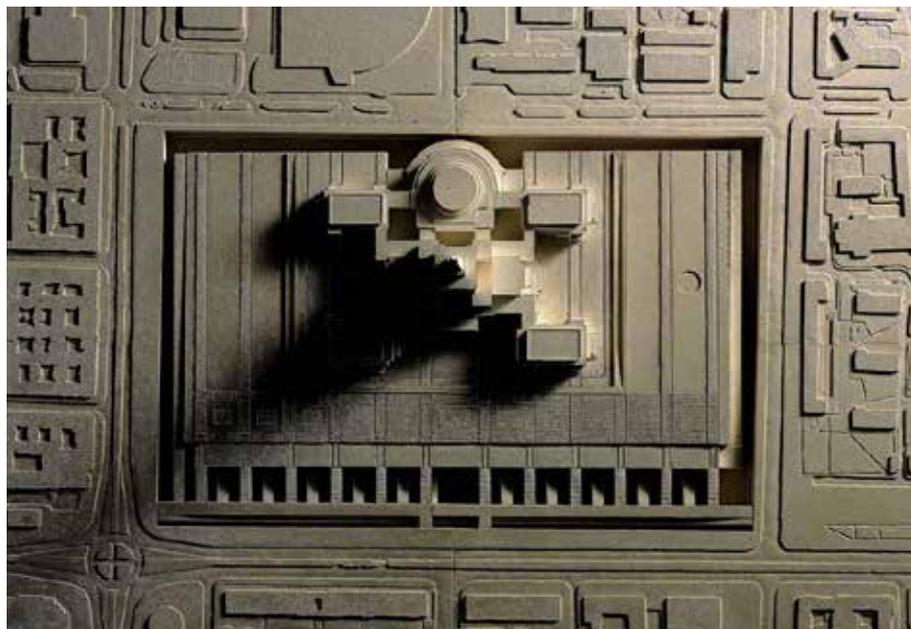
pare che a eccezione dei gesti folli l'architettura museale si riduca a un'inutile "scorza".

La rappresentazione è il grande escluso non solo dalla tipologia museale, ma dal paesaggio in generale, proprio perché implica un'osservazione paziente. Una grande attenzione alla complessità del reale, alla ricerca di cosa sia la singolarità della città e della persona, per rigenerarne il contatto, le risonanze. Come dice la parola stessa, re-*praesentare*, è il riportare alla presenza qualcosa che è assente nell'oggi, o semplicemente non visibile. Gli esempi di questo approccio sono più silenziosi, perché inserendosi con grazia nel tessuto del paesaggio, non tentano di sottrarsi a quel miracolo che è l'ordinario e la potenza del suo insieme. Gli esempi nell'architettura italiana del secondo dopoguerra non mancano, da Carlo Scarpa a Francesco Venezia.

I tre esempi che propongo, tre progetti di Renato Rizzi, partono proprio da questa idea, alla quale si potrebbe dare il nome di "restituzione" (Tagliapietra, 2018) e che si lega all'idea di cura. Nel paesaggio contemporaneo, dove più profonde si sono incise le ferite dell'anestetico e dell'inetico del territorio e della persona, si tratta di restituire senso a un'architettura che non può essere uno spazio astratto da attraversare velocemente come le finestre di uno smart phone, e nemmeno una carrellata come i grandi musei-mondo, il British o il Louvre, dove si scorre, non si fa esperienza perché non c'è tempo. Bensì un luogo in cui sostare, in cui favorire l'accadimento dei pensieri (Benjamin, 2010). In cui fare esperienza. Ancora di più oggi, nell'epoca delle collezioni digitali, in cui l'architettura del museo

**Fig. 3**

Renato Rizzi, Museum of Modern Art, Varsavia. Perimetro e configurazione del museo all'interno dell'area del Palazzo di Stalin. Modello in gesso, scala 1:500.

**Fig. 4**

Renato Rizzi, Museum of Modern Art, Varsavia. Inserimento del museo nella città, rotazione dell'asse e compensazione della massa del palazzo attraverso le grandi cavità museali. Modello in gesso, scala 1:2000.



sembra qualcosa di perfettamente inutile. La domanda che può essere utile porsi oggi diviene allora: qual'è l'essenza che fa di un'architettura un museo? Originariamente, come rivela la presenza delle muse nel nome, ciò che è fondamentale è l'accadere della conoscenza. Quella che Karl Kerény (2001) chiamerebbe festa, o epifania, l'incontro che è un appuntamento, al quale si arriva rigorosamente concavi. Dativi. L'esperienza non è mai nominativa, intenzionale, ma è ciò che inaspettatamente ci accade e ci attraversa in modo non previsto e per questo ci colpisce, ci riscuote dal quotidiano. Ci rapisce. Non la si può programmare (Tagliapietra, 2017). Si tratterebbe allora di fare spazio, di lasciare respirare il pensiero. Difficilmente la stimolazione indotta dal bombardamento di informazioni video-immagini-audio dei nuovi musei oggi lascia tempo per l'interrogazione del senso, ma solo dei significati, più immediati. L'autorità dell'esperienza è incompatibile con la certezza introdotta dalla scienza moderna (Agamben, 2001).

I tre progetti, destinati per il Cairo, Varsavia e Ferrara, mai realizzati, cercano le lacune, il potenziale del "non detto" (Gardini, 2014) nascosto nel tessuto della città e si offrono come opere di completamento di immagini rimaste in sospeso, accompagnandole oltre la soglia del loro tempo, attualizzandole. Penetrano le cancellature, le omissioni e, a partire da queste, aprono nuove prospettive, spesso inaspettate. A tratti straordinarie proprio perché ordinarie, in quanto non inventano nulla di nuovo, semplicemente lasciano emergere ciò che fino ad ora non era visibile.

Il Grand Egyptian Museum al Cairo (2002) elabora come soggetto del progetto la duplice dimensione del tempo nel paesaggio egizio, della vita e della morte. E l'esperienza della circolarità tra questi due poli, nel nostro tempo. Il luogo prescelto è il confine fisico tra questi due mondi: il bordo che separa la piana del Nilo dal deserto, circa 40 m più alto. Lungo questa linea passa l'enigma egizio della vita, il simbolo che mantiene attivo il confine tra materia e senso. La direzione è quella solare est-ovest. Il museo assume su di sé questo doppio sguardo, che si traduce planimetricamente nella figura a T (fig. 1), a doppio asse, presa a prestito dall'impianto della Mastaba, il monumento funebre ipogeo che permette al museo di sparire sotto la sabbia, evitando il confronto diretto con le piramidi. In alzato si traduce nella maschera (fig. 2), il volto immortale, tradizionalmente mon-

**Fig. 5**

Renato Rizzi, Museo dell'Ebraismo Italiano e della Shoah di Ferrara. Sezione trasversale del museo all'interno delle ex carceri. In evidenza il sistema dei muri-percorso. Modello in cartoncino, scala 1:50.

**Fig. 6**

Renato Rizzi, Museo dell'Ebraismo Italiano e della Shoah di Ferrara. Particolare della sala della Torah. Modello in cartoncino, scala 1:20.

tato sul volto mortale del faraone per operarne il trasferimento metafisico. Tre sono le maschere e registrano la profondità di scavo del museo, che sfrutta tutta l'altezza del bordo. Allo stesso tempo la maschera è ornamento, digressione necessaria per sospendere il tempo cronologico del visitatore e precipitarlo nello spazio privo di tempo dell'enigma della vita. I tre ambiti delle mostre sono collegati da percorsi di tipo processionale, lungo i quali ci si spoglia dell'individualità per ritrovare la dimensione della propria singolarità. L'impianto distributivo si configura come un apparecchio di preparazione alla visione. Molte sono le entrate al museo, una sola l'uscita. Si entra dalla città, dalla quota della vita biologica e si esce, soli, sul deserto, il livello della vita spirituale, dove il passato non è mai passato. Dove, sottratto alla morsa del tempo, finalmente coincido con il mondo stesso. Il museo elabora il tema della conservazione, per una migliore maturazione del senso.

Nel progetto per il Museum of Modern Art di Varsavia (2007), il soggetto è la direzione dello sguardo della città. Il sito è il lotto del Palazzo della Cultura e delle Scienze donato da Stalin alla Polonia durante la ricostruzione del secondo dopoguerra, 1952-1955. L'edificio è rivolto a Mosca e la sua rotazione trascina idealmente con sé, per densità di massa, l'intera Polonia. Con i suoi 237 metri, fino a poco tempo fa era l'edificio più alto d'Europa. A seguito della caduta del Muro di Berlino, la città ne ha più volte discussa la demolizione. In questo contesto si inserisce il progetto per il nuovo museo, che lavora nel sottile interstizio temporale tra il 1955 e il 1989 e che si propone di girare nuovamente la testa di Varsavia, questa volta dalla parte opposta, verso Bruxelles. Il progetto sospende il tempo staccando il lotto del Palazzo dal resto della città, quasi a volere svincolare l'intera nazione. Poi traccia un secondo interstizio che coinvolge solo il perimetro retrostante il palazzo (fig. 3). Qui apre dodici cavità che progressivamente inghiottono le ombre proiettate dal colosso stalinista. Una sorta di cimitero di dodici fosse, orientato a ovest e chiamato a erodere quotidianamente il totem del Comunismo (fig. 4). Il progetto elabora il tema del passato tentando di superare la nostalgia conservativa e la sua tendenza a immortalare la permanenza nella storia. Tratta il palazzo stalinista come un corpo dinamico di estrazione per una nuova vita. Restituisce il futuro che si nasconde nel passato, di ogni esperienza.

Il Museo dell'Ebraismo Italiano e della Shoah di Ferrara (2010) elabora

**Fig. 7**

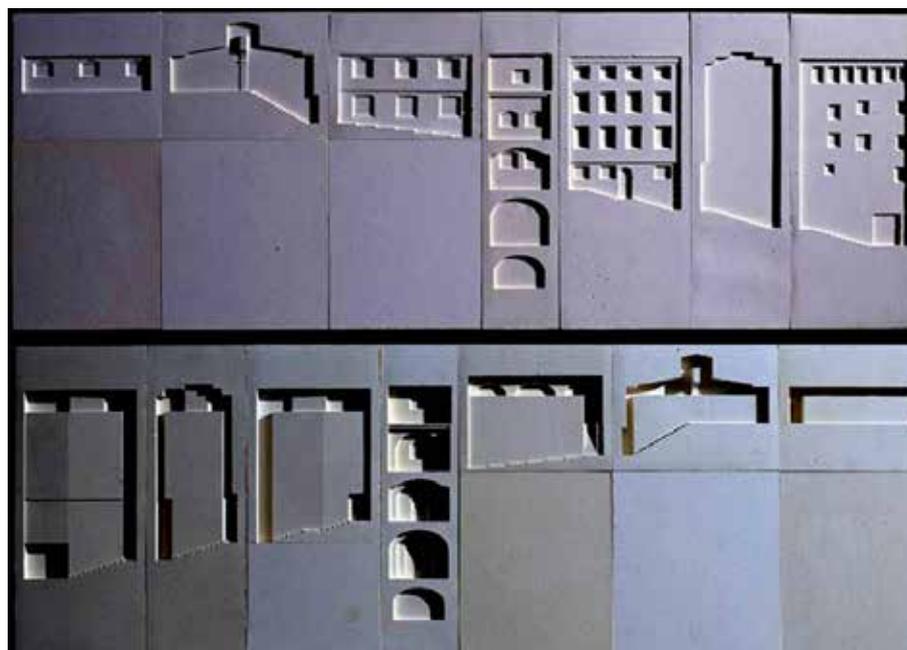
Renato Rizzi, Museo dell'Ebraismo Italiano e della Shoah di Ferrara. Ferrara, il Castello, il Duomo, il Ghetto, il Museo e la sua connessione con le mura. Modello in gesso, scala 1:5000.



il tema dell'anima, il paesaggio più reale e fisico all'interno del quale si muove il popolo ebraico disperso nel globo. L'anima in relazione a due ulteriori temi, il limite e il linguaggio, sui quali si misura da sempre la cultura ebraica. Ovvero la consistente struttura ermeneutica cresciuta attorno all'impossibilità di nominare, persino pronunciare il centro su cui si avvolge ogni parola, il Dio. Figure metaforiche di questo percorso sono tre tipologie di muro e tre tipologie di acque. Il sistema ben conservato delle mura della città; i muri del carcere, luogo designato dal bando per il futuro museo; i muri del ghetto di Ferrara, e di tutte le altre città. Simili nel significato, radicalmente diversi nel senso. I primi proteggono, i secondi escludono, i terzi recludono. Tre sistemi di acque: quelle palustri e lagunari in cui era storicamente immersa Ferrara; quelle fluviali; quelle che si originano all'interno del Museo. L'acqua è il grande rimosso geografico della città. Il progetto eleva il tema delle acque alla dimensione biblica, dove il filone esegetico che va da Baruch Spinoza a Carlo Enzo riconosce alla pa-

**Fig. 8**

Renato Rizzi, Museo Depero, Rovereto. Sviluppo delle sezioni lungo i camminamenti verticali, lungo i quali si generano i paesaggi interni. Modello in gesso, scala 1:100.



**Fig. 9**

Renato Rizzi, Museo Depero, Rovereto. Copertura della Sala degli Arazzi. Modello in gesso, scala 1:50.



rola acqua il nome in codice di parola. Parole potabili sono quelle che alimentano l'adamo, come quelle piovane; parole non potabili, nocive, sono per esempio quelle salate del mare, etc. (Enzo, 2009). Un nuovo sistema di muri di bordo rafforza i muri del carcere, per poi invertirne la direzione, generando nuovi paesaggi interni (fig. 5). Collegandoli alle mura, innesca una nuova circolarità con il grembo della città, in un punto in cui le mura erano compromesse dalla disgregazione, e ripristina la continuità alla scala urbana. Dalla segregazione all'integrazione. Il visitatore, al termine del percorso, viene a trovarsi esattamente sotto l'ingresso, nella "sala della Torah" (fig. 6), che diviene il panottico, il centro di connessione di tutti i livelli del museo e dei suoi sguardi possibili. Dal movimento circolare lento e incessante dei cinque rotoli componenti la Torah, si distillano goccioline che raggiungono le mura, dove si trovano le altre acque e accompagnano fuori (fig. 7). Lentamente. L'ebraismo ha escluso lo spazio assumendo su di sé tutto il tempo possibile, il tempo necessario per la costruzione dell'Adamo, l'anima fertile che noi siamo.

C'è un quarto progetto, che però è stato escluso da questo scritto, il Museo del Futurismo Fortunato Depero, l'unico costruito, a Rovereto. Tutto rivolto all'interno. Svuota e poi ricompono la casa di Depero, infondendo nell'architettura le risonanze delle iconografie delle sue opere (fig. 8). La matrice formale è la vertigine della verticalità (fig. 9). I quattro piani alti e stretti degli interni sviluppano, come un negativo in tre dimensioni, le immagini rapide dei suoi pensieri. Permettono al visitatore di entrare nel suo sguardo, di camminare nella sua anima e, allo stesso tempo, di precipitare nella vertigine della propria. In quella simultaneità dell'io, del sé e del mondo che si ha nel sonno, prima di "tornare in sé", che non è altro che un ritorno alla distinzione dell'io e del tu e del mondo (Nancy, 2009).

## Bibliografia

- MASTROCOLA P. (2019) – Al diavolo le élite? in *Il Sole 24 Ore*, 27 gennaio  
 SIMMEL G. (1996) – *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore  
 SIMMEL G. (1998) – *La Moda*, Mondadori editore

- MIBAC (2016), sito web, Direzione generale Musei, progetto Musei dinamici, programma
- GIONI M. (2011) – Musei ideali, in Domusweb 4 ottobre
- ADORNO T. (2009) – *Teoria estetica*, Einaudi
- TAGLIAPIETRA A. (2018-2019) – ciclo di conferenze Le Pentadi, dal titolo *La macchina mitologica e il progetto. Memoria, conservazione, restituzione*, tenute all'università Iuav nell'a.a. 2018-2019
- BENJAMIN W. (2010) – *I passages di Parigi*, Einaudi
- KERENY K. (2001) – *L'essenza della festa*, in Religione Antica, Adelphi
- TAGLIAPIETRA A. (2017) – *L'esperienza*, R. Cortina Editore
- AGAMBEN G. (2001) – *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Piccola Biblioteca Einaudi
- GARDINI N. (2014) – *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi
- ENZO C. (2009) – *Il progetto di mondo e di uomo nelle generazioni di Israele*, Mimesis Edizioni
- NANCY J.L. (2009) – *Cascare dal sonno*, R. Cortina Editore

Susanna Pisciella consegue il titolo di dottore di ricerca nel 2011 presso l'università Iuav di Venezia, dove tuttora svolge attività di ricerca. Ha lavorato presso le università UNIPR di Parma, HCU di Amburgo, Pontificia Católica di Santiago del Cile. Si occupa di radici culturali del progetto e del paesaggio. Ultimo libro: S. Pisciella, Peter Eisenman, Gher-Ghar, Edizioni Mimesis, 2018. In preparazione con R. Rizzi: John Hejduk. Bronx. Poesie 1953-2000, Edizioni Mimesis. Collabora con le riviste IQD e Architecture and Culture.

Federica Visconti

## Depositare la memoria. Dal museo-deposito allo *storage*

---

### Abstract

Il testo intende analizzare l'idea di museo come deposito proposta da Louis Kahn nel progetto non realizzato per la *De Menil Foundation* in Texas, preceduta dalle realizzazioni per la *Yale University* nel Connecticut e del *Kimbell Art Museum* a Fort Worth. Analizzando il significato etimologico della parola 'deposito' come atto o luogo per la conservazione e la trasmissione della memoria si vuole stabilire un ponte con alcuni fenomeni del contemporaneo nell'epoca del World Wide Web e, in particolare, con l'opera di musealizzazione dell'architettura e della città proposta dal regista britannico Peter Greenaway per interrogarsi infine, anche nell'epoca del digitale, sulla necessità dello spazio per la rappresentazione dei valori di una comunità.

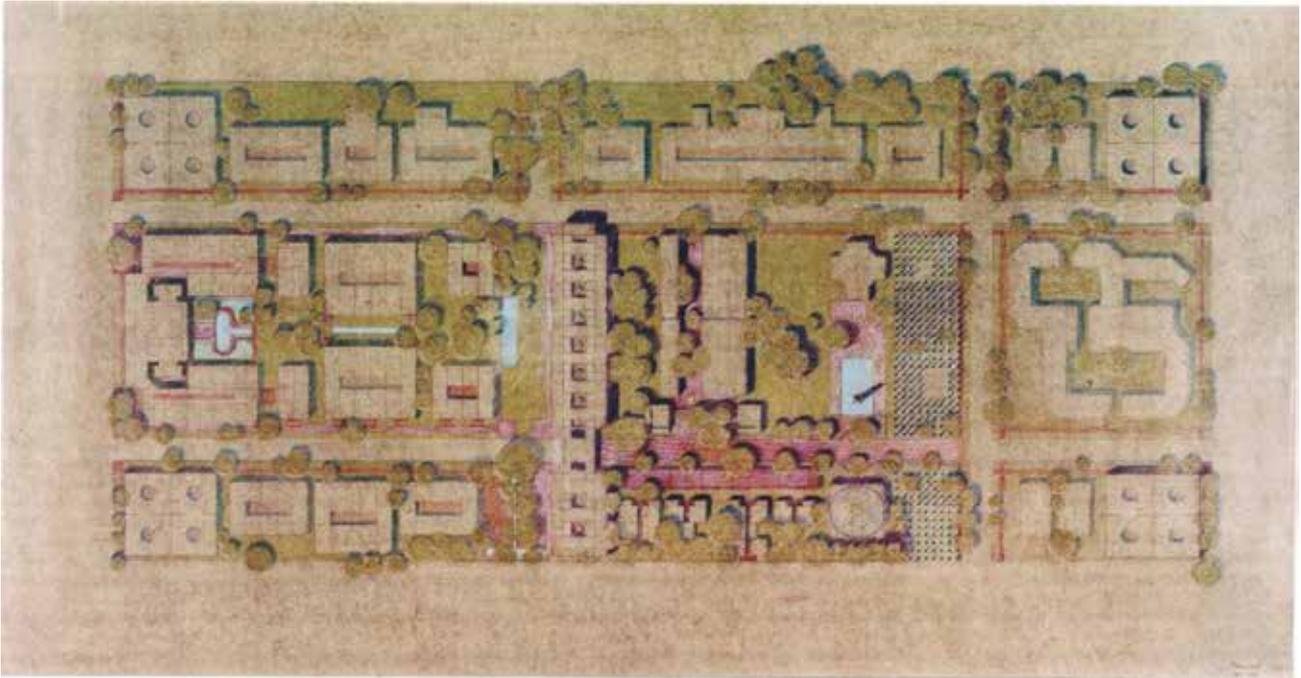
### Parole Chiave

Memoria — Deposito — Louis I. Kahn — Peter Greenaway

---

L'uomo non abita solo la propria casa ma abita il mondo: in questo senso ogni architettura può ricondursi all'idea di casa. Differenti sono però le modalità con le quali negli edifici alberga la nostra vita. Se la casa è abitata in una forma privata, altri tipi di edifici sono abitati in forma comunitaria e, in più, è a essi che viene affidato non solo il compito di ospitare attività ma anche la rappresentazione di esse e del valore e del significato che la comunità attribuisce loro. Il Museo, tra gli edifici pubblici, è quello che consente la riflessione più ampia: condivide, con la Biblioteca, l'istanza tematica riferita alla importanza di dare senso a un luogo dove si depositano i 'prodotti' umani della cultura – che però, nel caso del museo, hanno anche una valenza estetica in sé – e, come negli spazi 'sacri', la celebrazione di qualcosa che trascende, attraverso l'arte, l'umano perché ispirato dalle muse delle quali il museo è casa: il *μουσείον* è, in origine, il luogo dell'abitare delle figlie di Zeus, il più importante degli dei dell'Olimpo, e di Mnemosine, titanide personificazione della 'memoria' ma, a partire da quello più antico a noi noto, costruito ad Alessandria d'Egitto non a caso accanto alla Biblioteca, è stato, oltre che un edificio per conservare, un posto nel quale 'produrre sapere', quindi il luogo per eccellenza del pensiero e della conoscenza e della loro trasmissione. Maurice Halbwachs (1987) ha definito la *memoria collettiva* come «l'insieme delle tracce del passato che un gruppo sociale trattiene, elabora e trasmette da una generazione alla successiva in relazione con i materiali della propria storia e con i contenuti delle proprie tradizioni»: materiali e contenuti che si reificano sia in ciò che nel museo è *contenuto* che nel *contenitore* stesso.

Rispetto alla stabilizzazione del tipo del museo come percorso, nel Novecento due grandi Maestri introducono significative innovazioni, anche di

**Fig. 1**

Louis I. Kahn. Planimetria del De Menil Museum e intorno urbano, Huston, Texas. Fonte: P. Cummings Loud, *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano 1991.

senso. Il primo è, ovviamente, Mies van der Rohe con il Museo-tempio di Berlino e il secondo, delle cui opere si intende qui discutere, è Louis Isadore Kahn con il Museo-deposito. Questa tematizzazione del museo è suggerita dal progetto non realizzato di Lou Kahn per i coniugi de Menil a Houston attraverso le differenti versioni elaborate e, in particolare, gli schizzi e disegni che l'architetto titolò appunto *The storage*/il deposito. Il termine *deposito* deriva dal latino *deponere*, part. pass. neutro sostantivato di *deponere* «deporre» – metter giù, posare ma poi anche mettere al sicuro – e indica l'atto con il quale, ma anche il luogo in cui, si depono un oggetto o lo si *affida* a una persona [a una istituzione] affinché venga custodito e poi *ricongegnato*. In questo significato etimologico, molto simile al significato odierno della parola *scigno* che lo stesso Kahn utilizzerà parlando del museo, risiede la possibilità di interpretare l'istanza tematica proposta da Kahn nel Museo-deposito per John e Dominique de Menil come uno dei suoi 'luoghi dell'ispirazione', ispirazione allo studio, ad incontrare, all'espressione (Kahn 1965). A Houston il museo – questa l'innovazione – non è più un luogo nel quale i materiali sono ordinati – certo non in un percorso cronologico – ma appunto custoditi, depositati e lasciati ad una fruizione più libera nonché uno spazio nel quale avvengono attività non necessariamente formalizzate che, in più, stabilisce relazioni con un intorno urbano del quale Kahn disegna gli assetti includendo residenze, spazi pubblici, la Cappella Rothko, che custodisce quattordici tele del pittore, e un "suo" Pantheon, quell'edificio straordinario del quale aveva detto «Adriano voleva realizzare un luogo dove ognuno potesse praticare, con uguali diritti, il suo culto. Il risultato è il Pantheon. Ci ha lasciato una meravigliosa interpretazione: un edificio circolare incompatibile con qualsiasi formalizzazione del rituale» (Kahn 1967). D'altra parte è noto quanto Kahn abbia riflettuto sulle istituzioni umane e sul senso degli edifici che dovevano ospitarle piuttosto che sulla loro organizzazione funzionale: «[...] compito dell'architetto [è] scoprire la natura di tale profondo regno dello spazio [...] non si tratta semplicemente di applicare il programma dell'istituzione ma di tentare di sviluppare ciò che di valido può realizzare l'istituzione stessa» (Kahn 1969) – era solito dire ai suoi studenti – e anco-

ra «Non leggo mai un programma alla lettera...è come scrivere a Picasso chiedendo: ‘Voglio un dipinto con il mio ritratto – vi voglio due occhi – e un naso – e soltanto una bocca, per favore’» (Kahn citato da Scott Brown 1984).

Questa idea di museo come deposito – quindi neutro rispetto al programma espositivo – è una possibile chiave di lettura, delle tre realizzazioni museali di Kahn: i due edifici per la Yale University a New Haven nel Connecticut e – cronologicamente tra la *Yale University Art Gallery* e lo *Yale Center for British Art* – il *Kimbell Art Museum* di Fort Worth in Texas, sorprendendo alquanto che molte pagine siano state dedicate proprio alla ricostruzione e descrizione dei programmi funzionali/espositivi messi a punto prima del conferimento dell’incarico a Kahn per ciascuno dei tre edifici (Cummings Loud 1991) nonostante questi non trovino alcuna meccanicistica corrispondenza nelle piante disegnate dall’architetto che si distinguono invece, sempre, per chiarezza tipologica e nel rapporto con il contesto nonché per la evidente capacità di determinare singolari qualità spaziali interne.

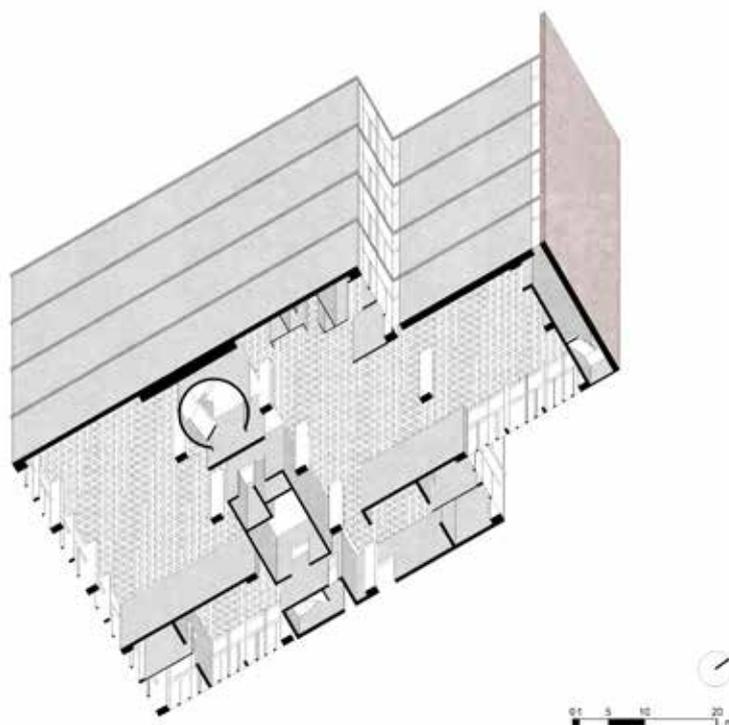
Louis Kahn inizia a lavorare al progetto per la *Yale University Art Gallery* nel 1951, al rientro dal suo viaggio in Italia, Grecia ed Egitto, e, seppure in un arco temporale abbastanza ristretto – la Galleria verrà inaugurata nel novembre del 1953 – elabora, come per lui consueto, alcune variazioni del progetto, seppure in questo caso, differentemente da quanto accadrà per l’altro edificio della Yale e per il *Kimbell*, non del tutto sostanziali. Probabilmente ciò dipende dal fatto che il progetto – in realtà un ampliamento della galleria esistente – fosse in qualche modo ‘costretto’ all’interno di un’area ben delimitata a sud e a ovest da strade, a est dalla vecchia galleria e dovesse confrontarsi a nord con altri edifici del *college*.

L’edificio è una pianta rettangolare nella quale si individua chiaramente un nucleo centrale, destinato a servizi e collegamenti verticali, che occupa tutto lo spessore dell’edificio in direzione nord-sud e 1/5 in direzione est-ovest, lati sui quali si determinano due grandi spazi indivisi rettangolari, in particolare al piano di ingresso e al secondo e terzo piano destinati alle esposizioni mentre il primo piano ospita gli uffici, nel rapporto di 3 a 5. A un corpo di fabbrica quadrato in pianta, arretrato rispetto ai fronti della galleria è affidato il compito di stabilire un collegamento a est con la galleria preesistente. Con una semplicità che non è mai punto di partenza ma approdo di un lavoro sapiente, Kahn risolve con due ‘mosse’ la questione del rapporto con il contesto esterno e della qualità spaziale dell’interno.

Prima mossa. Spazio esterno. Il prospetto sud, lungo Chapel Street, è un prospetto di mattoni completamente cieco, scandito da gocciolatoi in corrispondenza dei piani che peraltro alcune fonti riferiscono essere un aggiunta successiva, segnato solo dall’arretramento del corpo di connessione con la galleria esistente che tuttavia “rivela”, alla vista non frontale provenendo dal vecchio campus, l’ingresso alla Art Gallery, costituito da una parete interamente vetrata sui quattro livelli, scandita da profilati metallici come l’altra facciata arretrata sulla ortogonale York Street e quella sul *giardino delle sculture* che lasciano, sulla via secondaria e sul fronte nord, intravedere e intuire l’interno dell’edificio e la vita che vi si svolge. Si tratta, a parere di chi scrive, di una soluzione che potrebbe essere interpretata come un portare alle estreme conseguenze il ragionamento sul rapporto antico-nuovo inaugurato, circa venti anni prima, da Erik Gunnar Asplund con il progetto di *ampliamento del Municipio di Göteborg*. Se Asplund aveva riprodotto la struttura dello spartito della facciata del municipio della città svedese in una sorta di sottosquadro e di astrazione degli stilemi presenti

**Fig. 2**

Louis I. Kahn. *Yale University Art Gallery*. Assonometria.  
Disegno di Roberta Esposito.



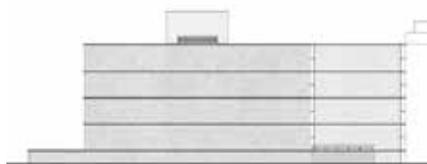
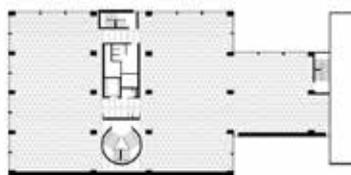
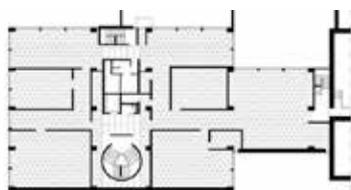
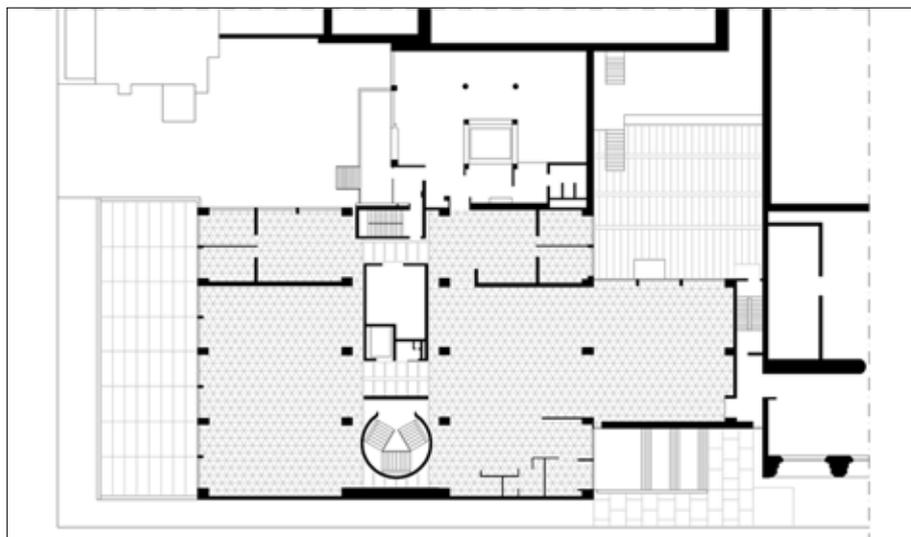
nell'edificio preesistente, Kahn porta l'astrazione a un livello assoluto e disegna questo fronte "muto" che nasconde e svela solo il luogo dell'ingresso.

Seconda mossa. Spazio interno. Due file di cinque pilastri poste a interasse di circa 6 metri costituiscono la struttura che ingabbia il blocco dei servizi, la scala di sicurezza sul fronte nord e la scala a pianta triangolare inclusa in un volume cilindrico. Qui predomina il cemento a faccia vista e il soffitto è ribassato con una rete metallica, così come in rete metallica sono le balaustre della scala principale mentre il pavimento, all'interno della proiezione delle travi, è nero. Lateralmente a questo spazio servente, due spazi serviti – e indivisi – di circa 15x25 metri, pavimentati in legno chiaro, sono "sgombrati" grazie alla soluzione strutturale del solaio in cemento che l'ingegnere Henry A. Pfisterer, che ne elaborò il progetto in stretta collaborazione con lo stesso Kahn, descrisse come «[...] un sistema tralicciato multiplanare (*space-frame*) di triangoli equilateri con la superficie superiore piena per realizzare il pavimento e con triangoli inclinati alternativamente in ognuna delle tre dimensioni resi solidali» (Pfisterer citato da Wurman 1986). Soluzione strutturale che è anche una soluzione architettonica che dà forma agli spazi espositivi permettendone ogni allestimento sia per quanto attiene l'illuminazione che la disposizione dei pannelli per le opere che Kahn stesso pensò fissabili alla trama del soffitto e poggiati sul pavimento solo attraverso sottili piedini metallici.

Passeranno più di dieci anni perché Kahn si trovi ancora a lavorare sul tema del museo, questa volta in Texas, nel 1967, per la costruzione del museo sede della Kimbell Foundation. L'edificio sarà inaugurato nel 1972, approvato alla forma realizzata stavolta attraverso una lunga serie di soluzioni differenti dovute soprattutto alle continue revisioni di budget imposte. Il contesto in cui Kahn si trova ad operare è molto differente da quello di New Haven: Fort Worth è un centro popoloso ma 'diffuso' all'estremità ovest dell'area metropolitana di Dallas e l'area in cui il museo doveva sorgere si presentava priva di grandi riferimenti urbani, prospiciente il grande

**Fig. 3**

Louis I. Kahn. *Yale University Art Gallery*. Piante, prospetti su York street e Chapel street, sezione. Disegno di Roberta Esposito.



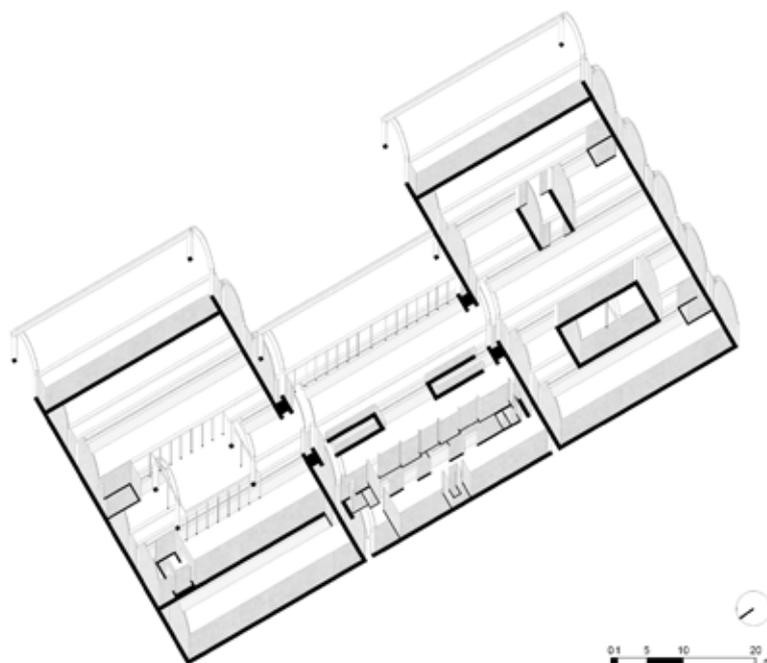
complesso, di non grande qualità architettonica, del *Will Rogers Memorial Center*. Rispetto ad alcune soluzioni precedentemente elaborate che vedevano il museo come un unico volume quadrangolare, poi articolato in due volumi di dimensioni differenti connessi da un passaggio – sempre allineati lungo Lancaster Ave, sul lato sud del lotto – la soluzione finale vede l'edificio ruotare e disporsi con il lato lungo sull'asse nord-sud, al fondo dell'area, e disarticolare il proprio volume in due blocchi simmetrici incernierati su un blocco centrale arretrato per configurare architettonicamente un piazzale-giardino di ingresso prima che la realizzazione del padiglione di ampliamento progettato da Renzo Piano si frapponesse sul percorso prospettico che Kahn aveva ideato per costruire questo museo, forse proprio per l'assenza di riferimenti urbani, come *una villa in un giardino*.

Nel caso del *Kimbell* addirittura si potrebbe dire, a differenza di quanto affermato per la *Yale Art Gallery*, che tutto si risolve in una mossa sola: la costruzione della campata. Già un interessante saggio dello storico Jacques Gubler aveva provato a dimostrare come, nell'architettura di Kahn, esista una *disciplina razionale* che precede il *gioco compositivo* e come questa disciplina si collochi in quello che Gubler definisce «[...] “goticismo”, cioè [...] nella concomitanza figurativa di pianta e sistema costruttivo» (Gubler 1985).

Dunque la campata: 32x7 metri, disposta con il lato lungo in direzione nord-sud, coperta da una volta a curvatura cicloide, ripetuta sei volte nei due corpi laterali e quattro in quello centrale. Ancora coerentemente con l'interpretazione tematica della *villa*, le campate del museo verso l'ingresso dei due corpi laterali diventano logge porticate come pure resta aperta l'ultima campata del corpo centrale cui fa da fondale la vetrata continua dell'ingresso. Sempre in quest'ottica devono essere letti i patii presenti nell'edificio: uno più grande nel corpo nord destinato ad accogliere una figura femminile di Aristide Maillol e uno più piccolo nel corpo sud in cui doveva collocarsi una scultura di Émile-Antoine Bourdelle, cui si aggiunge un terzo cortile di minori dimensioni e accessibile dal piano interrato, utile a dar luce ad alcuni ambienti per uffici. Proprio grazie alla realizzazione del piano inferiore, al livello dell'ingresso l'edificio può essere liberato di tutte le attività di servizio (a meno dell'auditorium a doppia altezza che occupa la campata ovest del corpo nord e della biblioteca nel corpo centrale di ingresso) in modo che lo spazio sgombrato dei due avancorpi sia definito soltanto dalle “gallerie” che la soluzione di copertura – di fatto elaborata

**Fig. 4**

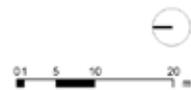
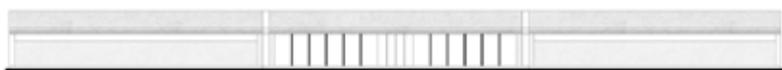
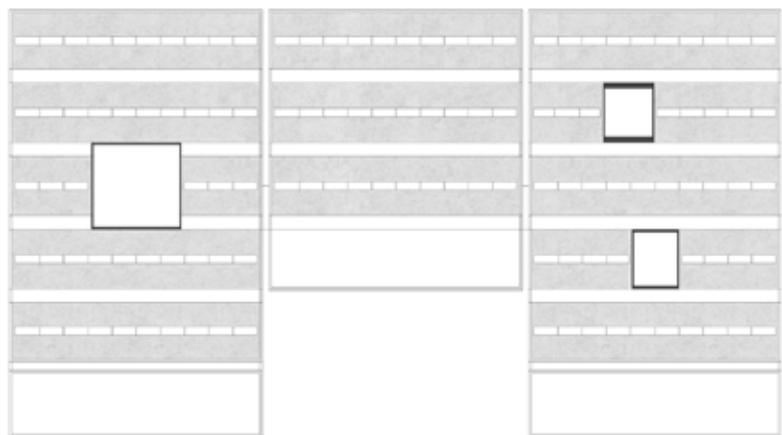
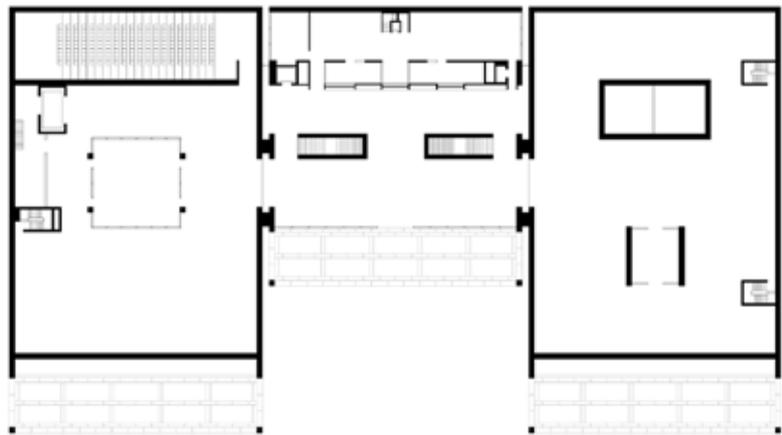
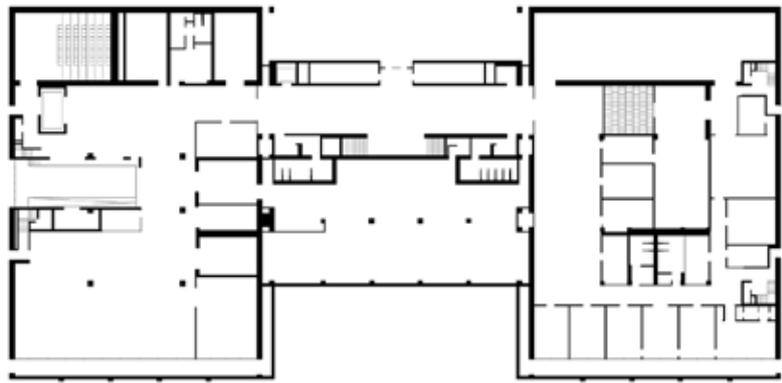
Louis I. Kahn. *Yale University Art Gallery*. Assonometria.  
Disegno di Roberta Esposito.



con l'ingegnere Auguste Komendant nonostante le tante "storie" che sono state ricostruite su questa collaborazione (Nordenson 1998) – rende spazio grazie alle volte cicloidi tagliate longitudinalmente per accogliere un lucernaio dal quale, attraverso un corpo riflettente, la luce potesse essere rimandata di nuovo sulle volte stesse per rendere l'illuminazione degli ambienti *argentea* senza danneggiare le opere esposte. Tra galleria e galleria un'area con soffitto piano e più basso, nonché differentemente pavimentata, è coperta da travi a "U" che accolgono le canalizzazioni impiantistiche, determinano una alternanza di spazialità differenti a disposizione degli allestimenti e costituiscono un irrigidimento laterale per quelle che impropriamente si sono, qui e altrove, denominate volte: impropriamente perché in realtà, svuotate in mezz'ora, esse sono piuttosto dei gusci strutturali sottili che associano il comportamento dell'arco a quello della trave (Nordenson 1998). Molti autori hanno ricollegato analogicamente la struttura del *Kimbell* al progetto di Hubert Robert per la *Galleria del Louvre* (Cummins Loud 1991; Nordenson 1998) ma forse non ci si può astenere dal pensare che Kahn abbia qui provato a realizzare il sogno di Boullée. L'aspetto esterno di questo edificio, alto appena 6 metri, si affida alla articolazione volumetrica sui fronti principali e alla semplice alternanza della struttura in cemento e delle tamponature in pietra. Nel complesso, a Fort Worth, davvero le conclusioni cui arriva Gubler nel saggio sull'architettura di Kahn, passando attraverso la sua provata conoscenza dei testi di Viollet-le-Duc e Auguste Choisy, appaiono inconfutabili: «Dallo schizzo alla fase conclusiva del cantiere, l'opera di Kahn nella sua costanza concettuale propone l'esempio (spesso virtuoso) di una "logica tipologica" nella quale il sistema costruttivo è il dato primo della composizione» (Gubler 1985). Con il progetto del *Center for British Art* nel 1970 Kahn torna a lavorare per Yale a New Haven, per un edificio che sarà aperto al pubblico solo nel 1977, tre anni dopo la sua morte ma che, nel 1974, poteva già dirsi definito in tutti i suoi aspetti fondamentali. Lungo Chapel Street il museo si colloca, rispetto alla strada, in posizione alterna interna, all'angolo tra la Chapel e la High Street ma, a differenza della *Art Gallery*, in posizione isolata e indipendente da vincoli di sorta, sui quattro fronti. Anche qui,

**Fig. 5**

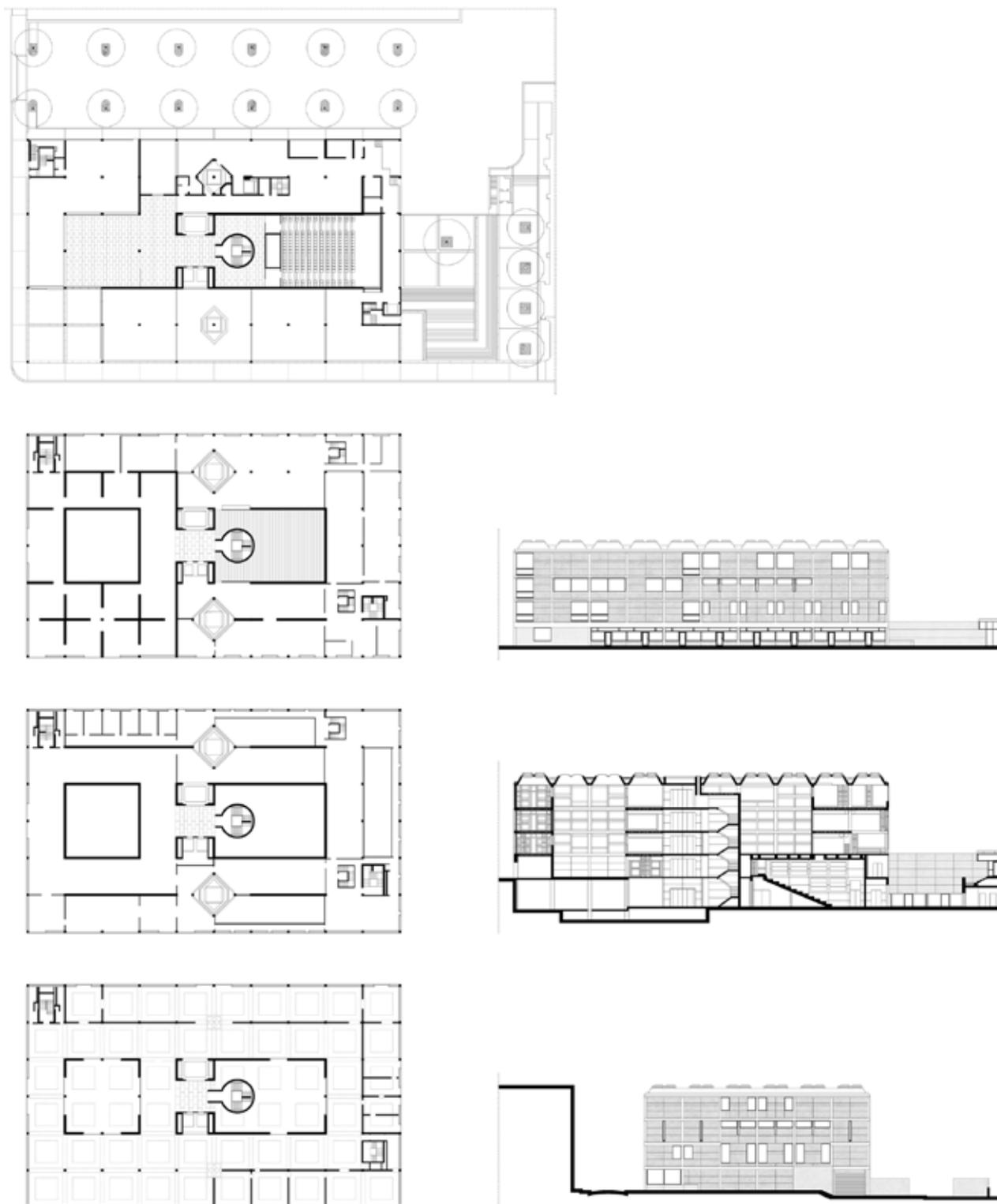
Louis I. Kahn. *Yale University Art Gallery*. Piante, sezione e prospetto.  
Disegno di Roberta Esposito.



**Fig. 6**

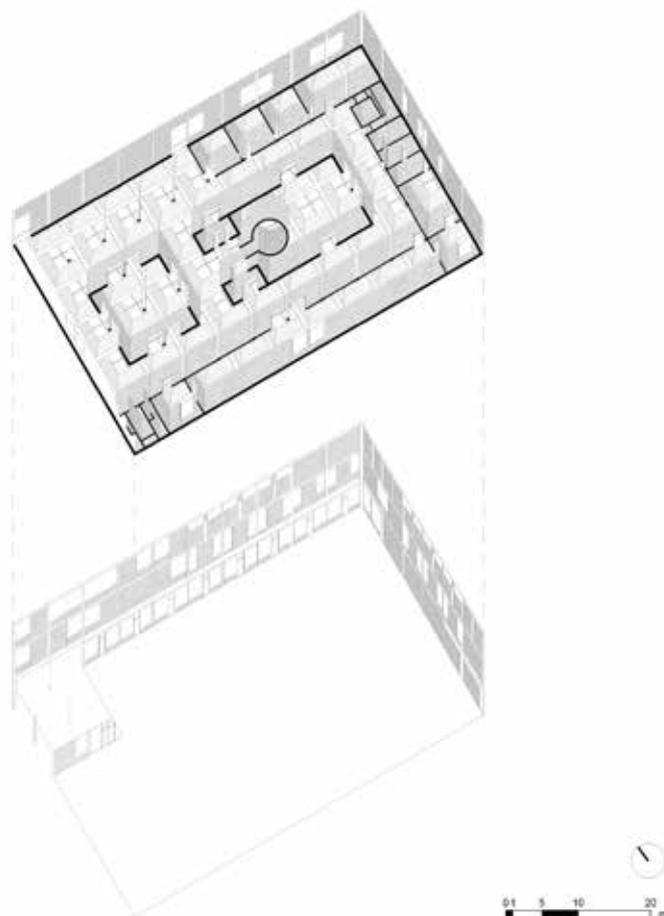
Louis I. Kahn. *Yale Center for British Art*. Pianta prospetto su Chapel street, sezione prospetto su High street.  
Disegno di Roberta Esposito.

seppure in una maggiore complessità dell'edificio dovuta alle sue dimensioni, allo sviluppo su più piani, alla multifunzionalità (ad esempio con la collocazione al piano terra lungo le due strade di spazi commerciali), è la campata – ora quadrata di 6x6 metri – che costituisce la struttura sottesa della composizione, in grado di dare ordine a tutti gli spazi. La successione, per nove volte, delle due campate centrali in senso longitudinale accoglie, al piano terra, l'auditorium, la scala principale – nella soluzione finale simile a quella della *Yale Art Gallery* – e una corte quadrata coperta che costituisce la hall di ingresso da York Street. Ai due piani superiori,



**Fig. 7**

Louis I. Kahn. *Yale Center for British Art*. Assonometria.  
Disegno di Roberta Esposito.



attorno alla corte rettangolare impostata sulla copertura dell'auditorium in parte interrato, Kahn realizza una grande biblioteca con spazi a doppia altezza mentre attorno alla corte quadrata si articolano spazi espositivi. Il terzo piano, comprese le due corti, è interamente coperto dai lucernai con struttura tronco-piramidale in calcestruzzo che assolvono il compito di determinare, come in Texas per le *gallerie*, gli spazi delle *stanze* destinate alle opere d'arte.

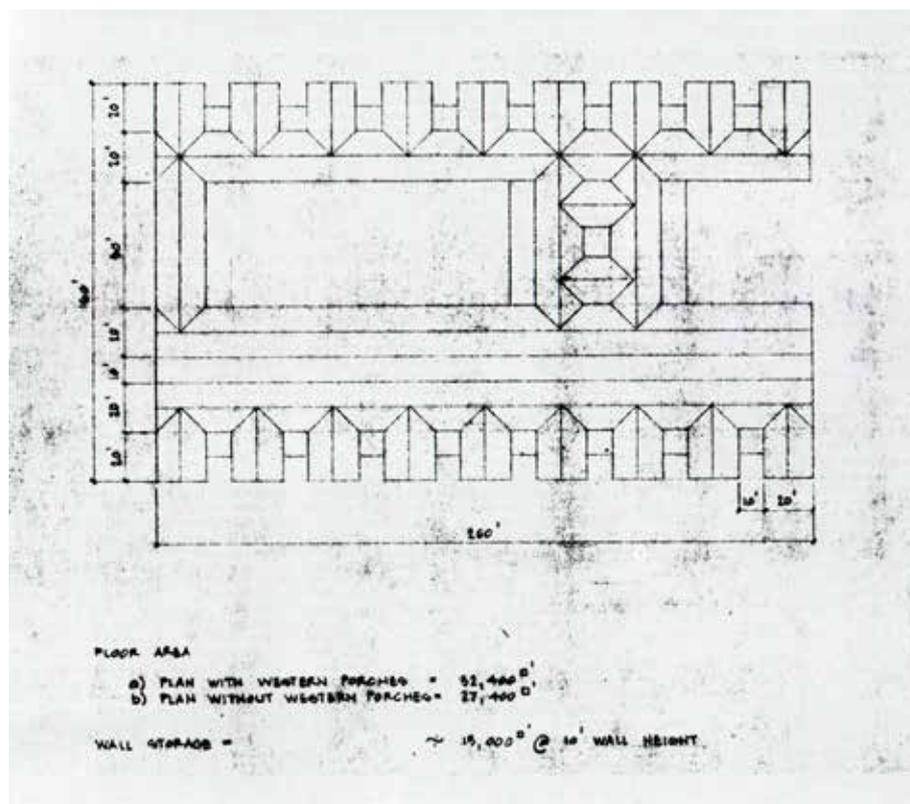
Ancora una volta il museo di Kahn, all'esterno, rifugge la monumentalità e mira quasi all'anonimato, si affida alla esibizione del telaio in cemento armato, qui tamponato con pannelli in acciaio satinato, ma, grazie all'uso del modulo e dell'ordine, può consentirsi ogni variazione: ad esempio denunciando, con l'interruzione delle travi, la doppia altezza della biblioteca sul fronte est.

«Complicare è facile, semplificare è difficile. Per complicare basta aggiungere, tutto quello che si vuole: colori, forme, azioni, decorazioni, personaggi, ambienti pieni di cose. Tutti sono capaci di complicare. Pochi sono capaci di semplificare. Per semplificare bisogna togliere, e per togliere bisogna sapere che cosa togliere, come fa lo scultore quando a colpi di scalpello toglie dal masso di pietra tutto quel materiale che c'è in più della scultura che vuol fare. [...] Togliere invece che aggiungere vuol dire riconoscere l'essenza delle cose e comunicarle nella loro essenzialità» (Munari citato da Finessi e Meneguzzo 2007).

Queste riflessioni sembrano quanto mai appropriate a descrivere il lavoro lungo e difficile di Louis Kahn nella progettazione dei suoi musei capace di determinare spazi che appaiono addirittura scontati nella loro semplicità, come se non avessero potuto essere altrimenti che come sono.

**Fig. 8**

Louis I. Kahn. *De Menil Museum*. Pianta delle coperture.  
Fonte: P. Cummings Loud, *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano 1991.



La morte improvvisa di Kahn ha impedito che il progetto per la fondazione dei coniugi de Menil a Houston potesse costituire magari la 'parola definitiva' su questa idea di museo come deposito di cose preziose che non si avverte la necessità di ordinare in via compiuta. Come è noto la sede della *Menil Collection* verrà invece realizzata, una decina di anni più tardi, da Renzo Piano, rifacendosi solo in parte alle idee di Kahn e su un'area limitrofa ma differente.

I pochi disegni preliminari del museo-deposito di cui si può disporre, oltre quelli di inquadramento generale dell'intervento alla scala urbana dei quali si è detto in apertura, testimoniano di come Kahn non fosse ancora arrivato a una idea definita per la *Menil Collection* ma stesse lavorando a un edificio che alle *gallerie* del *Kimbell*, qui non incise da patii ma raccolte intorno a una corte, associasse le *stanze* del *Center for British Art*. «Un museo può apparire una cosa di poca importanza, fino a quando non ci si accorge che contiene un tesoro. Uno scrigno di preziose conoscenze. Che luogo potrebbe essere!» (Kahn 1972): questa era l'idea che Kahn aveva maturato pochi mesi prima di ricevere l'incarico per il museo di Houston e che avrebbe quindi certamente provato a sviluppare.

Con un significativo salto temporale oggi potremmo chiederci se è possibile che questa idea 'interrotta' di museo come deposito-scrigno possa suggerire una chiave interpretativa per alcuni fenomeni del contemporaneo nell'epoca del World Wide Web che, come è stato acutamente segnalato (Baricco 2018), non dovrebbero essere velocemente accantonati come una nuova rivoluzione tecnologica ma piuttosto interpretati come esito di una più profonda rivoluzione (o forse addirittura di una insurrezione) mentale. Dunque, dal deposito come luogo per custodire e mettere al sicuro si approda allo *storage* come dispositivo per la memorizzazione e registrazione (Ferraris 2012) di grandi quantità di informazioni in formato digitale, risalendo però ancora al significato della parola inglese che è di nuovo sinonimo di *conservazione e memoria*. Anche in questo caso, come per il museo-



**Fig. 9**  
Louis I. Kahn. *De Menil Museum*. Pianta delle coperture. Prospetto.  
© Architectural Archives, University of Pennsylvania.

deposito, il suggerimento viene da un'opera: il progetto *Italy of the city* per la Expo universale di Shanghai del 2010, firmato da Peter Greenaway e Uberto Siola con un Comitato Scientifico costituito da Renato Capozzi, Francesco Collotti, Gianni Fabbri, Gino Malacarne, Daniele Vitale, Federica Visconti, prodotto da Change Performing Arts. Non è semplice trovare una definizione per *Italy of the Cities*: senza discostarsi troppo dalla verità, si potrebbe affermare che sia stato la costruzione di una grande macchina multimediale, un “cinema architettonico” che ha raccontato, in poco meno di 200 metri quadrati, temporaneamente allestiti all'interno del *Padiglione Italia* a Shanghai, la città italiana nella sua articolazione cronologica ma soprattutto morfologica. Una città che è certamente luogo della memoria ma anche del tempo presente, la *scena fissa della vita degli uomini*: in *Italy of the Cities* la città rinascimentale del Laurana è la scena nella quale danza Roberto Bolle, lo scalone del Vittoriano diventa luogo di incontro per i giovani, gli spazi urbani di Venezia “ambienti” nei quali si muovono persone provenienti da ogni parte del mondo. Fanno da accompagnamento le musiche che ricordano i “periodi eroici” di ogni città: da Antonio Vivaldi per Venezia a Nino Rota per una Roma che, più di altre città, ha attraversato tutte le epoche ed è stata pure felliniana. E mentre la musica va, le immagini si sovrappongono, si dissolvono, compaiono all'improvviso, si animano, sfumano le une nelle altre: non solo fotografie e riprese ma anche piante, disegni, dipinti di città come sono, sono state o come avrebbero potuto essere nei sogni di architetti e pittori. Il racconto cronologico alla fine s'interrompe, il ritmo cresce e immagini da ogni epoca vengono convocate simultaneamente nella sequenza finale dicendoci, in buona sostanza, che tutta la nostra tradizione di “costruttori di città” precipita nel tempo presente e può essere rielaborata per acquistare nuovi significati. In tal senso *Italy of the Cities* è una nuova e inedita *Città Analoga* – dopo quelle di Cantàfora per la Triennale di Milano del 1973 e di Rossi per la Biennale di Venezia del 1976 –, un messaggio architettonico veicolato attraverso il linguaggio dell'arte e del cinema, contenuto in una enorme quantità di immagini depositate in uno *storage*.

Il lavoro artistico di Peter Greenaway ha sempre dimostrato, in maniere anche differenti, una certa sensibilità architettonica, dovuta anche ai suoi studi non completati da architetto. Non si intende riferirsi solo al suo lavoro di regista e ai noti *The Belly of an Architect* e *The Draughtsman's Contract* (*I misteri del giardino di Compton House* in italiano) che hanno come

**Fig. 10-11**

Peter Greenaway. *Italy of the city*, Shanghai 2010.



protagonisti, rispettivamente, un architetto e un paesaggista ma anche alle sperimentazioni, che in certo qual modo costituiscono precedenti diretti di *Italy of the City*, con le quali ha lavorato su alcuni immensi capolavori della pittura del passato – *La ronda di notte* di Rembrandt, *L'ultima cena* di Leonardo, *Le nozze di Cana* del Veronese – dando loro luce, movimento, voce e quindi vita. In tutti questi lavori il regista britannico ha “aggiunto” significati all’immagine ma cercando sempre l’incontro con lo spazio fisico dell’architettura e interagendo con esso: per l’opera di Leonardo nella *Sala delle Cariatidi* di Palazzo Reale di Milano, per quella di Paolo Veronese nel *Cenacolo Palladiano* dell’Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia.

Si tratta di esperienze affascinanti e di grande interesse anche per la commistione di linguaggi appartenenti a diversi ambiti disciplinari ma, in conclusione, chi scrive non ritiene che le tante mostre multimediali e i tanti musei virtuali che stanno nascendo nel nostro tempo siano neanche lontanamente apparentabili a una singolare espressione artistica qual è quella di Greenaway. Se hanno un pregio è certo quello di rendere accessibile in una misura allargata l’arte anche a chi non può viaggiare ma la materialità dell’opera non è qualcosa cui si possa facilmente rinunciare: desta meraviglia scoprire quanto piccolo sia *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina e che livello di dettaglio – altro che pixels! – contenga. E ancor meno – finché l’uomo fisicamente abiterà ancora il mondo e vorrà esprimere attraverso l’architettura i propri valori condivisi – potremo rinunciare alla spazialità del museo, edificio che nasce sacro e lo rimane, emblematicamente nei progetti di Kahn, «[...] dove la luce penetra nello spazio attraverso un percorso indiretto, senza che l’osservatore percepisca da dove essa abbia origine, [e] il risultato è un’impressione “inconcepibile” e “misteriosa” che produce una “incantevole magia”» (Boullée 1967 citato da Schröder 2019).

## Bibliografia

- BARICCO A. (2018) – *The Game*, Einaudi, Torino.
- BOULLÉE E.-L. (1967) – *Architettura. Saggio sull’arte*, Marsilio, Padova.
- BROWNLEE D.B., DE LONG D. (1991) – *Louis I. Kahn. In the Realm of Architecture*, Rizzoli International, New York.
- CUMMINGS LOUD P. (1991) – *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano.
- DAL CO F. (2014) – “Renzo Piano. The Menil Coollection”. <https://www.doppiozero.com/materiali/architettura/renzo-piano-menil-collection>.
- DI PETTA R. (2010) – *Louis Isadore Kahn. La misura dell’eterno*, Aracne, Roma.
- FERRARIS M. (2012) – *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari.
- FINESSI B., MENEGUZZO M. (2007) – *Bruno Munari*, Silvana Editoriale, Cinisello Bal-

samo (MI).

GREENAWAY P. (2010) – *L'Italia delle città / Italy of the Cities*, Skira, Milano.

GUBLER J. (1985) – “La campata è un tipo?”. Casabella, 509-510.

HALBWACHS M. (1987) – *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano.

KAHN L.I. (1965) – “Remarks”. *Perspecta*, 9/10.

KAHN L.I. (1967) – “Statement on Architecture”. *Zodiac*, 17.

KAHN L.I. (1969) – “Talks with students”. *Architecture at Rice*, 26.

KAHN L.I. (1972) – “The Invisible City. International Design Conference in Aspen”. *Architecture at Rice*, 26. In: WURMAN R.S. (ed.) (1986) – *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, Access and Rizzoli, New York.

SCOTT BROWN D. (1984) – “A Worm’s Eye View of Recent Architectural History”. *Architectural Record*, 172.

SCHRÖDER U. (2019) – “Sullo spazio sacro”. In VISCONTI F. – *Aule sacre. Edifici di culto per la ri-composizione urbana di Barra*, Aracne, Canterano (RM).

VISCONTI F., CAPOZZI R. (2019) – *Kahn e Mies. Tre modi dell’abitare*, Clean, Napoli.

WURMAN R.S. (ed.) (1986) – *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, Access and Rizzoli, New York.

Federica Visconti (Napoli, 1971), laureata in architettura con lode alla Università “Federico II” di Napoli, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in progettazione urbana e la specializzazione in progettazione architettonica e urbana presso l’Ateneo napoletano dove attualmente è Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana e coordina il Corso di Studi Triennale in Scienze dell’Architettura. È inoltre componente del Collegio dei Docenti del Dottorato DRACo in Architettura e Costruzione della Università di Roma “La Sapienza”. Tra le sue pubblicazioni: *Un Atlante Italiano* (Giannini, Napoli 2014); *Pompeji. Città Moderna/Moderne Stadt* (E. Wasmuth Verlag, Tübingen/Berlin 2017); con Renato Capozzi *Kahn e Mies. Tre modi dell’abitare* (Clean, Napoli 2019). Suoi progetti recenti sono pubblicati in Renato Capozzi\_Federica Visconti. *10 Architetture 2013 | 2018*, a cura di M. Russo, con l’introduzione di M. Biraghi, (AION, Firenze 2018).

Cesare Ajroldi  
**Il progetto del Museo del Mare a Palermo tra storia, ordine e regole dell'architettura**

---

Abstract

L'articolo affronta il tema della ri-costruzione contemporanea di una parte di un edificio antico di alto valore architettonico: l'Arsenale di Palermo. Di questo è rimasta integra la parte prospiciente il mare, e architettonicamente più significativa, che si compone di due livelli, mentre è stata distrutta la parte in cui si costruivano le navi. Oltre al tema di base, sarà trattato anche quello delle regole dell'architettura, che si ritiene fondamentale in questo momento storico di abbandono dei fondamenti della disciplina, in particolare in relazione alla "addizione" a un monumento; e del progetto nella città di pietra, nella città mediterranea. Il progetto si caratterizza per l'ordine e la qualità della luce, e ha un ruolo particolare a Palermo per il sostanziale rifiuto del Piano all'architettura moderna in rapporto con la città e gli edifici della storia.

Parole Chiave

Progetto di restauro — Regole dell'architettura — Arsenale di Palermo

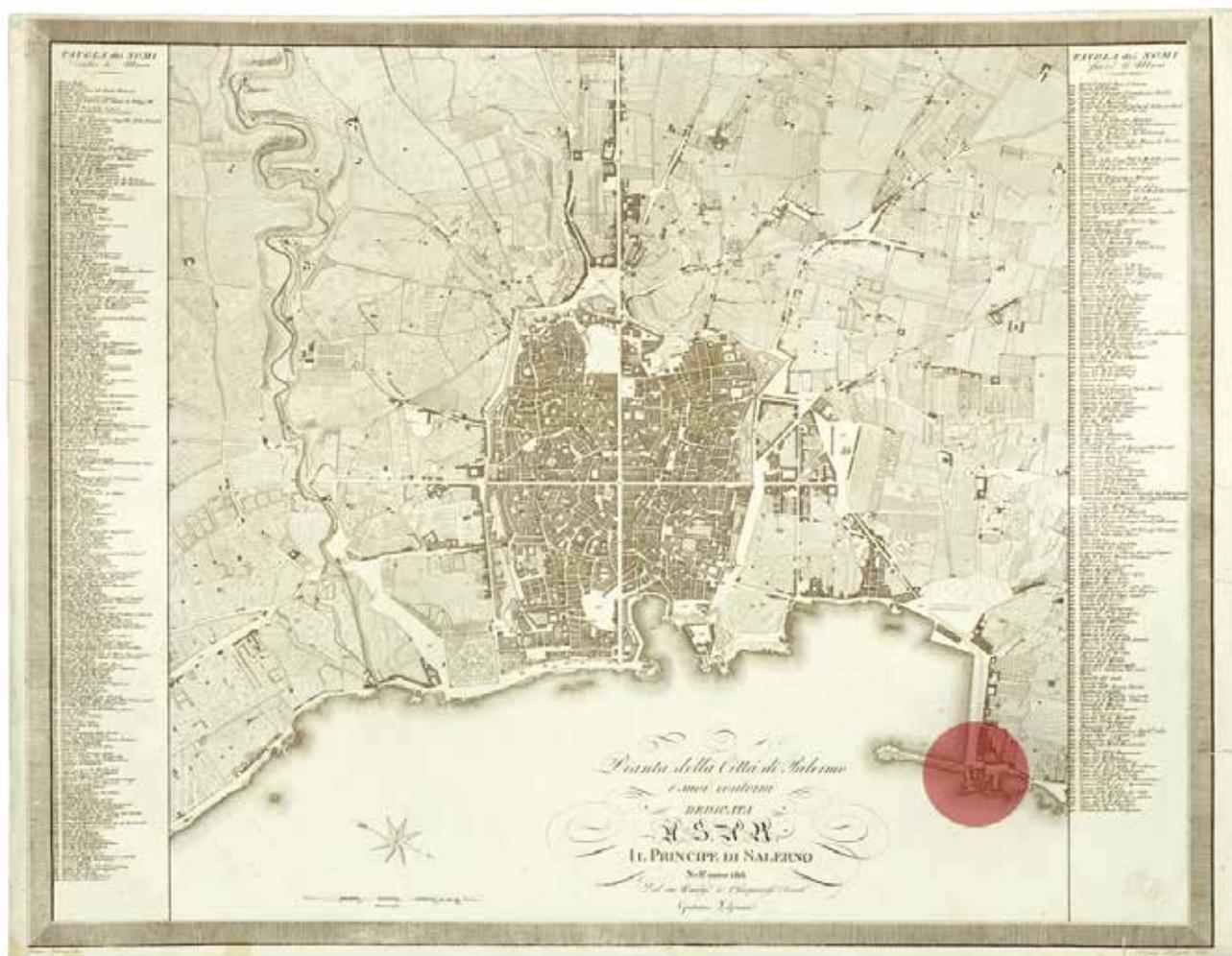
---

Nella città contemporanea il tema dei musei è diventato centrale: possiamo affermare che in ogni città le nuove architetture per l'esposizione sono l'obiettivo principale delle attenzioni dei visitatori. Dai casi emblematici del Beaubourg e del Guggenheim di Bilbao alle moltissime realizzazioni recenti, i musei costituiscono un inestimabile patrimonio architettonico della città, forse soprattutto in Europa dove tendono assai sovente a confrontarsi non solo con la storia che vi viene rappresentata, ma con quella urbana in cui vengono inseriti.

È, credo, superfluo ricordare che il rapporto, centrale nelle intenzioni dei promotori dell'iniziativa, tra razionalizzazione e rammemorazione viene spesso risolto (soprattutto negli esempi più noti) a vantaggio dell'organizzazione degli spazi che prevale sulle esigenze e sui programmi espositivi: e ciò a prescindere dalle condizioni nuove in cui la pervasività del web tende a imporre soluzioni diverse da quelle del passato più recente.

La presentazione del progetto che segue affronta marginalmente il tema di questo rapporto: dato che a Palermo le questioni relative ai musei e all'architettura si presentano in modo singolare. Dopo la straordinaria esperienza di Scarpa a palazzo Abatellis negli anni '50, dopo le architetture di Samonà e Gregotti negli anni '60 e '70, sono assai poche le realizzazioni contemporanee di valore in città, rese anche difficili da un piano che ha sostanzialmente impedito la costruzione del moderno a confronto con la storia.

Nel caso che presento viene proprio affrontato questo tema: il rapporto con un edificio storico di alta qualità, recuperato dalla Regione in tempi recenti e destinato a Museo del Mare, ma in spazi limitati e quindi condannato a uno sviluppo contenuto, perché investe solo la parte superstite del monumento, mentre il progetto ripropone la dimensione dell'architettura originaria.



**Fig. 1**  
Pianta di Palermo di Gaetano Lossieux, 1818 (in basso a destra l'Arsenale).

Infatti il progetto del nuovo Museo del Mare, nell'Arsenale costruito da Mariano Smiriglio, uno dei principali architetti del manierismo palermitano, a una estremità del porto, è un tema affascinante, perché si tratta di confrontarsi con un monumento di grande valore, di cui è rimasta, a seguito dei bombardamenti dell'ultima guerra, soltanto la parte antistante, quella "aulica" (oltre a un muro basso su vicolo dell'Arsenale). Questa parte dell'edificio seicentesco è abbastanza ben conservata, a parte la avvenuta chiusura dei grandi vani da cui uscivano le navi, mentre la parte retrostante, composta di una serie di volte a crociera parallele, in cui si costruivano i vascelli, non esiste più, ed è stata occupata dai Cantieri Navali, che vi hanno sistemato un complesso di binari e di macchinari. Si tratta però di un complesso che non presenta costruzioni architettoniche, per cui è possibile ripristinare il sedime originario dell'edificio. Inoltre, è cambiato radicalmente il rapporto con il mare, che un tempo lambiva il grande manufatto, mentre oggi si è allontanato di molto, e su questo spazio sono sorte nuove costruzioni.

Confrontarsi con un monumento, naturalmente, comporta un'operazione dotata di vincoli, ma, come diceva Kahn, i vincoli in un progetto costituiscono un arricchimento del processo creativo e non un impedimento. Questo vale anche nell'insegnamento dell'architettura: i miei corsi comportano sempre la presenza di vincoli, il rapporto con monumenti o comunque con opere del passato, delle cui regole gli studenti devono tenere conto.

Un sistema di regole può essere letto nell'analisi di un monumento e costituire la base delle scelte progettuali da effettuare sul monumento stesso, come nel caso del progetto di cui ci stiamo occupando.

Il progetto infatti si basa esplicitamente sulle regole dell'edificio esistente:

**Fig. 2**

Veduta del Nuovo Molo e del porto di Palermo, 1686; al centro si vede l'Arsenale (da C. Castilla, Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia, ms., Palermo 1 maggio 1686); da Ajroldi C., Cottone D. (2016), Il nuovo Museo, cit.).

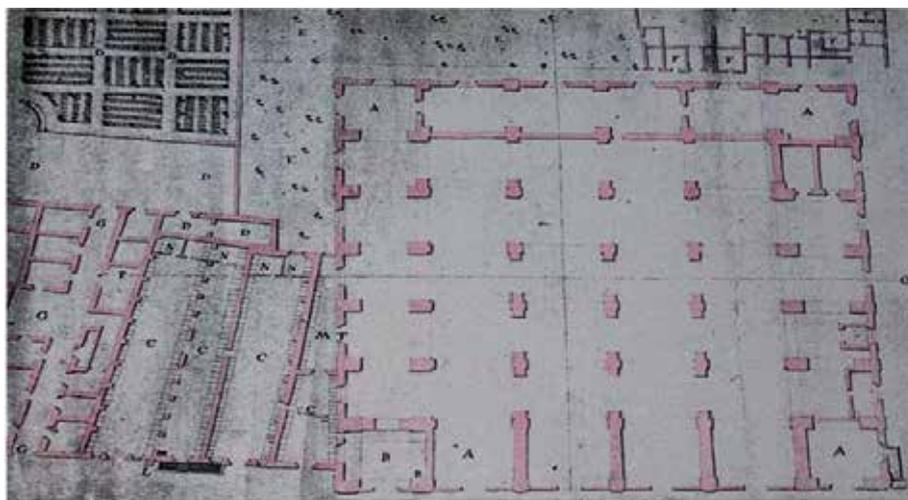


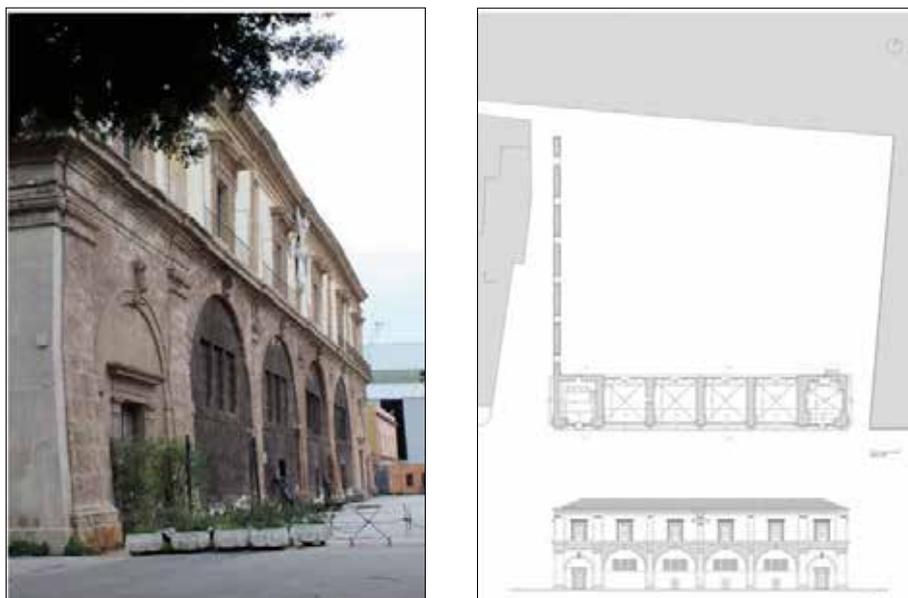
è simmetrico e ripropone la maglia originaria dei grandi pilastri in mattoni che reggevano le volte a crociera attraverso un sistema strutturale che occupa anche lo spazio aperto, come si vedrà in seguito; in tal modo rispetta il ritmo delle aperture sia in senso trasversale, in rapporto cioè ai grandi archi che chiudono la parte restante del monumento, e che si aprivano sullo spazio destinato alla costruzione delle navi, sia in senso longitudinale, in rapporto cioè al ritmo delle aperture del muro superstite di cui si è scritto in precedenza. Il nuovo edificio, inoltre, non supera in altezza le dimensioni della parte distrutta, per non interferire con gli elementi architettonici manieristi rimasti sul fronte posteriore (finestre, cornicioni, lesene).

Esso configura uno spazio ordinato, che si accosta all'Arsenale su un lato e sugli altri tre non ripropone la figura originaria, ma si arretra rispetto ai confini (occupando la dimensione delle quattro campate centrali) e si rapporta con gli edifici confinanti, molto vicini, con un sistema trilitico che circonda lo spazio chiuso, ripropone la stessa maglia strutturale e ricostituisce le dimensioni e il sedime del monumento preesistente: questo determina uno spazio aperto che separa dagli edifici circostanti con distanze congrue e può costituire una parte significativa del museo, a servizio del bar e della biblioteca soprattutto, ma anche delle esposizioni. La pianta complessiva è un quadrato (non perfetto, dato che si deve tener conto dei vincoli dati dalle

**Fig. 3**

L'Arsenale: Pianta dello stato originario.



**Fig. 3**

L'Arsenale: veduta, pianta e prospetto.

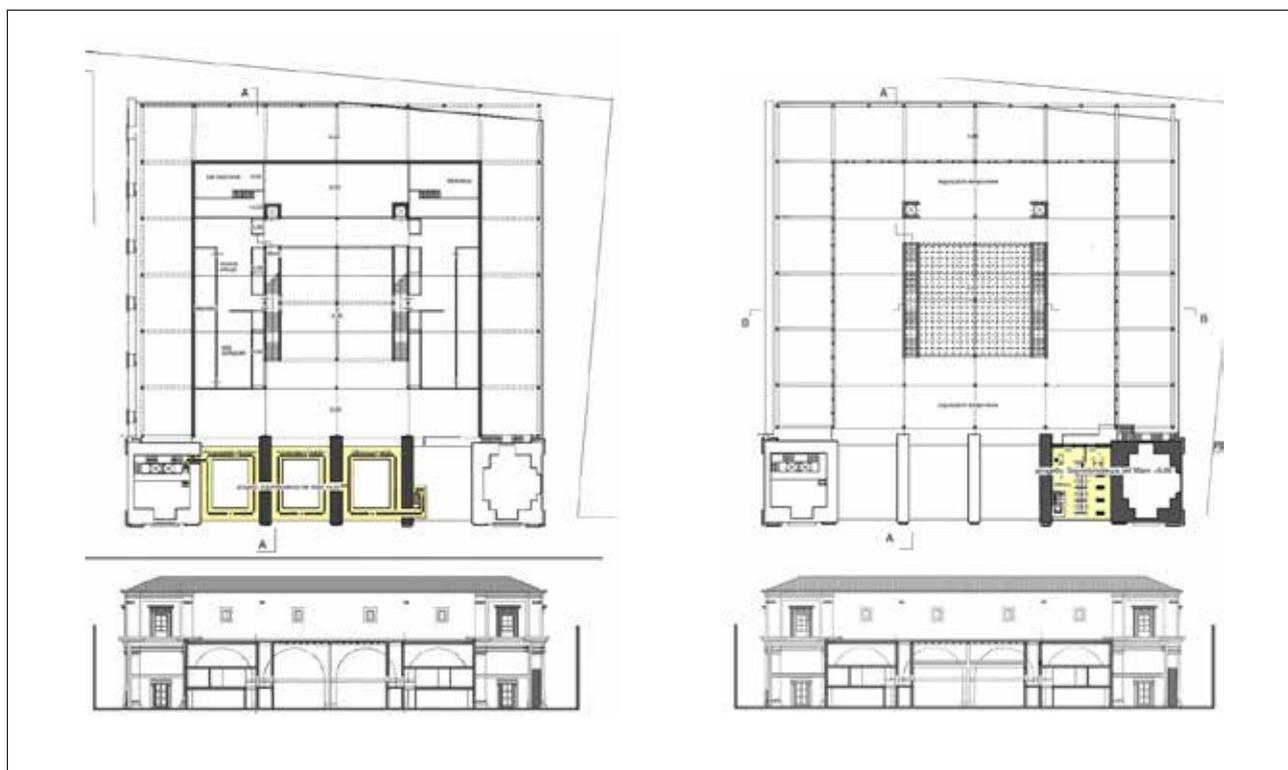
preesistenze), e ha al centro uno spazio quadrato a tutta altezza, coperto da un lucernario. Il suo posizionamento ha determinato l'unica parziale eccezione alla maglia di base, con uno slittamento di mezzo modulo che consente il migliore inserimento di questo elemento eccezionale. Lo spazio centrale è chiuso da due scale che si sviluppano lungo tutta la sua dimensione (ognuna all'interno di due muri a tutta altezza), sono coperte da un lucernario e configurano una spazialità scenografica.

Si è scelto di conservare, almeno in parte, le dimensioni inusuali del monumento, anche in altezza, non intervenendo sui quattro spazi con gli arconi, coperti a botte e alti quasi 12 metri, per utilizzarli, come lo spazio centrale, per l'esposizione di elementi di grandi dimensioni, che possono essere, a esempio, i molti resti di navi puniche, greche, romane ora esposti in vari siti in Sicilia (e forse anche un sommergibile di dimensioni contenute il cui trasferimento a Palermo dovrebbe avvenire in tempi brevi). Per il nuovo edificio, nello spazio attorno al quadrato centrale la sezione prevede due quote principali, a 0,00 e 7,68 metri, con l'inserimento di un parziale piano intermedio, a 3,84 metri, ai lati delle due scale, che consente di ospitare le funzioni che hanno bisogno di un'altezza limitata: uffici, sale computer, mostre virtuali, depositi. Questo piano interrompe le grandi dimensioni e articola lo spazio del museo, anche per la presenza di alcuni vuoti che determinano doppie altezze con il risultato di una ricerca di variazioni della luce.

Questo della luce è un tema centrale del progetto, dato che si tratta di un edificio piuttosto chiuso all'esterno, con i muri bianchi interrotti solo da due fasce orizzontali: in queste, il modulo principale viene suddiviso in sottomoduli (dove, ancora, predomina la figura del quadrato) che scandiscono la parete con un sistema di aggetti e rientranze determinando un gioco di ombre, e che in parte si aprono come finestre. L'illuminazione principale viene dalla copertura a lucernario nello spazio centrale, con un cassettonato a maglia quadrata, e da quella adiacente delle scale.

Così ha scritto sulla luce Franco Purini nella presentazione del progetto:

«Il progetto è caratterizzato da una grande chiarezza compositiva unita a una notevole e suggestiva complessità spaziale che diventa appunto suggestione scenografica, diventa ricchezza di visuali, diventa anche luogo di una presenza duplice, una regola ferrea dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio che viene in qualche modo poi poetica-



**Fig. 4-5**  
 Cesare Ajroldi, Museo del Mare,  
 Palermo, 2016. Pianta a quota  
 +3.84 e sezione; Pianta a quota  
 +7.68 e sezione.

mente contraddetta da una serie di eccezioni quasi invisibili che però creano all'interno dello spazio che Ajroldi ha inventato e proposto una tensione positiva molto importante da vivere.

È un edificio accogliente, utile, amichevole, inesauribile nei suoi contenuti e soprattutto pervaso, da quello che si può capire dai disegni, da una luce straordinaria, una luce che appunto riflette, in qualche modo chiude, l'idea stessa che noi abbiamo del mare e della portualità di Palermo all'interno di un contenitore matematicamente esatto ma anche pieno di sorprese che assieme ad altre istituzioni palermitane (sto pensando adesso al museo di palazzo Abatellis di Carlo Scarpa) contribuirà a fare di Palermo uno dei caposaldi mediterranei di questo ingresso nella dimensione della globalizzazione con la quale tutte le città dovrebbero confrontarsi» (Purini, 2017).

Come può leggersi dalle tavole le scelte di carattere architettonico sono esplicitate nei loro caratteri essenziali, non entrano in dettaglio, trattandosi di una proposta offerta alla città, e non di un incarico, e non essendo quindi specificata l'estensione e la qualità del materiale da esporre. Si fa riferimento solo ad alcuni elementi certi, già illustrati in precedenza; e si dà per scontata la volontà, espressa dall'allora soprintendente, Sebastiano Tusa, scomparso tragicamente quest'anno, di collegarsi alla rete informatica dei musei del mare soprattutto europei: Genova (opera di Vazquez Consuegra), Barcellona (nello straordinario edificio delle Atarazanas), e altri.

Il progetto si pone in continuità con l'esperienza del razionalismo italiano, e in particolare con quella di Giuseppe Terragni; e, come quella, assume un particolare ruolo nei confronti della città, in particolare della città italiana, della città mediterranea, della città di pietra.

Su questo tema scrive Claudio D'Amato: «Sono città di pietra le città 'mediterranee', quelle direttamente generate dalla civiltà greca e romana, dalla loro particolare forma di razionalità e i cui valori estetici sono diventati nel tempo ideali condivisi della cultura occidentale.

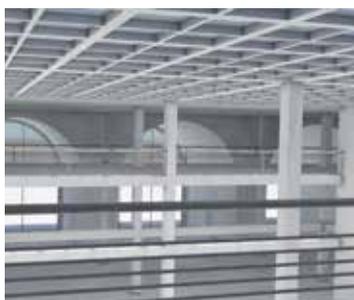
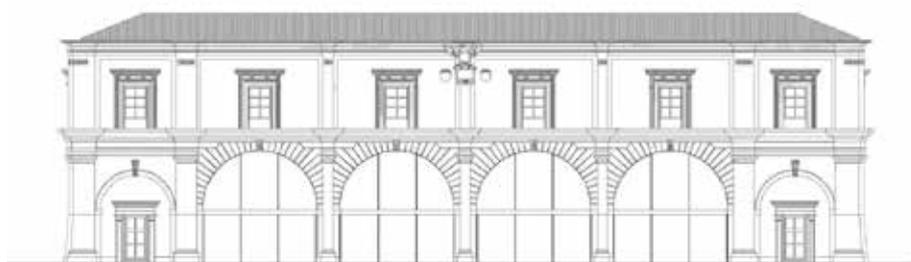
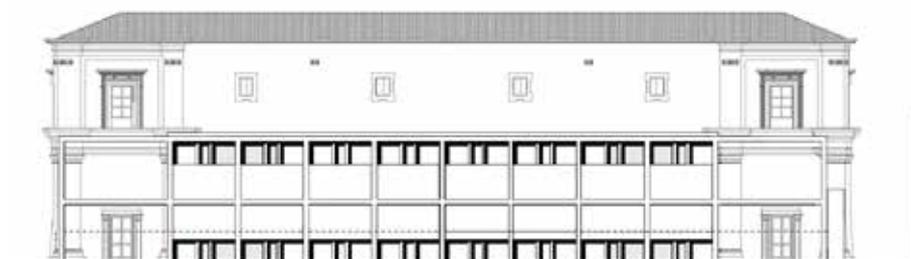
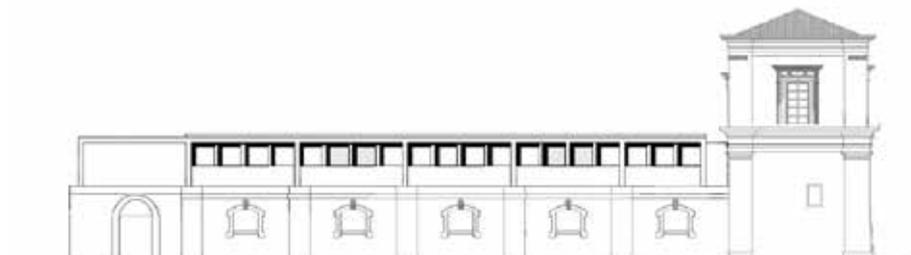
I caratteri architettonici delle città 'mediterranee' sono oggi sottoposti a un'aggressione culturale senza precedenti» (D'Amato, 2006, p. 20).

Riteniamo infatti che questo progetto (come gran parte dell'architettura ita-



**Fig. 6-9**

Cesare Ajroldi, Museo del Mare, Palermo, 2016. Viste del modello renderizzato e Prospetti.



liana, escludendo soltanto in sostanza l'ultima generazione) faccia un chiaro riferimento a un'idea di città, che si può riconoscere nelle parole che precedono; e che pertanto si confronti con un sistema di regole non solo a scala architettonica ma a scala urbana. Riproponendo con tutta evidenza la conformazione del monumento, esso si inserisce nella maglia regolare dell'espansione della città di cui l'Arsenale era il primo nucleo, con l'obiettivo di costituirsi come elemento di ordine anche rispetto alla città del lavoro che lo circonda. Tutto questo dovrebbe giungere a maggiore chiarezza nella ipotesi di abbattimento del muro antistante il monumento e di coinvolgimento dell'edificio destinato a museo dei Cantieri (un fabbricato tra l'Arsenale e il mare che contiene al centro un grande spazio di buona qualità architettonica, molto adatto per l'uso previsto) in un sistema museale che consenta la riapertura dell'Arsenale verso il mare, in origine a diretto contatto e oggi praticamente invisibile. Operazione che, evidentemente, costituirebbe un'altra qualità del progetto.

## Bibliografia

- AJROLDI C. (2011) – “Dottorato di ricerca e ruolo del progetto”, in: D'AMATO C. (a cura di), *Il progetto di architettura tra didattica e ricerca*, PolibaPress, Bari, pp. 1993-2002.
- Id. (2012) – “Restauro del moderno: progetti a Gibellina”, *Territorio*, n. 62, pp. 95-101.
- Id. (2016) – “L'ordine dell'architettura per il Museo del Mare”, in: Ajroldi C., Cottone D., *Il nuovo Museo del Mare a Palermo. L'ordine dell'architettura*, Aracne, Roma, pp. 15-30 e 83-211.
- CALATRAVA J. (2007) – “Le Corbusier e Le Poème de l'angle droit: un poema abitabile, una casa poetica”, in: *Le Corbusier, Le poème de l'angle droit*, Electa, Milano, p. 171.
- CONCINA E., a cura di (1987) – *Arsenali e città nell'Occidente europeo*, NIS, Roma.
- D'AMATO C. (2006) – “Città di pietra. Tradizione contro modernità”, in: *Città di pietra*, Marsilio, Venezia, p. 20.
- DE SETA C., DI MAURO L. (1980) – *Palermo*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- GRASSI G. (1984) – “Architettura lingua morta 1”, in: Id., *Scritti scelti 1965-1999*, FrancoAngeli, Milano 2000, pp. 246-247.
- LE CORBUSIER (1937) – *Œuvre complète 1910-29*, Girsberger, Zürich, p. 189.
- MARCONI P. (2006) – “Progetto Sud”, in: *Città di pietra*, cit., p. 33.
- MARTÍ ARÍS C. (1994) – *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Citta Studi Edizioni, Torino, p. 166.
- PETRUCCIOLI A. (2006) – “Progetto Sud”, in: *Città di pietra*, cit., p. 35.
- EMANUELE e GAETANI F.M., MARCHESE DI VILLABIANCA (1782) – *Della fondazione del Molo di Palermo*, ms., 1782, Biblioteca Comunale di Palermo, Qq D 105.
- RUGGIERI TRICOLI M.C., Vacirca M.D. (1986) – *Palermo e il suo porto*, Giada, Palermo.
- RUGGIERI TRICOLI M.C. (1993) – *Mariano Smiriglio*, in SARULLO L., *Dizionario degli Artisti Siciliani. Architettura*, a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Novecento, Palermo.

Cesare Ajroldi (Palermo, 1944) professore ordinario in quiescenza del settore ICAR 14 alla Facoltà di Architettura di Palermo, dove è incaricato dal 1972. Dal 2006 al 2009 è stato Direttore del Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura. Ha partecipato a numerosi concorsi nazionali e internazionali dal 1970 al 2004, ottenendo il 2° premio per lo ZEN e l'Università di Cagliari. Tra le opere più recenti, la scuola media a Niscemi (realizzata) e il progetto di Auto-stazione Sud a Palermo. Tra le pubblicazioni più recenti *La Sicilia i sogni le città*. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura (Il Poligrafo, Padova 2014). Dal 1992 ha fatto parte del Collegio dei docenti del Dottorato in Progettazione Architettonica a Palermo, del quale è stato coordinatore dal 2006 al 2012.

Gennaro Di Costanzo  
**La forma del tempo.\* L'ampliamento della Galleria Nazionale  
d'Arte Moderna di Roma di Luigi Cosenza**

---

Abstract

Il contributo intende indagare il tema del museo moderno analizzando l'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma di Luigi Cosenza. Se si considera la genesi del progetto e i tempi necessari alla costruzione è comprensibile l'obsolescenza prematura di quest'opera, appartenente all'esperienza del moderno ma situata storicamente in quella che Tafuri definirà La gaia erranza degli ipermoderni.

La concezione di un museo lontano da ambizioni monumentali diviene fertile premessa per la realizzazione di un'idea nuova di museo, dove l'innovazione tipologica articola una sequenza spaziale che trova nella ripetizione e variazione i temi formali con cui costruire una "figurazione temporale".

Parole Chiave

Composizione architettonica — Luigi Cosenza — Museo moderno

---

L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, voluto dalla direttrice Palma Bucarelli già dal 1950, rappresenta una vicenda di particolare interesse per quel che riguarda la costruzione dei musei moderni in Italia. Successivamente alle prime consultazioni con Walter Gropius il progetto viene affidato a Luigi Cosenza, unico architetto italiano in grado di intendere – alla stregua di altri Maestri del moderno – la forte componente pedagogica che informa l'esperienza del razionalismo e il fine sociale a cui un museo ambisce<sup>1</sup>. Segue una lenta evoluzione del cantiere che condannerà l'ala Cosenza a un'obsolescenza prematura: la fabbrica risulta incompiuta ed è oggetto di un concorso, vinto dallo studio Diener&Diener con l'unico progetto che sostituisce integralmente l'ampliamento di Cosenza. Dopo una viva polemica che ha visto come protagonisti alcune tra le figure più influenti del panorama architettonico italiano, tra cui Paolo Portoghesi e Franco Purini, è stato scongiurato l'abbattimento dell'ala Cosenza.

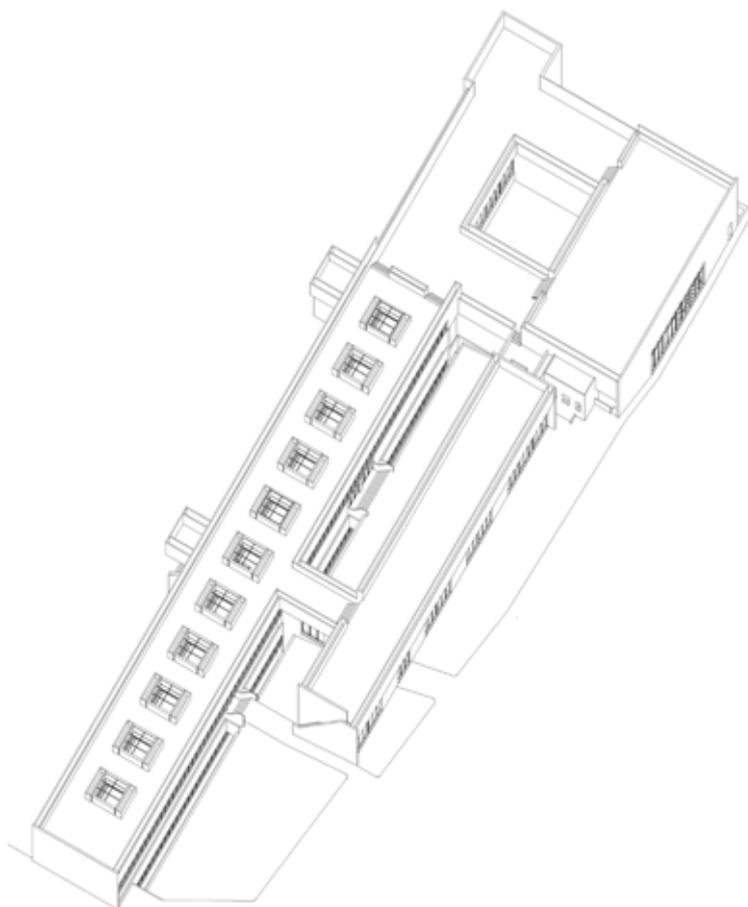
Se si considera la genesi del progetto, redatto nel 1965, e la sua costruzione, protratta fino al 1996, è comprensibile l'obsolescenza prematura di quest'opera, oltre all'attrito con le difficoltà economiche e gestionali sono le mutate tendenze culturali a modificarne lo statuto, tanto da rendere l'edificio di Bazzani – inserito da Bardi nella *Tavola degli orrori* – oggetto di maggior interesse. L'opera di Cosenza appartiene all'esperienza del moderno pur situandosi nel periodo in cui «domina una perfetta equivalenza delle forme e dei significati, un annullamento della storia grazie alla sua riduzione a campo di scorriere visive, una tecnica dello *choc* informata ai media televisivi: in definitiva, un'*architettura-fiction*, che si installa a suo agio nell'età dell'informatica» (Tafuri, 1986, p. 233). L'architettura di

Cosenza, di cui la Galleria risulta ultima e matura espressione, è profondamente debitrice ai precetti del razionalismo marcatamente europeo, nel suo afferire all' *esprit systématique* e alla metodologia quale via in grado di informare il progetto di architettura, ritrova nell'esperienza della realtà quelle istanze attraverso cui attuare il superamento critico delle contraddizioni soggiacenti, lì dove invece l'*ipermoderno* compie una sostituzione del reale con un suo simulacro, virtuale, statistico e isotropo<sup>2</sup> in cui viene a mancare la possibilità stessa dell'esperienza.

Servendosi di un'analogia matematica, il concetto di sequenza rende esplicito lo scarto tra queste due concezioni del reale: a differenza di un approccio stilistico, dipendente da una consequenzialità cronologica, la sequenza ha un'estensione temporale maggiore e permette di ricondurre l'analisi dell'oggetto in esame nel campo specifico della composizione architettonica, mettendo in relazione fenomeni lontani nel tempo ma tenuti insieme da un comune modo di rispondere a un determinato problema: «i limiti di una sequenza sono segnati dalle soluzioni concatenate che definiscono ai primi e gli ultimi stadi uno sforzo per la soluzione di un certo problema. [...] Altri nuovi stadi potranno aggiungersi in futuro. La sequenza può continuare solo quando nuovi bisogni aumentano le dimensioni del problema. Mentre il problema si allarga, si allungano la sequenza e le sue prime porzioni» (Kubler, 1972, p. 46). Se inteso dal punto di vista sequenziale, il problema del museo riguarda la scelta del sistema formale in grado di portare una soluzione, quanto più essa è in grado di estendere la sequenza, tanto più si stabilisce una continuità con la storia. Premessa che viene messa in crisi dall'indifferenza *ipermoderna*, in quanto le qualità specifiche che una forma possiede sono assolutamente surrogabili da altre con caratteristiche totalmente differenti. Questo decreta la fine o sospensione di una sequenza,

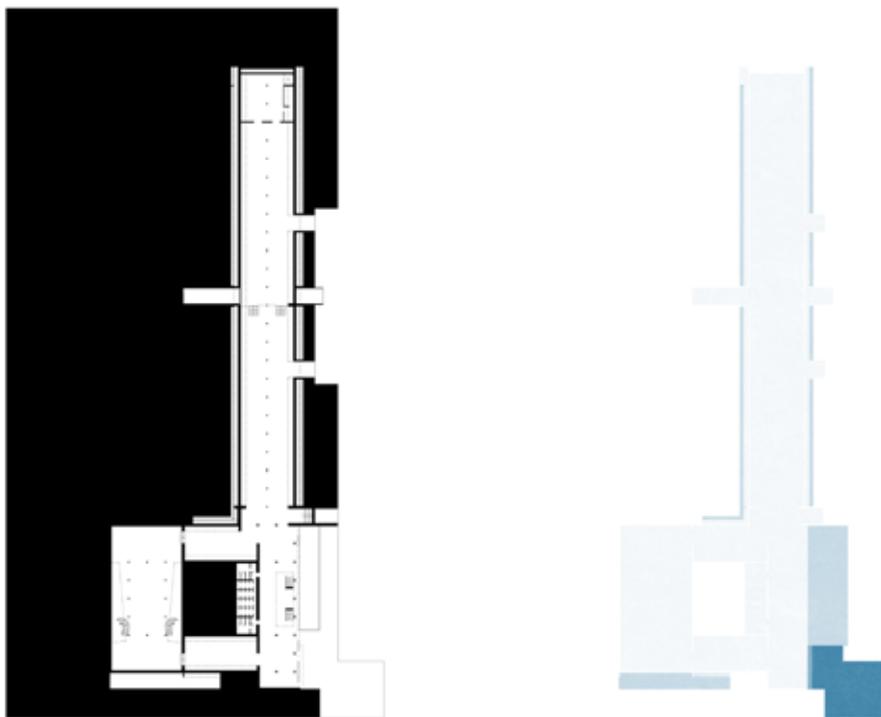
**Fig. 1**

Assonometria s/o dell'ala Luigi Cosenza; disegno dell'autore.

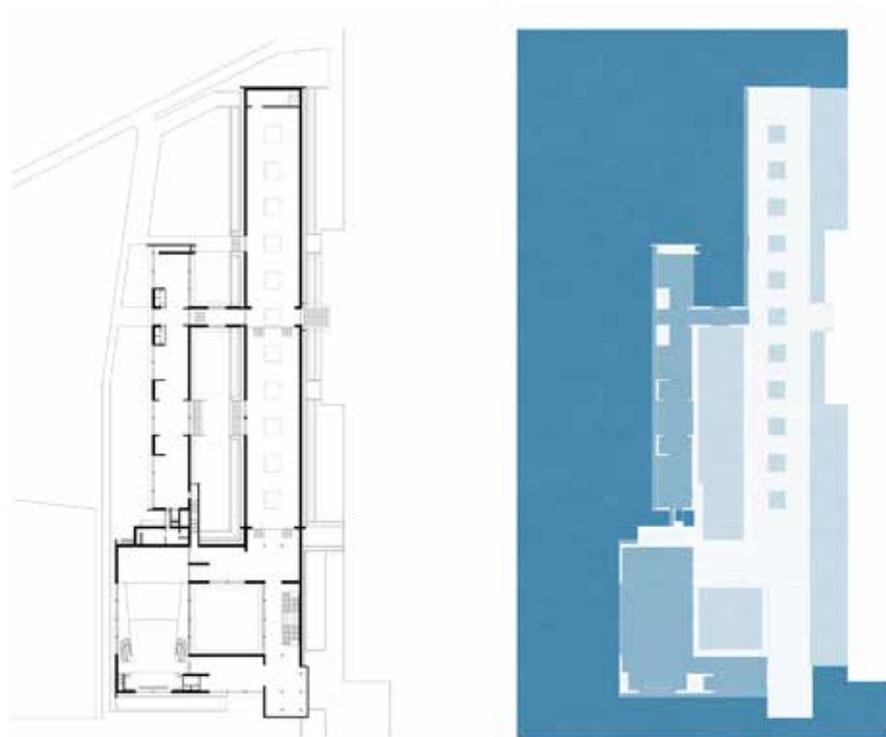


**Fig. 2**

A sinistra: tipologico del piano terra; a destra: scala tonale degli spazi. Dal blu più scuro a quello più chiaro: aperto-scoperto, aperto-coperto, chiuso-scoperto, chiuso-coperto; disegno dell'autore.

**Fig. 3**

A sinistra: tipologico del primo piano; a destra: scala tonale degli spazi. Dal blu più scuro a quello più chiaro: aperto-scoperto, aperto-coperto, chiuso-scoperto, chiuso-coperto; disegno dell'autore.

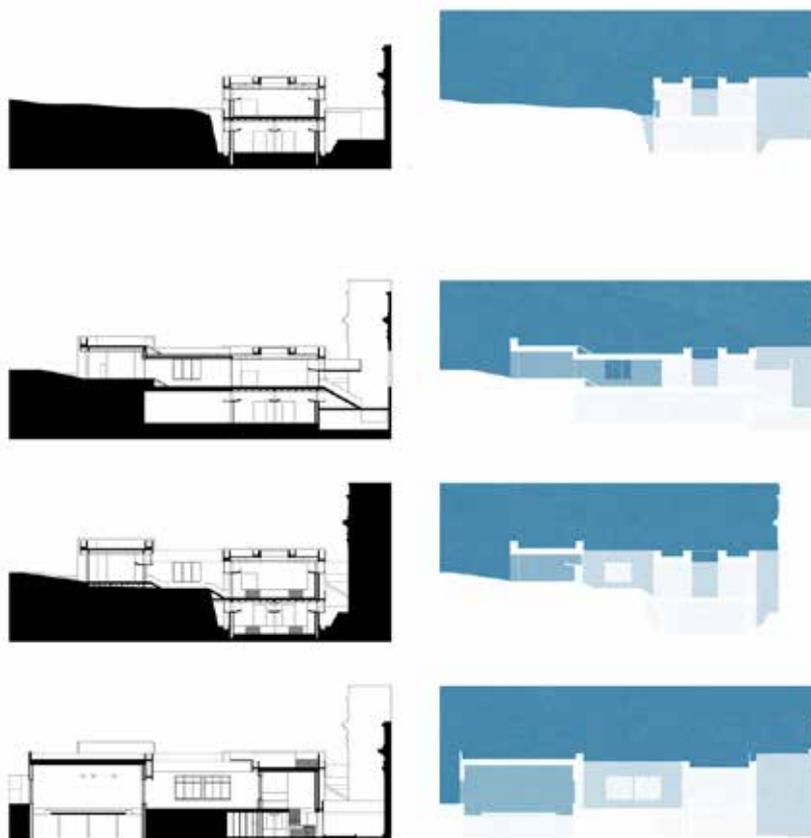


nello specifico quella moderna, in quanto i problemi che richiedono una soluzione sono stati scartati. Nella topologia dei musei moderni, quello progettato da Luigi Cosenza assume una posizione nettamente divergente rispetto all'impianto monumentale del museo di tradizione ottocentesca: «l'impostazione del problema compositivo può così riassumersi. Abbiamo dei monumenti trasformati in musei, dei musei costruiti come monumenti, si vuole, a servizio dell'arte moderna realizzare un museo senza monumento» (Cosenza, 1965).

*La voluta modestia della sua presenza visiva* (Cosenza, 1965) mostra la

**Fig. 4**

A sinistra: sezioni trasversali; a destra: scala tonale degli spazi. Dal blu più scuro a quello più chiaro: aperto-scoperto, aperto-coperto, chiuso-scoperto, chiuso-coperto; disegno dell'autore.

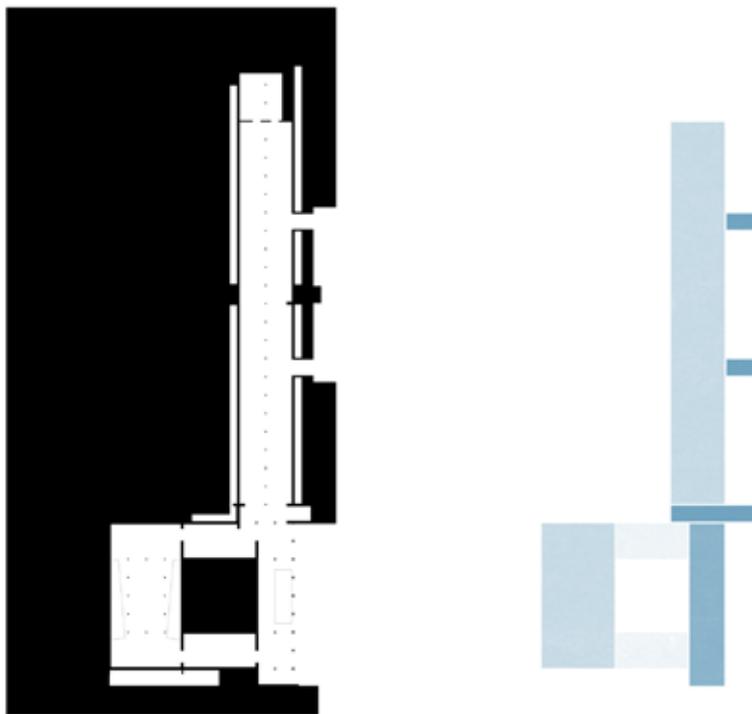


profonda razionalità che soggiace all'impianto in rapporto alla complessa condizione urbana: l'ampliamento è sviluppato orizzontalmente stabilendo un rapporto con la forma del suolo anziché con la Galleria di Bazzani, attestandosi come podio aperto alla città. È privilegiata la formazione di uno schema inedito, attraverso il quale l'edificio diviene cosciente espressione di parte di città, non più circoscritta a uno spazio limitato ma radicata nella natura, quell'*oltre l'architettura* di Edoardo Persico che Bisogni (1994, p.15) individua come «livello più elevato di consapevolezza del progetto di trasformazione, non solo della trasformazione delle forme architettoniche, ma della cosa stessa dell'architettura, dentro una complessiva nuova concezione della città». L'invenzione tipologica si definisce a partire dalla sintassi tra i differenti tipi di spazio, necessariamente definiti in una struttura che coincide con l'ordine tettonico dell'edificio. La scienza del peso libera porzioni di spazio: il gesto del coprire così come quello del separare costituiscono la grammatica essenziale in grado di utilizzare la gravità, in cui *l'uomo è la misura di tutte le cose*<sup>3</sup>, «per questi spazi possiamo concepire di muoverci, queste masse sono capaci, come noi stessi, di pressione e di resistenza, e queste linee, dovessimo seguirle, ci aprirebbero un cammino, dovessimo descriverle, si identificherebbero con il nostro gesto» (Scott, 2014, p.148).

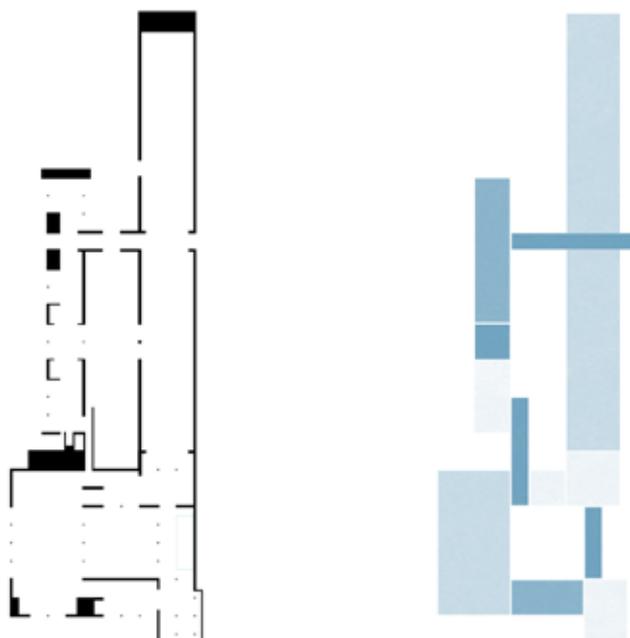
Cosenza giunge alla riduzione di sei componenti spaziali in grado di realizzare "l'abitazione dell'uomo libero" (Cosenza, 1974): la «scala tonale che va dall'ambiente esterno illimitato fino agli spazi interni chiusi e coperti, attraverso tutta la gradazione degli spazi chiusi e aperti, coperti e scoperti» (Cosenza, 1955, p. 72) stabilisce quella identità tra bisogni materiali e spirituali in grado di costruire un luogo profondamento umano ma anche civile. Nell'ampliamento è chiara la distribuzione degli ambienti attorno a una corte centrale allungata che dispone i tre corpi principali, articolati con diverse gradazioni spaziali passanti dalla condizione aperta dell'esterno a

**Fig. 5**

A sinistra: tipologico del piano terra; a destra: articolazione tipologica degli spazi. Dal blu più scuro a quello più chiaro : attraversamenti, vestiboli, aula e galleria, padiglioni secondari; disegno dell'autore.

**Fig. 6**

A sinistra: tipologico del primo piano; a destra: articolazione tipologica degli spazi. Dal blu più scuro a quello più chiaro : attraversamenti, vestiboli, aula e galleria, padiglioni secondari; disegno dell'autore.



nord-ovest verso l'aperto-coperto della “manica breve” e in parte nell'auditorium. Il grado più interno è caratterizzato da un tipo di spazio chiuso-scoperto della corte principale e dell'*impluvium*, la “manica lunga” è lo spazio chiuso-coperto, articolato su due livelli con quello superiore che presenta delle aperture zenitali disposte a ritmo serrato. La sequenza si completa con un ulteriore spazio chiuso-scoperto interposto tra la “manica lunga” e la Galleria di Bazzani alla quale è collegata puntualmente su due livelli.

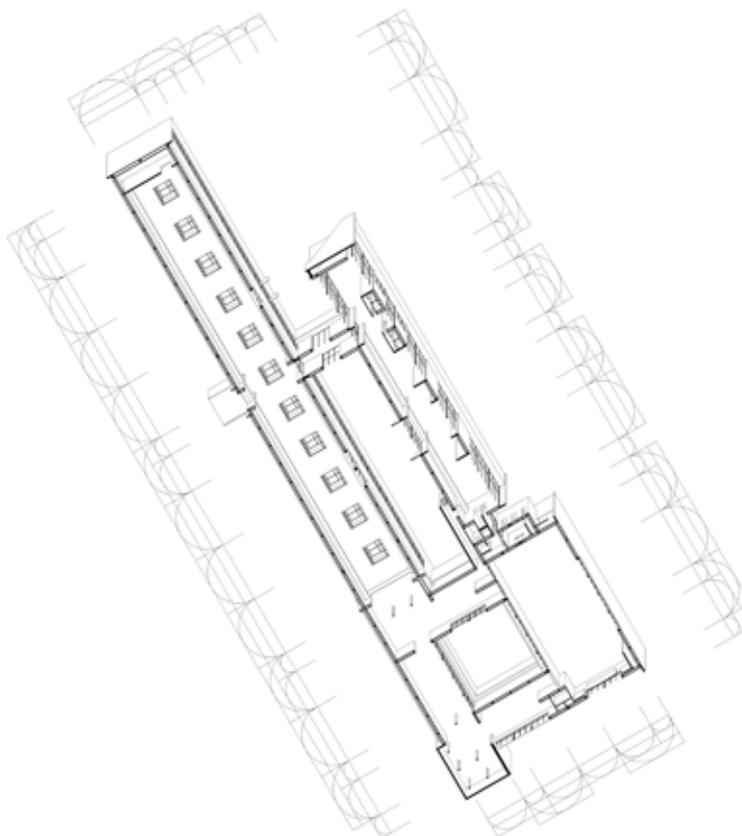
La varietà di spazi che articolano il museo può offrirsi a due considerazioni parallele e coesistenti che riguardano da un lato l'afferenza alla *domus* quale punto della storia dell'architettura in cui si è codificata una forma di abitazione stabile e riassuntiva di una cultura dell'abitare antica, dall'altro

il referente è una struttura formale codificata come moderna basata su un sistema di movimento a un tempo lineare e centrico, riconducibile all'*e-chelon*<sup>4</sup>, presente in altre opere del moderno tra le quali il progetto di Alvar Aalto per il Museo di Tallin ma anche presente nella produzione di Luigi Cosenza, basti pensare alla Villa Cernia che precede di due anni il progetto per la Galleria, ma anche a sperimentazioni del primo periodo relativo agli anni '30 con la Villa Oro o il progetto del Teatro per la Mostra d'Oltremare. Il museo dispone simultaneamente di due assetti tipologici principali basati sulla *promenade*: la galleria e l'edificio a corte, modulati a partire da una griglia di base che si offre come ripetizione su cui innestare la variazione. Nella "manica lunga" gli attraversamenti trasversali scandiscono il tempo di percorrenza innestati al disotto della fascia vetrata continua che modula la luce, le interferenze dei percorsi consentono l'accesso alle diverse quote esterne e a spazi sempre articolati secondo la *scala tonale*. In modo analogo è composta la "manica breve", caratterizzata da una scansione differente in cui è riconoscibile un vestibolo al quale segue una parte aperta-coperta separata da un accesso. L'edificio a corte invece presenta uno sviluppo a spirale, tenendo fermo il principio classico di definire la corte con quattro elementi angolari, i corpi laterali presentano un'articolazione volumetrica differente, definendo così un moto rotatorio attorno alla corte che si apre puntualmente verso l'esterno. Questa articolazione è apprezzabile anche dal piano delle coperture e mostra l'andamento discontinuo dei tre corpi, disposti come una successione di giardini pensili a diverse quote.

Le due strutture formali collaborano alla realizzazione di un'idea temporale molto precisa che modella lo spazio, nella quale ripetizione e variazione chiariscono il ruolo civile che la forma del museo moderno deve assumere per Cosenza, una casa delle arti in cui celebrare un rito pubblico, stabilendo un nesso inestricabile tra forma dell'edificio e funzione pubblica. Per Luigi Cosenza "funzione" assume un'accezione culturale e non biologica, posizione simile a quella espressa da Paul Frankl (1968, p. 157) nel suo vocabolario: «quando parlo degli scopi dell'architettura, intendo che l'architettura forma la scena fissa per le azioni di durata specifica, che offre la via per una definita sequenza di eventi». Lì dove l'invenzione tipologica è autonoma, a *corollario della funzione sociale dell'architettura* (Bonfanti, 1969), viene intesa come soluzione di un problema. Ridiscutendo radicalmente gli elementi che quel problema compongono attua una "pedagogia spaziale", dove l'opera – attraverso la sua forma – è in grado di allargare il campo d'azione della conoscenza. In questo caso il museo diviene uno strumento che tenta una "figurazione del tempo". Scandendo la regolarità del movimento lineare con una serie di mutamenti e variazioni direziona lo spazio verso un principio d'ordine che è insieme inizio (*archè*) e fine (*telos*): la *domus* in quanto espressione dell'uomo libero. Come nel Museo a crescita illimitata di Le Corbusier, viene stabilita un'analogia con una forma inequivocabile della storia, dove però all'aspirazione metaforica fa da contrappunto una costruzione profondamente realista, che non stabilisce rimandi figurativi alle forme del passato, piuttosto può essere letto come tentativo di definire un principio estetico inedito per il museo moderno. In questo modo l'opera oltre a mostrarsi nella sua sequenza spaziale dichiara la discontinuità della sua presenza nel divenire storico, ovvero si riferisce alla rammemorazione di un modello indiscutibilmente aulico dell'abitare e del vivere civile, rintracciando quei caratteri che possono sopravvivere nella cultura contemporanea. L'astrazione compiuta da Cosenza riguarda il riconoscimento di quei caratteri permanenti della *domus* e della loro ri-

**Fig. 7**

Spaccato assonometrico del primo piano; in evidenza le scansioni ritmiche con ripartizione del modulo principale e variazione sulla maglia principale; disegno dell'autore.



ducibilità, quindi, della loro capacità ad accogliere una civiltà differente da quella che ha generato il modello originario. Afferma, dunque, il continuo compimento del Classico per mezzo della traduzione, «non esprime alcun rimando al passato, tantomeno al morto passato, bensì il più fiero contrasto al *modo*, all'ora. 'Classico' è ciò che attualmente non è 'moda', non è il ritornello dell'ora; esso porta in sé un timbro di battaglia, un'esigenza di *contra-dizione*» (Cacciari, 2014, p. 23). Un'idea di museo in grado di essere ancora operante rispetto ad altre esperienze recenti che hanno manifestato una rapida obsolescenza, troppo legati alla rappresentazione a-critica del mondo globalizzato, costringendo il museo alla pura esistenza nel presente recidendo i contatti con il passato e precludendo una visione critica del futuro. Cosenza riflette sull'idea di un museo in cui sia possibile abitare la memoria senza retorica, non affidando tale compito esclusivamente al contenuto, con il suo valore documentario e artistico, o al contenitore, con la sua funzione di ordinare e mostrare le opere, bensì è un'idea precisa di spazio a fornire il canone attraverso il quale accogliere la molteplicità e la mutabilità di espressioni, movimenti e azioni che il rito laico della fruizione artistica esige, non mera contemplazione dell'arte, ma prossimità ad essa.

Il Classico si delinea così come evasione dall'impasse in cui la cultura rischia l'omologazione del pensiero, realizzando quella fertile dialettica con la realtà che ci permette di cogliere la forma del tempo.

## Note

\*Viene ripreso il titolo del libro di Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* del 1972.

<sup>1</sup> «Mi posi il problema: quale architetto italiano poteva affrontare un'impresa la cui

prospettiva aveva attratto, qualche anno prima, uno dei massimi maestri dell'architettura moderna? Dovendo fare una scelta, mi chiesi quale degli architetti italiani fosse più vicino a Gropius: per livello qualitativo, per l'ideologia architettonica, per metodo progettuale, per interesse al tema specifico». Da Bucarelli P. (1988) – *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Progetto di Luigi Cosenza*. In: Cosenza G., Bazzarini V. (a cura di), *Luigi Cosenza. Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ed altre architetture 1929/1975*. Clean, Napoli, 14.

<sup>2</sup> Cfr. Agamben G. (2016) – *Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana*. Neri Pozza, Vicenza.

<sup>3</sup> Cfr. Protagora, fr.1, in Platone, *Teeteto*, 152a.

<sup>4</sup> «L'*echelon* è essenzialmente un'organizzazione lineare che in alcune situazioni può essere definita come centrica [...]. Tale progressione in genere fa riferimento a un'origine lineare, come costole che si dipartano dalla spina dorsale; ma per la sua definizione percettiva l'*echelon* si fonda su un ordinamento direzionale continuo e regolare», Eisenman P. (2009) *La base formale dell'architettura moderna*. Pendragon, Bologna, 103.

## Bibliografia

AGAMBEN G. (2016) – *Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana*. Neri Pozza, Vicenza.

BISOGNI S. (1994) – “La continuità del moderno”. In: Moccia F.D. (a cura di), *Luigi Cosenza scritti e progetti di architettura*, Clean, Napoli.

BONFANTI E. (1969) – “Autonomia dell'architettura”. *Controspazio*, 1, 24-29.

CACCIARI M. (2003) – “Brevi inattuali sullo studio dei classici”. In: Dionigi I. (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, Bur, Milano.

COSENZA G., BAZZARINI V. (a cura di), *Luigi Cosenza. Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ed altre architetture 1929/1975*. Clean, Napoli.

COSENZA L. (1965) – *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Relazione tecnico-illustrativa*. [online] Disponibile a: <<http://www.archivioluigicosenza.it/it/52/ampliamento-della-galleria-nazionale-d-arte-moderna-roma-1965>> [Ultimo accesso 14 giugno 2019].

Cosenza L. (1974) – *Storia dell'abitazione*. Vangelista, Milano.

EISENMAN P. (2009) – *La base formale dell'architettura moderna*. Pendragon, Bologna.

FRANKL P. (1968) – *Principles of Architectural History*. MIT Press, Cambridge and London.

KUBLER G. (1972) – *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*. Einaudi, Torino.

SCOTT G. (2014) – *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto*. Castelvecchi, Roma.

TAFURI M. (1986) – *Storia dell'architettura italiana: 1944-1985*. Einaudi, Torino.

VIOLA F. (a cura di) (2012) – *Luigi Cosenza. Lezioni di architettura 1955-1956*. Clean, Napoli.

Gennaro Di Costanzo, laureato al corso magistrale 5UE in architettura dell'Università degli Studi di Napoli “Federico II”, attualmente è PHD student presso il DiARC – dipartimento di architettura; ha collaborato alla redazione di numerosi progetti con i proff. Federica Visconti e Renato Capozzi, è stato curatore di diverse mostre di architettura tra cui: “Carlo Moccia. Tra le torri”, “Renato Rizzi. La cattedrale di Solomon” e “Paolo Zermani. Architettura e tempo. La ricostruzione del castello di Novara”.

Rachele Lomurro

## **La rovina come museo del palinsesto del luogo. Il progetto di ABDR per il Mausoleo di Augusto**

---

### Abstract

Nelle città stratificate mediterranee le rovine archeologiche riaffiorano in un contesto mutato rispetto a quello a cui appartenevano e ci trasportano in tempi di cui rievocano la memoria. Al loro valore rammemorativo, tuttavia, si aggiunge un valore potenziale che induce a considerarle delle forme aperte, disponibili ad alimentare la ricerca compositiva dell'architettura contemporanea.

Questa duplice valenza, di rammemorare il passato e di suggerire nuove trasformazioni, è intimamente legata anche alla definizione di museo. Nel progetto di ABDR proposto in occasione della consultazione internazionale del 2006 per il Mausoleo di Augusto e piazza Augusto Imperatore, la rovina archeologica riacquista un senso contemporaneo, divenendo essa stessa museo del complesso palinsesto del luogo.

### Parole Chiave

Città stratificata — Rovine — Spazi museali

---

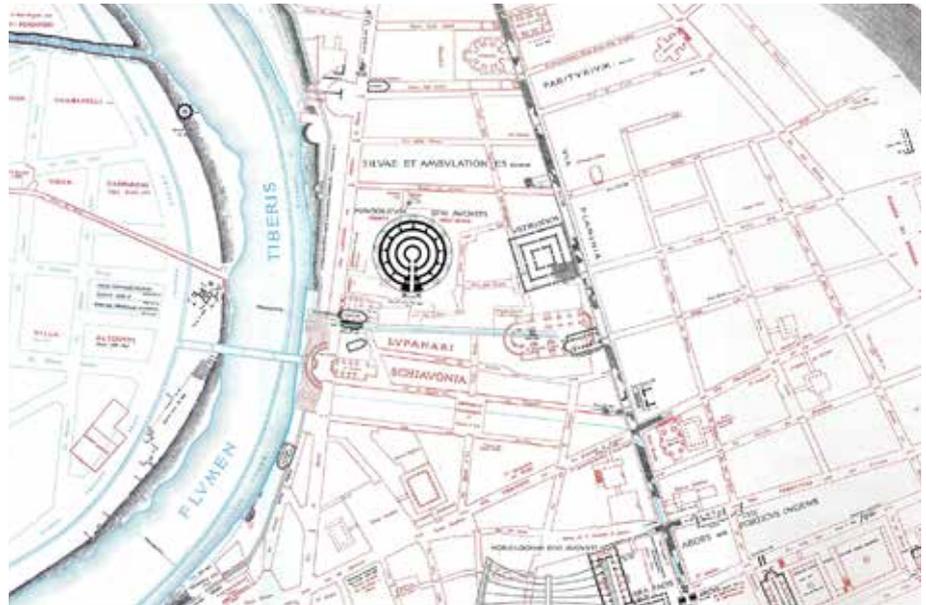
## **I luoghi dell'Antico nella città stratificata mediterranea**

Che cosa è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre, insomma, un crocevia antichissimo. Da millenni tutto vi confluisce, complicandone e arricchendone la storia: bestie da soma, vetture, merci, navi, idee, religioni, modi di vivere (Braudel 2008, p. 43).

La fondazione delle città che abitiamo, quelle europee ed in particolare quelle del Mediterraneo, risale a tempi molto antichi. La ricchezza morfologica e spaziale in esse riconoscibile è da ricondurre al loro costituirsi attraverso stratificazioni susseguitesesi nel corso dei secoli. Il loro lento processo di formazione è paragonabile a quello di un testo non semplicemente ampliato, ma anche e soprattutto riscritto nel tempo.

Questo complesso ordine di relazioni emerge in maniera evidente all'interno delle aree archeologiche. In esse il palinsesto della città viene disvelato attraverso la pratica dello scavo stratigrafico. L'archeologia praticata all'interno delle città «a continuità di vita» si caratterizza per un approccio diverso da quello utilizzato per le città abbandonate, le cui strategie di scavo sono più vicine a quelle impiegate per le indagini sugli insediamenti rurali (Gelichi 2002, p. 61). Le aree di scavo, oltre a configurarsi come luoghi di ricerca archeologica e, talvolta, laboratori di restauro, si configurano come veri e propri “musei a cielo aperto”, contenitori di rovine che raccontano del passato della città in cui si collocano e della sua ininterrotta continuità abitativa.

Una volta riaffiorate, però, le rovine, pur rammemorando tempi diversi dal nostro, non sono capaci da sole di restituire la grandezza degli *ordini* pas-



**Fig. 1**  
Rodolfo Lancini, Forma Urbis  
Romae, tavola VIII. Mappa topo-  
grafica di Roma, 1901

sati a cui si riferiscono, rischiando di divenire frammenti incomprensibili e privi di senso anche agli occhi dei più esperti. La condizione di “straniamento” dei resti produce oltre che una perdita di significato delle rovine anche una perdita di qualità dello spazio urbano che le accoglie e con cui non riescono a stabilire relazioni formali dotate di senso.

L’ordine di complessità posto dai *luoghi dell’Antico* all’interno della trama urbana li rende quindi inevitabilmente sede di incontro per diverse discipline quali l’archeologia, l’architettura e la museografia.

Alcune esperienze di progetto significative della contemporaneità hanno mostrato come la sinergia tra le discipline coinvolte nel processo di valorizzazione possa produrre spazi urbani di qualità, in cui nuovo e antico possano non solo convivere in maniera armoniosa ma rafforzare vicendevolmente il proprio senso.

Da ascrivere a questa categoria è il progetto dello studio romano ABDR, proposto in occasione della consultazione internazionale del 2006 per il Mausoleo di Augusto e piazza Augusto Imperatore bandita dal comune di Roma. Il progetto determina un nuovo *ordine* tra le diverse stratificazioni registrate dal monumento, facendole riemergere e rendendole leggibili. La rovina archeologica riacquista un senso contemporaneo, divenendo essa stessa museo del complesso palinsesto del luogo.

### Roma città “palinsesto”

Non c’è bisogno di ricordare che tutti questi resti dell’antica Roma sono disseminati nell’intrico di una grande città sorta negli ultimi secoli, dal Rinascimento in poi. Qualcosa di antico è senza dubbio tuttora sepolto nel suolo della città o sotto i suoi fabbricati moderni. Questo è il modo in cui la conservazione del passato ci si presenta in luoghi storici come Roma (Freud 1978, p. 562).

Nella sua analogia tra la psiche e la Città Eterna, Sigmund Freud intende sottolineare come l’inconscio e il vissuto di un individuo tornano a rendersi visibili, attraverso il lavoro della psicanalisi, nel presente. Allo stesso modo, le tracce della Roma del passato sono rese visibili nel presente attraverso lo scavo. L’intuizione di Freud sulla natura psichica, prima che fisica, di Roma è esemplificativa della condizione straordinaria di questa città, in cui la *forma urbis* contemporanea convive con ciò

che è apparentemente scomparso ma che in realtà continua ad esistere. Roma, come la maggior parte delle città del Mezzogiorno, deve la sua bellezza e complessità morfologica al suo costituirsi come il frutto di lunghe e continue stratificazioni. In ogni epoca si è costruita di volta in volta su sé stessa e la sua planimetria propone un'immagine composta dall'accostamento di parti che rispondono a logiche insediative differenti.

*La pianta di Roma antica* del Lanciani, che ne riassume le principali fasi di trasformazione, dalla città antica a quella medioevale e rinascimentale, fino alla Roma della fine del secolo XIX, a pochi anni dall'annessione al Regno d'Italia, mostra in maniera evidente la ricchezza della stratificazione della Capitale e la convivenza di tracce e riscritture di epoche diverse. In questo senso, la condizione di Roma e più nello specifico dei luoghi romani in cui la rovina si presenta, è riferibile, quasi ovunque, a quella del palinsesto (dal greco *πάλιν* + *ψηστός*, raschiato di nuovo): un luogo che ha avuto un'interpretazione fissata in una forma antica e che ha visto succedersi ulteriori interpretazioni, in tempi diversi, che ne hanno modificato rapporti, sembianze e forme, a volte anche in modo conflittuale o contraddittorio. È difficile riconoscere per questi luoghi una condizione definita all'interno di un unico paradigma formale. L'efficace metafora permette di esprimere la straordinaria condizione che ha caratterizzato la bellezza di Roma e ne ha reso possibile la sua lunga storia. Luoghi paradigmatici come piazza Navona, piazza Augusto Imperatore, la Valle del Velabro, hanno registrato nel corso dei secoli trasformazioni urbane, delle quali hanno conservato e tramandato tracce fino alla contemporaneità.

### **Le metamorfosi del Mausoleo di Augusto**

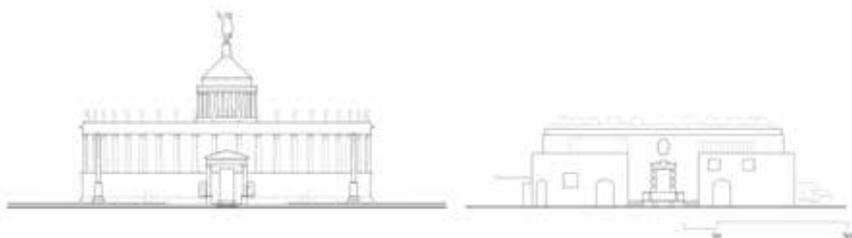
Nato come grande riferimento monumentale isolato al centro del Campo Marzio e pensato come luogo di sepoltura e venerazione dell'Imperatore e della *gens Iulia*, il Mausoleo di Augusto ha acquisito, nel corso dei secoli, usi e significati sempre diversi, venendo progressivamente fagocitato dal tessuto urbano. Il monumento ha registrato nel corso della storia la sovrapposizione di diverse idee di città senza soluzione di continuità, fino a che in epoca fascista è stato violentemente interrotto il millenario ciclo di usi che si sono succeduti al suo interno.

Il grande sepolcro, iniziato nel 28 a.C. da Augusto nell'ambito dei suoi ambiziosi nuovi disegni urbanistici, mantenne questa prima funzione fino alla sepoltura di Nerva, configurandosi come un grande edificio cilindrico in posizione dominante sul Tevere, capace di stabilire relazioni a distanza con altri monumenti del Campo Marzio, tra cui il Pantheon e l'Orologio solare di Augusto. Il monumento era formato da una serie di muri concentrici, di cui i primi tre intervallati da un riempimento di terra e quindi completamente inaccessibili. Al centro dell'edificio si trovava la cella sepolcrale vera e propria, raggiungibile attraverso il lungo *dromos* che dava accesso anche ai due corridoi anulari. Nulla resta del ricco apparato marmoreo del Mausoleo, trasformato dapprima in cava di pietra, detta *calcara dell'Agosta*, poi in fortilizio medioevale della famiglia Colonna. Tutta l'area circostante il monumento rimase feudo di questa potente famiglia per tutto il Medioevo. Poco restava del monumento, invece, nel Quattrocento, come dimostrano le testimonianze iconografiche – si pensi alla *Veduta di Roma* di Sebastian Munster o a quella di Piero del Massaio – in cui il mausoleo non è indicato o ridotto solo ad un cumulo di terra. Il monumento ha attraversato un'altra grande importante fase della sua lunga esistenza nel Rinascimento, quando divenne proprietà della ricca famiglia Soderini.

Dopo aver attuato sulle rovine estesi lavori di ristrutturazione l'edificio fu trasformato in un magnifico e singolare giardino pensile all'italiana, popolato di una ricca collezione di marmi antichi. Il giardino Soderini divenne presto uno dei luoghi più suggestivi della città, frequentato da artisti ed antiquari e riprodotto in numerose incisioni e disegni per oltre due secoli. In epoca moderna l'edificio subì una serie di trasformazioni in successione. Alla fine del Settecento, ormai interamente inglobato nel tessuto di case che copriva quasi interamente l'estensione dell'antico Campo Marzio, fu trasformato prima in arena per rudimentali corride; nel 1908 venne adattato a sala per concerti; infine, recuperato come edificio autonomo, in seguito alle demolizioni del quartiere e dei fabbricati circostanti durante il ventennio fascista, acquisì il suo stato attuale di rovina archeologica. Il rudere, danneggiato e quasi illeggibile, è oggi racchiuso in un nuovo recinto fatto da edifici che rispettano i canoni dell'architettura di epoca fascista, progettati dall'architetto Vittorio Ballio Morpurgo. Su disegno di Munõz la rovina è coperta da tre ordini di cipressi e circondata da piani inclinati costituiti da masse vegetali di ispirazione virgiliana che raccordano la quota della piazza contemporanea con quella antica. Negato il rapporto originario con il Tevere attraverso la collocazione dell'*Ara Pacis* e la costruzione della teca di vetro progettata da Richard Meier per la sua protezione, il rudere è oggi compreso tra gli alti edifici di epoca fascista, difficilmente raggiungibile e completamente isolato pur essendo fisicamente al centro della piazza.

**Fig. 2**

Ricostruzione del Mausoleo di Augusto (sinistra) e del giardino Soderini (destra). Sistema Informativo Archeologico, Università di Roma La Sapienza, courtesy prof. Paolo Carafa



### **Il progetto di ABDR tra Archeologia Architettura e Museografia**

Nell'area del Mausoleo di Augusto le criticità del luogo e la sua unicità, data dalla ricchezza del palinsesto e il pregio degli edifici che vi convivono, ha portato nel 2006 il Comune di Roma a bandire il Concorso internazionale per il Mausoleo di Augusto e piazza Augusto Imperatore. Il progetto presentato dallo studio romano ABDR, oggetto di questo contributo, combina in modo originale le voci delle molte verità che sono coinvolte nel processo di valorizzazione di questo ricco patrimonio per l'elaborazione di un progetto sintetico di architettura, che si pone come momento di sperimentazione e di trasformazione attivo per l'intera parte di città.

Il progetto parte dall'assunzione di un punto di vista preciso, che guarda alla rovina come «tesoro di memoria accumulato e risorsa di perenne rinascita» (Venezia 2011, p. 15). La rovina possiede una forte capacità evocativa rispetto alla forma originaria e anche rispetto ad altre forme analoghe a cui si aggiunge un valore trasformativo che induce a considerarle delle forme «aperte», disponibili a nuove metamorfosi.

Secondo presupposto, non meno importante, è la convinzione della necessità di far coincidere la conservazione con la restituzione e l'attivazione degli usi contemporanei. Nel caso del Mausoleo, infatti, è stato proprio il suo millenario ciclo di trasformazioni e la serie di diverse utilizzazioni, an-

che totalmente estranee a quella originaria, la vera ragione della presenza di questo antico manufatto nella realtà contemporanea.

### **La musealizzazione “critica” dell’area del Mausoleo**

Di fronte al grado di complessità posto dai *luoghi dell’Antico*, e nello specifico l’area del Mausoleo di Augusto, il principio della musealizzazione, intesa come “congelamento” delle rovine e progetto museografico di supporto alla visita, non può essere considerato l’unica risposta possibile. Nel progetto di ABDR viene messa in atto una musealizzazione “critica”, in cui la pluralità di interventi suggeriti mirano a recuperare e reintegrare il complesso archeologico nella città, rendendolo parte di una trasformazione urbana più ampia.

Quest’area è di per sé da considerare un “museo a cielo aperto”, poiché vi convivono presenze architettoniche che, in una sequenza storica senza soluzione di continuità, ricollegano l’antico con il contemporaneo, passando per il barocco, per il neoclassico e per il moderno. L’idea è di trasformare quest’area in un luogo urbano vissuto, in cui le architetture di epoche diverse convivano in maniera armoniosa e, inoltre, di trasformare la rovina di epoca imperiale in museo. Si tratta di una scelta quasi naturale dato che la definizione stessa di museo è intimamente legata alla duplice valenza delle rovine, di rammemorare il passato e, al tempo stesso, di suggerire trasformazioni e nuovi usi, facendosi espressione di valori sociali e culturali della contemporaneità. La centralità dell’edificio, inoltre, rimanda alle aule circolari dei musei ottocenteschi e rappresenta, tra le diverse trasformazioni d’uso del monumento, la sua invariante formale nei secoli. Si tratta di un particolare tipo di museo, in cui l’edificio è protagonista della sua stessa narrazione, contenitore di memoria e contenuto. La rovina trasformata diviene dispositivo capace di svelare la molteplicità di verità di quest’importante area di Roma.

### **Il nuovo Museo “stratificato”**

Al fine di mettere in valore il monumento, attualmente isolato e scarsamente visibile pur trovandosi al centro della grande piazza Augusto Imperatore, il progetto prevede di avvicinare fisicamente la città al Mausoleo. Nella previsione di pedonalizzare completamente l’area, il bordo della città viene accostato al monumento e lo avvolge. La nuova cordona alla quota della città contemporanea è pensata come un nuovo luogo urbano, di attraversamento e di sosta, tutto attorno alla circonferenza del Mausoleo. Pur avvicinando la quota della città contemporanea al monumento, non è prevista una riduzione dello spazio alla quota archeologica, che viene anzi ampliato e si configura come una piazza interrata e coperta, retta da un sistema di appoggi puntuali che ha il carattere di modificarsi e adattarsi alla processualità di scavi ed eventuali ritrovamenti.

Ristabilito il limite dello scavo ed i sistemi di collegamento verticale con la quota della città contemporanea, il nuovo museo è definito per strati, ciascuno di natura differente rispetto alla sua specifica collocazione all’interno del monumento. Le quattro parti del museo sono articolate in modo da restituire il senso dei principali usi del Mausoleo succedutisi nel corso della sua storia bimillenaria. Al fine di coniugare le diverse ragioni in campo, i percorsi frequentati dai visitatori sono sempre sdoppiati e posti su quote differenti rispetto a quelle di lavoro degli archeologi, in modo da assicurare le condizioni di un laboratorio archeologico di scavo e di restauro in coabitazione con i programmi di musealizzazione.

**Fig. 3**

Planivolumetrico del progetto proposto da ABDR. Ridisegno dell'autore sulla base delle tavole di concorso.



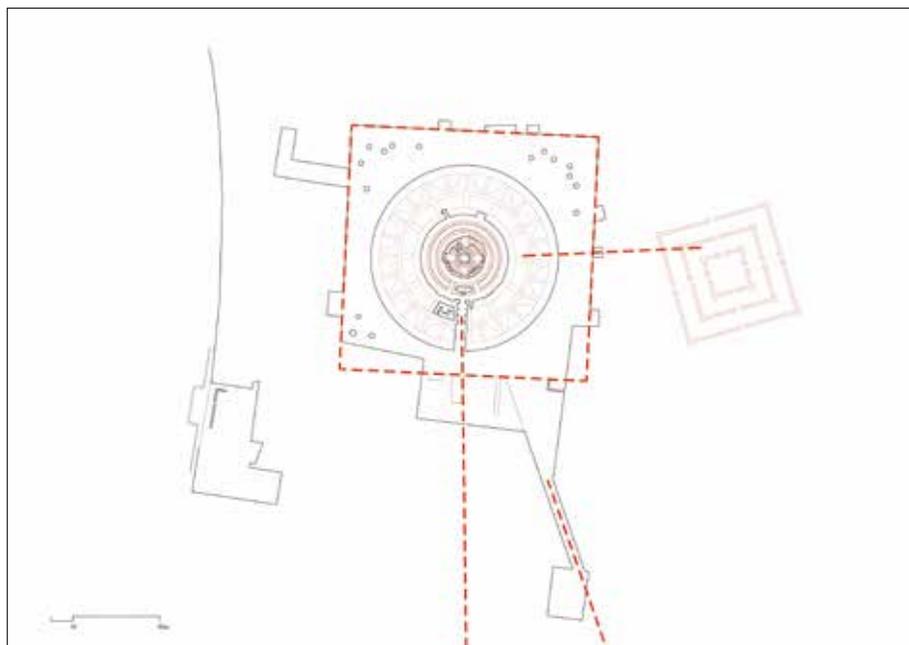
La prima sala espositiva si colloca al livello della quota più antica, quella imperiale, configurandosi come una grande piazza interrata e coperta. Le tracce dei muri delle antiche concamerazioni e il nuovo disegno del *parterre* archeologico rammemorano il tempo in cui il Mausoleo di Augusto fu costruito come tomba dell'imperatore e della sua *gens*. L'accesso al monumento coincide con quello originario del sepolcro e l'area di scavo viene rimodulata in forma quadrata e coincidente con l'impronta del recinto sacro che riquadrava il Mausoleo. Inoltre, lo stesso livello, rievoca, attraverso le articolazioni del muro dello scavo, giaciture e percorsi del tessuto medievale. Il museo del sepolcro di Augusto, sviluppato attorno alla cella centrale, si compone di due percorsi anulari che consentono alternativamente la presenza dei visitatori su l'uno e le attività del laboratorio archeologico sull'altro. Il progetto, perseguendo l'obiettivo di stabilire un nuovo e rinnovato *ordine* tra le diverse stratificazioni del luogo, prevede anche una riconnessione tra la nuova piazza archeologica e il sistema delle banchine su lungofiume, sottopassando la quota carrabile del lungotevere ed uscendo su nuova terrazza belvedere, consentendo, per una limitata ma significativa porzione, di riportare in vista alcune delle gradinate dell'importante e sepolto porto di Ripetta. Il nuovo spazio sepolcrale si presenta come un ambiente buio, illuminato soltanto dall'alto lungo la fessura tra il nuovo solaio e il muro antico. La luce ricopre un ruolo centrale nello spazio museale, sia per «la possibilità di partecipare con la sua componente simbolica al racconto metaforico che si svolge nel museo, sia per la capacità di caratterizzare fisicamente gli spazi espositivi e di rivelare gli oggetti esposti» (Menghini 2003, p. 49).

Un nuovo solaio, poggiato sulla antica cella sepolcrale posta al centro del rudere, definisce una quota inedita, corrispondente a quella della seconda sala espositiva. Questa grande stanza circolare, aperta verso il cielo, rievoca l'epoca rinascimentale e il tempo in cui il rudere fu trasformato nel giardino della famiglia Soderini.

La seconda quota è raggiungibile dall'ingresso principale per mezzo delle nuove scale e ascensori. Di qui è previsto un percorso anulare, ritagliato sulla prima balza di terreno esterno, per mezzo del quale si raggiunge l'ingresso cinquecentesco del giardino. La scelta di riattivare entrambi gli

**Fig. 4**

Pianta quota archeologica del progetto proposto da ABDR con sovrapposizione della ricostruzione del Mausoleo in epoca imperiale. Ridisegno dell'autore sulla base delle tavole di concorso.



accessi al Mausoleo, quello antico da sud, che immette direttamente alla cella funeraria e allo spazio museale sotterraneo, e quello cinquecentesco da nord, ad una quota più alta, «è fedele al racconto del Mausoleo e facilita nel visitatore una lettura stratigrafica delle sue diverse fasi» (ABDR 2006).

Il terzo museo è ricavato nella sequenza degli ambienti anulari posti a perimetro dell'interno giardino Soderini. Si tratta del museo della storia bimillenaria del Mausoleo e delle trasformazioni succedutesi nel tempo. Dal nuovo giardino di pietra è possibile accedere ad un ulteriore livello, il grande «diorama urbano», riferendosi alla definizione che gli è stata attribuita dagli autori del progetto (ABDR 2006). Quest'ultimo percorso museale, scoperto e panoramico, è posto sulla sommità del muro anulare più alto, diventando punto di osservazione privilegiato di tamburi, cupole, absidi, architravi, portici del contesto urbano circostante, al quale il progetto restituisce, in forma rinnovata, l'antico rapporto con la rovina. Il camminamento di cinta, nella sua specificità, narra dell'età alto medievale, durante la quale il Mausoleo fu trasformato nel castello della famiglia Colonna.

Per mezzo di queste scelte compositive, il museo proposto da ABDR consente un percorso guidato attraverso le fasi di trasformazione del luogo, svelandone la complessa trama stratificata, attualmente troppo difficile da cogliere.

### Conclusioni

Contribuire alla formazione di una teoria del progetto per i luoghi pluristratificati delle nostre realtà urbane significa definire dei principi che, al di là dei caratteri specifici del caso, consentano di guidare gli interventi progettuali o, quanto meno, costituiscano strumenti utili ad analizzare fenomeni urbani complessi.

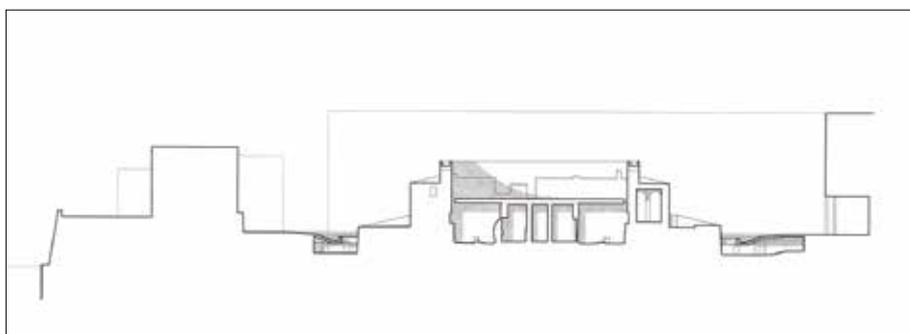
Nell'area del Mausoleo di Augusto lo spazio pubblico ha una struttura stratificata che corrisponde al portato delle varie comunità che lo hanno abitato. Il progetto urbano analizzato, attraverso le necessarie conoscenze fornite dall'archeologia e dalla museografia, come affermato da Raimondo (2007, p. 81), restituisce questo luogo alla città di Roma. Tra nuovo e anti-

**Fig. 5**

Pianta quota archeologica del progetto proposto da ABDR con sovrapposizione della ricostruzione del tessuto urbano di epoca rinascimentale. Ridisegno dell'autore sulla base delle tavole di concorso e della Nuova pianta di Roma di Gianbattista Nolli del 1748.

**Fig. 6**

Sezione trasversale del progetto proposto da ABDR. Ridisegno dell'autore sulla base delle tavole di concorso. Si possono notare le due quote significative per il progetto: quella del museo e del nuovo giardino Soderini.



co si instaura un rapporto di reciproca mutualità: il palinsesto stratificato si fa suggeritore di scelte progettuali e a sua volta il progetto suggerisce una corretta interpretazione delle parziali forme antiche.

La trasformazione del Mausoleo di Augusto in museo si ricollega ad una tendenza ricorrente in ambito italiano, quella del riutilizzo di rovine come sedi museali – si pensi alle Terme di Diocleziano, che, con l'attigua Certosa, sono sede del Museo Nazionale Romano, o al sistema di spazi espositivi nel complesso dei Mercati di Traiano –. Nel panorama contemporaneo, dominato da una crescente virtualizzazione degli spazi espositivi, questa importante e coraggiosa scelta restituisce con forza l'idea di museo inteso come architettura radicata al luogo, che deve assumere di volta in volta, come affermato da Russoli (1981), il carattere che il suo patrimonio e la sua storia esigono, e come dispositivo ancora capace di raccontare del suo passato esprimendo, simultaneamente, i valori del nostro tempo.

Per queste ragioni il progetto analizzato in questo contributo rappresenta uno degli *exempla* da analizzare al fine di individuare tecniche e grammatiche di composizione per il progetto nei *luoghi dell'Antico* all'interno della città stratificata mediterranea.

## Note

<sup>1</sup> Raggruppamento *Ad Altum 446*. Progettista capogruppo: Paolo Desideri. Gruppo di progettazione: Maria Laura Arlotti; Michele Beccu e Filippo Raimondo (ABDR); Maria Federica Ottone e Lorenzo Pignatti Morano (Ottone Pignatti). Consulenti per

l'archeologia: Mario Torelli; Anna M. Riccomini; M. Letizia Gualandi; M. Teresa Moroni; per la storia dell'arte: Vittorio Vidotto; Antonio Pinelli; per il restauro: Francesco Scoppola; Francesco Siravo; per il paesaggio: Bet Figueras; Fabio Di Carlo; Monica Sgandurra; Fabrizio Orlandi.

<sup>2</sup> «Il Comune di Roma, di seguito definito “Ente banditore”, bandisce, un concorso internazionale di progettazione mediante procedura ristretta ai sensi dell'art. 26 del D. Lgs. 17 marzo 1995 n. 157 e del DPR 554/1999 finalizzato all'acquisizione di un progetto, con livello di approfondimento pari a quello di un progetto preliminare, per la riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di Piazza Augusto Imperatore a Roma». COMUNE DI ROMA, Concorso internazionale per la riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di Piazza Augusto Imperatore a Roma, Regolamento, 1.

<sup>3</sup> Si fa riferimento alla condizione dell'area nel 2006. Attualmente, il progetto vincitore del concorso (Raggruppamento *Urbs et Civitas*, capogruppo: Francesco Cellini) è in fase di realizzazione.

<sup>4</sup> Relazione di progetto del gruppo finalista “Ad Altum 446”, pubblicata parzialmente sul sito Europaconcorsi, <http://europaconcorsi.com/projects/23583-Riqualificazione-Del-Mausoleo-Di-Augusto-EDi-Piazza-Augusto-Imperatore>, pubblicazione a cura di Arlotti, Beccu, Desideri, Raimondo, ABDR Architetti Associati, del gruppo di progettazione, in data 1 dicembre 2006.

## Bibliografia

BASSO PERESSUT, L. (2006), *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I.Kahn*, Lybra Immagine, Milano.

BECCU M., MENGHINI A. B., ZATTERA A. (2016), *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma.

BETTI F., D'AMELIO A. M., LEONE R. e MARGIOTTA A., (2011) – *Mausoleo di Augusto, demolizioni e scavi. Fotografie 1928-1941*, Mondadori Electa, Milano.

BRAUDEL F., (2008) – *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Traduzione di Elena De Angeli, Bompiani, Milano.

CARANDINI, A. (2012) – *Atlante di Roma antica*, Mondadori Electa, Milano.

CORBOZ A. (1985) – “Il territorio come palinsesto”. Casabella, 516 (settembre).

DAL CO F., (2010) – “Natura e funzione del museo (appunti da John Soane)”. Casabella, 787 (marzo).

DE SOLÀ MORALES I. (1985) – “Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico”. Lotus, 46.

FERLENGA A. (2013) – “Imparare dalle rovine”. Engramma, 110 (ottobre).

PURINI F. (2015) – “Memorie Verdi”. Lotus, 157 (maggio).

PUJIA L. (a cura di) (2019) – *Trentaquattro domande a Francesco Cellini*, Clean, Napoli.

FREUD S. (1978). “Il disagio della civiltà”. In *Opere*, Vol.X, Bollati Boringhieri, Torino.

RAIMONDO F. (2007) – *Le ragioni della forma*, Sala editori, Pescara.

SETTIS S. (2004) – *Futuro del “classico”*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

AUGÉ M. (2004) – *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.

GELICHI S. (2002). “Città pluristratificate. La conoscenza e la conservazione dei bacini archeologici.” In A. Ricci (a cura di), *Archeologia e Urbanistica. International school in archaeology*, pp. 61–76. Certosa di Pontignano (Siena), 26 Gennaio -1 Febbraio 2001.

GRASSI G. (2000) – *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano.

- KRAUTHEIMER R. (1981) – *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Edizioni dell'elefante, Roma.
- LINAZASORO J. I. (2015) – *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, LetteraVentidue, Siracusa.
- MOCCIA C. (2017) – “Il nostro è un tempo straordinario”. In C. Sansò (a cura di), *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros : architettura tra traccia e memoria*: Linazasoro & Sánchez, Clean, Napoli.
- MORACHIELLO P. e FONTANA V. (2009) – *L'architettura del mondo romano*, Laterza Editore, Bari.
- MORPURGO V. (1937) – “La sistemazione augustea”. *Capitolium*, 12 (marzo).
- RICCOMINI A. M. (1996) – *La ruina di sì bela cosa. Vicende e trasformazioni del Mausoleo di Augusto*, Mondadori Electa, Milano.
- RUSSOLI F. (1981) – *Il museo nella società : analisi proposte interventi : 1952-1977*, Feltrinelli, Milano.
- VENEZIA F. (2011) – *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*, Mondadori Electa, Milano.
- RUSSOLI F. (1981) – *Il museo nella società: analisi proposte interventi: 1952-1977*, Feltrinelli, Milano.

Rachele Lomurno (Acquaviva delle Fonti, 1991), architetto, si laurea presso il DICAR di Bari nel 2016 con il prof. Francesco Defilippis, con una tesi in Composizione Architettonica e Urbana dal titolo *Città abbandonate. La penisola del Mani* conseguendo la votazione di 110/110. Nel 2015 e nel 2016 consegue due borse di studio per mobilità Erasmus placement presso lo studio di architettura NAUTA di Rotterdam e presso la Brighton University di Brighton. Dal 2017 consegue una borsa di studio per il Dottorato di Ricerca Conoscenza e Innovazione nel progetto per il Patrimonio presso il DICAR di Bari, con una tesi, attualmente in fase di svolgimento, dal titolo *Comporre con l'Antico. Progetti per i Fori Imperiali e per il Mausoleo di Augusto*, con relatore prof. Carlo Moccia.

Renato Capozzi  
**Da Mies a Zumthor.**  
**Un'idea di Museo: dalle Muse alla fabbrica.**

---

Abstract

Il paper vuole indagare la concezione di museo che Mies mette a punto – a partire dal progetto per il Padiglione tedesco alla Esposizione Universale di Bruxelles del 1935, passando per un Museo per una piccola città del 1943 per finire con la Neue Nationalgalerie di Berlino del 1968 – e far vedere, anche attraverso il ridisegno critico, come tale principio tipologico-spaziale abbia determinato notevoli influenze nella concezione contemporanea di museo come libero e disponibile “spazio dell’opera | spazio del lavoro”, luogo di incontro e comunicazione assunto come “laboratorio | fabbrica del fare” esemplarizzato dalla Werkraum del 2013 di Peter Zumthor ad Andelsbuch.

Parole Chiave

Mies — Museo/Fabbrica — Zumthor

---

**Premessa**

Il saggio indagherà le singolari analogie e le differenze nella concezione dell’idea di Museo messa a punto da Mies van der Rohe e quella esperita, con evidenti debiti e ascendenze, da Peter Zumthor.

Una idea che se nel primo si reificherà in alcuni capolavori a partire dal Padiglione di Barcellona a quello non realizzato per l’Expo di Bruxelles del 1935 per poi ridefinirsi nel progetto teorico di un Museum per a Small City 1942 e concludersi –passando per il Museum of Fine Arts a Houston del 1958-74 – nel Georg Schaefer Museum a Schweinfurt del 1960-63 e nella Neue Nationalgalerie a Berlino, nel secondo autore ed insolitamente approderà nella Werkraum ad Andelsbuch nella regione di Bregenzerwald del 2008, inaugurato nel 2013.

In tal senso il saggio sarà strutturato in brevi paragrafi che a partire dalla ideazione/invenzione tematica rinvenibile nella “posizione del problema” offerta da Mies, sottesa alle soluzioni tipologiche, spaziali e agli assetti compositivi via via proposti, ne indagheranno i caratteri architettonici spaziali e costruttivi nei vari progetti presi in esame.

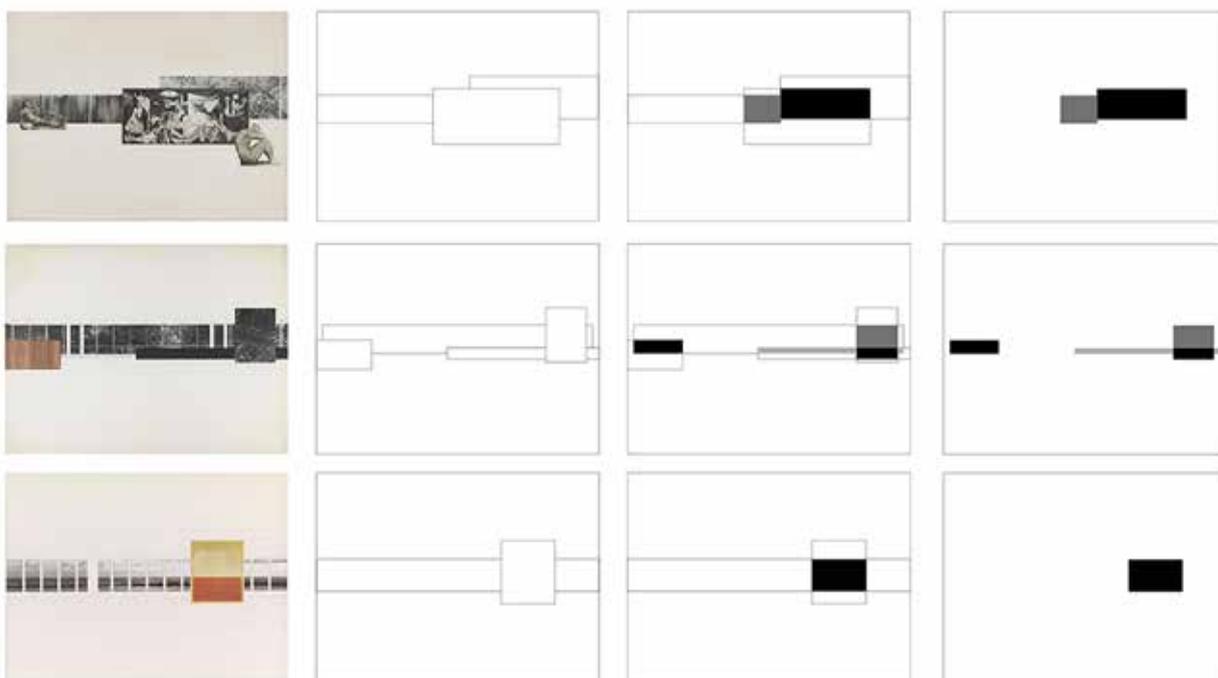
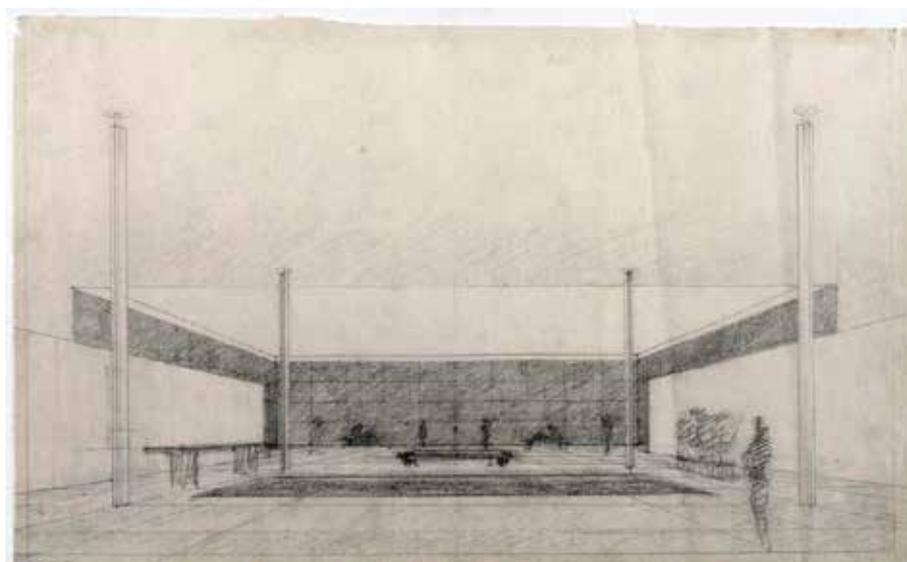
Analoga struttura descrittiva e analitica sarà utilizzata nella declinazione “variazione ammissibile” messa a punto da Peter Zumthor nella Werkraum passando per il Kolumba Museum a Colonia del 2007 e la sua costituzione ipostila e, non tralasciando, infine, alcuni etimi rinvenibili nella Kunst Haus a Bregenz del 1990-97.

**La “posizione del problema”: l’idea di Museo in Mies van der Rohe**

L’idea di museo messa a punto da Mies van der Rohe ha a che vedere con la progressiva liberazione dello spazio a partire da un chiaro ordo sintattico

**Fig. 1**

L. Mies van der Rohe, Padiglione tedesco all'Expo di Bruxelles, vista interna, 1934.

**Fig. 2**

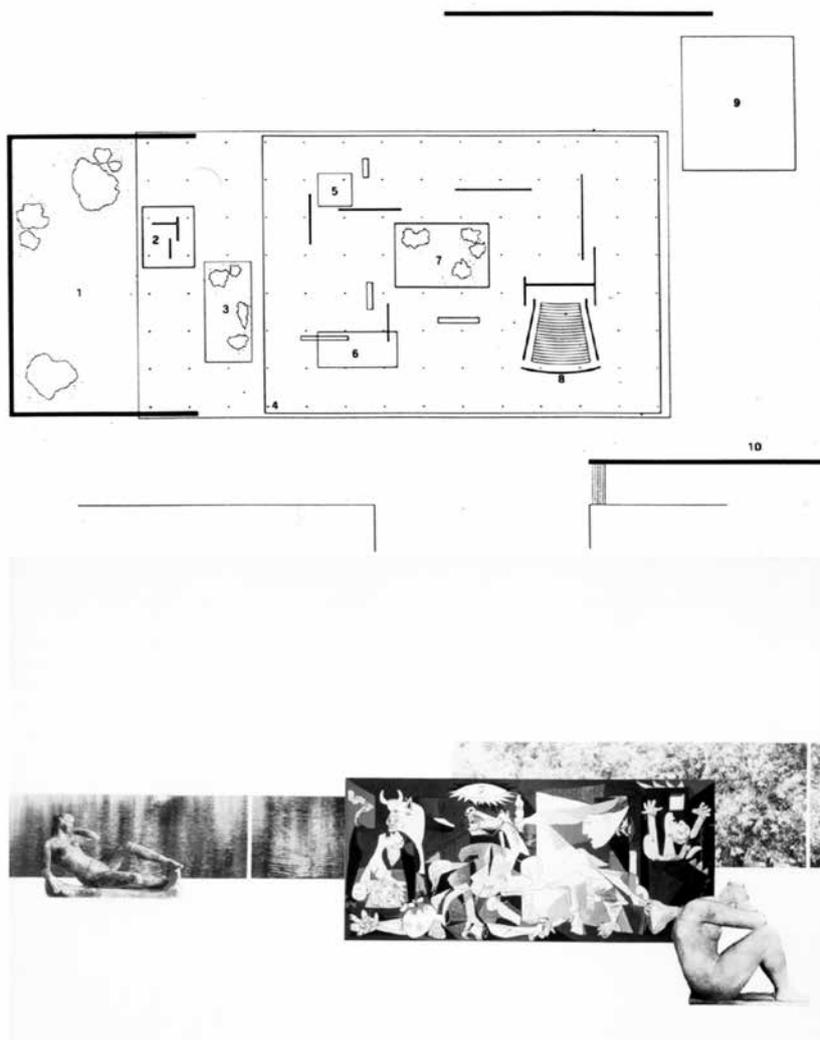
L. Mies van der Rohe, Museo per una piccola città 1940. Sede Bacardi 1957. Museo Schaefer 1963.

Ridisegni interpretativi della struttura dei collages di Claudia Sansò.

rappresentato dalla struttura che, esibita a-tettonicamente (celino liscio) o tettonicamente (tetto nervato), definisce la condizione di possibilità (“trascendentale”) dello spazio “radurale”: un *Lichtungraum* dove far albergare le Muse. Un albergare realizzato a contatto con il suolo, il paesaggio sullo sfondo e la natura circostante progressivamente mineralizzata nella adozione combinata o esclusiva del tipo ad Ipostilo alternato da patii e recinti a radicarne le propaggini esterne (Padiglione a Bruxelles e Museo per una piccola città) o distinto da quel sostrato originario e risignificato in ambito urbano mediante spazi ad Aula a loro volta radicati su più ampi crepidomi spesso celanti un assetto ipostilo (Museum of Fine Arts, Georg Schaefer Museum, Neue Nationalgalerie a Berlino). Ipostilo ed Aula, assunti come paradigmi alternativi ma spesso compresenti per organizzare lo spazio continuo, sono significativamente al centro della ricerca miesiana (Capozzi, 2011 *et* 2016). Da un lato si riscontra, quindi, uno spazio punteggiato senza verso (Capozzi, 2016) e abitato da erratiche presenze di pareti marmoree o quinte vetrate o da grandi sculture o da dipinti a tutto campo,

**Fig. 3**

L. Mies van der Rohe, Museo per una piccola città, pianta e collage, 1943.



ampiamente sperimentato a Barcellona e nei progetti teorici delle case a patio, e, dall'altro, uno spazio indiviso, continuo, senza occlusioni, e per questo disponibile ad usi e utilizzazioni diverse e cangianti. Il primo tipo spazio richiede una ferrea regola modulare e costruttiva di norma ordita su maglia quadrata nei cui nodi si innalzano le colonne sottili; il secondo reclama forme centralizzate, grandi coperture sostenute sul perimetro senza ulteriori presenze: spazi attraversabili ma ritmati i primi, spazi attraversabili e continui, indifferenziati e non orientati i secondi. Se gli ipostili (Capozzi, 2016), a partire dalla chiara struttura, rendono davvero "libera" la pianta proprio perché irreggimentata dalle colonne con le pareti e gli altri diaframmi che non le assorbono mai, le Aule rendono libero lo spazio restituendolo fluttuante, sospeso, isotropo "senza verso" e completamente penetrabile senza ostruzioni dallo sguardo sia dall'interno sia dall'esterno. Nella definizione dell'idea di Museo nell'opera di Mies si passa per così dire da una idea di una "grande casa" per l'arte e la cultura ad una idea di spazio universale non predeterminabile, una volta per tutte, uno spazio oggi diremmo di natura "evenemenziale" (o dell'evento), (Capozzi, 2020). Una "casa per le Muse" sfuggenti, una idea del tutto connettibile alle note e inarrivabili vastità di cui Boullée era stato capace. Uno spazio disponibile ad essere abitato in molti modi – "l'essere può essere detto in molti modi" diceva Aristotele –, uno spazio che attornia l'essere che però è sempre riferibile ad una *Chora* a "ciò che sta fuori", all'esterno della natura che proprio la sussistenza dello spazio architettonico rende conoscibile

**Fig. 4**

L. Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie, Berlino, collage, 1962-68 (Capozzi, 2020).

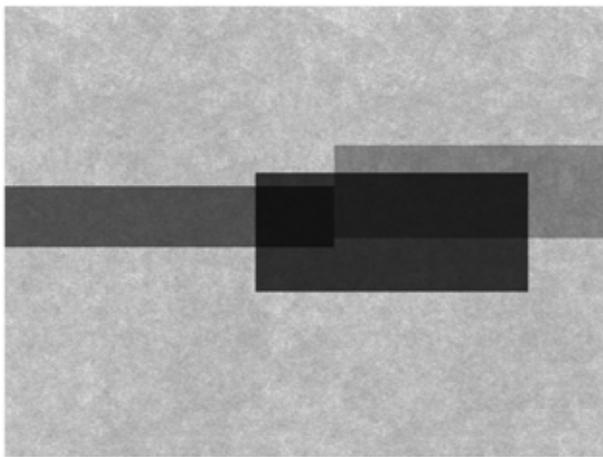
perché osservabile in libertà. Per Platone nel *Timeo* la *Chora* è un luogo, una “contrada dell’Aperto” – l’heideggeriano *Erschlossenheit* (il non chiuso del castello) cui corrisponde l’inglese *disclosedness* (la ‘dischiusezza’ rivelata) –, un ricettacolo<sup>1</sup>, per Derrida<sup>2</sup> anzi la *Chora* è senza marca o metafora possibile, essa, pur rifuggendo ogni ermeneusi, in qualche modo “anacronizza l’essere” (Derrida, 1997). La *Chora*, in altri termini, rende possibile l’accadere di un luogo, la possibilità al tempo stesso di riceverlo e quindi di concepirlo. Senza la *Chora* lo spazio indiviso non sarebbe pensabile o costruibile. Lo spazio della pura estensione (*extensio*) delle *Chora* o *Khôra* (Rispoli, 2019) si contrappone alla Corte o *chortos* che è per sua natura spazio racchiuso, escluso, tagliato. Il recinto e il muro, come ci ha ricordato Martí Arís, sono il complemento del portico e del tetto quali epitomi costruttive e archetipiche dello spazio indiviso. Questo il senso ultimo dello spazio liberato, sgombro e non occluso, uno spazio di un *es gibt* (di ciò che ‘è dato, che ‘c’è’, che ‘esiste’) che Mies associa all’idea di Museo (Derrida, 1997).

### **Dal Museo per una piccola città alla Neue Nationalgalerie**

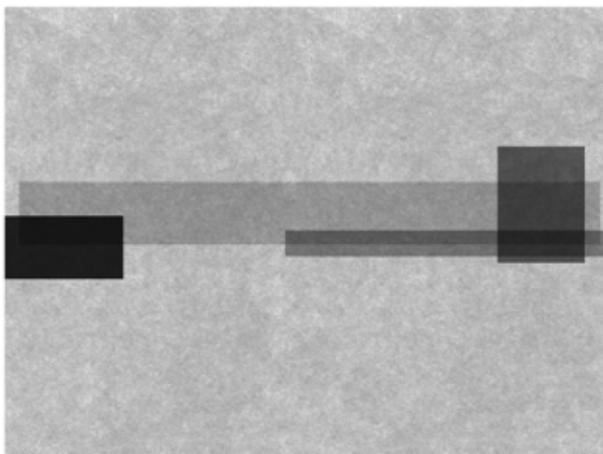
Se nel Museo per una piccola città la grammatica è ancora, ancorché amplificata, quella esperita nel Padiglione di Barcellona e in quello di Bruxelles e nelle *tranches* di isolati di case a patio, ribadendo una idea di museo come rammemorazione di una “grande casa” per l’arte; di contro a Berlino, a Schweinfurt ed in parte Museum of Fine Arts di Huston – in cui l’Aula sorretta da cavalletti si appoggia *in antis* ad un edificio esistente – l’analogia memoriale è invece con il Tempio, a rappresentare il valore dell’edificio pubblico per eccellenza. Si passa da un sistema isotropo regolato dalla campata strutturale in cui elementi chiaramente distinguibili conformano lo spazio definendone i luoghi distintivi, le sequenze aperte ma coperte, scoperte, chiuse o semi chiuse per segnalare spazi di maggior valore – come nella grande sala tetrastila scoperta del padiglione di Bruxelles più alta e distinta dal recinto – a presenze che in alcuni punti mettono in crisi l’impianto regolare per far entrare attività inedite – si pensi alla dilatazione della sala conferenze nella maglia regolare nel Museo per una piccola città che produce due travi estradossate (una anticipazione della successiva ricerca sul tipo ad Aula come è rinvenibile nel coevo collage per una sala di concerti montato su una foto dell’interno di un hangar di Albert Kahn) – o addirittura ad una spazialità indivisa e attraversabile in cui pochi e laconici elementi “archeologici” o per meglio dire, “arcaici” danno preziosa testi-

**Fig. 5**

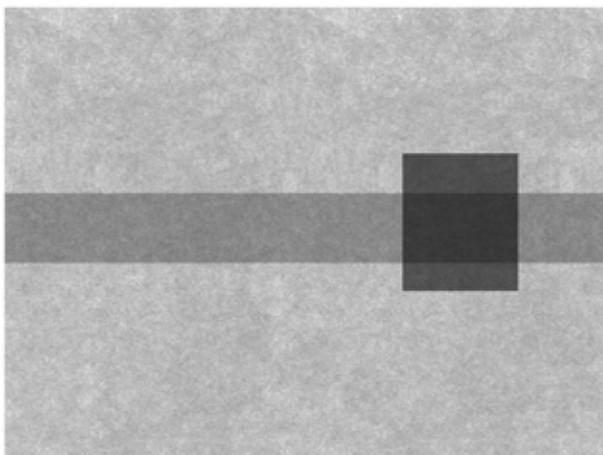
L. Mies van der Rohe, Museo per una piccola città, 1940. Piani sequenza (Capozzi, 2020). Collage interpretativo di Claudia Sansò.

**Fig. 6**

L. Mies van der Rohe, Sede Baccardi, 1957. Piani sequenza (Capozzi, 2020). Collage interpretativo di Claudia Sansò.

**Fig. 7**

L. Mies van der Rohe, Museo Schaefer, 1963. Piani sequenza (Capozzi, 2020). Collage interpretativo di Claudia Sansò.



monianza del valore dello spazio universale. Universale<sup>3</sup> proprio perché continuo e fluttuante “senza verso”, denotato dalla *massima comprensione*, capace di una ricezione simultanea e generalizzata, e, al tempo stesso, della *massima estensione*, perché esito dell’impresa tecnica (*Struktur*) che ne consente la liberazione (Capozzi, 2020).

Una estensione resa possibile dalla costruzione liberata come precondizione di un accadere dell’arte non condizionato ma sempre da rinnovare. Uno spazio “disoccupato” che accoglie in modi diversi il più alto prodotto umano. Uno spazio che, se nel Museo per una piccola città era reso attraverso «[...] tre soli elementi fondamentali: il piano del pavimento (*Grund*), i pilastri e il piano di copertura (*Säulendach*)»<sup>4</sup> a definire un sistema a piastra con patii, corti in rapporto al paesaggio, a Berlino, reso ormai libero da ingombri e occlusioni, si assolutizza nel tetto nero a cassettoni che fa

**Fig. 8**

L. Mies van der Rohe, Padiglione tedesco all'Expo di Bruxelles, 1954. Ridisegno interpretativo di Gennaro Di Costanzo (Capozzi, 2020).

**Fig. 9**

L. Mies van der Rohe, Museo per una piccola città, 1940. Ridisegno interpretativo di Gennaro Di Costanzo (Capozzi, 2020).

entrare e riflette in con-presenza l'esterno urbano della città e quello naturale del Tiergarten (Capozzi, 2010).

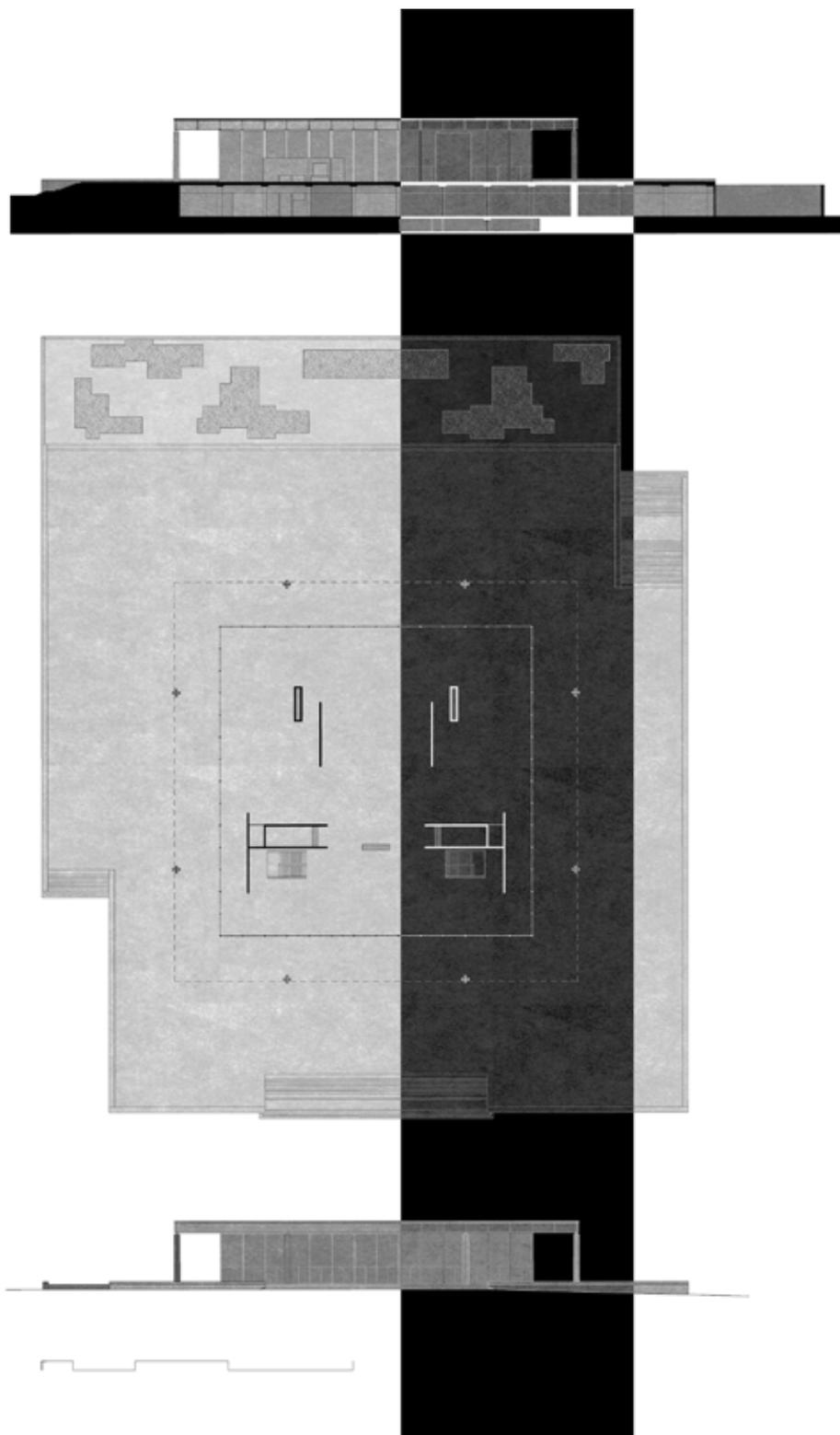
Un sistema di *strómata* quello proposto per la Neue Nationalgalerie che, semperianamente, diviene preclara rappresentazione del processo di progressiva emancipazione dello spazio che dal sistema ordinato e punteggiato dell'Ipostilo (Capozzi, 2016) si apre, come nella radura, ad uno spazio indiviso potenzialmente infinito – quello dell'Aula indivisa (Capozzi, 2011) – disposto ad accogliere una moltitudine di accadimenti non determinabili a-priori. Un museo aperto alla città attraverso la totale attraversabilità dello sguardo dell'aula vetrata delimitata e sorretta da solo otto colonne ma pur sempre poggiata su un sistema radicale murario ed ipostilo infisso nel suolo fatto di sequenze, celatezze, recinti e improvvise aperture. Un sistema tettonico diafano legittimato da un crepidoma stereotomico denso che ne racconta e reifica la condizione di possibilità, la sua condizione trascendentale. Spazi continui, quelli del sopra aperto e liberato, raggiungibili solo attraverso l'esperienza, l'archeologia o archiscrittura, e il sostrato di spazi ctoni, ipogei, via via diradantesi nel grande patio delle sculture. Per Mies, infatti, quello di Berlino «è uno spazio così immenso che comporta senza dubbi grandi difficoltà per l'esposizione d'arte. Ne sono consapevoli (Pizzigoni, 2010). Ma ha una tale potenzialità che semplicemente non posso tenere conto di quelle difficoltà e le sue possibilità inesplorate non me le voglio perdere».

### La “variazione ammissibile”: l’idea di Museo in Peter Zumthor

Due progetti distanti la Kunst Haus a Bregenz e il Kolumba Museum a Colonia – fissano per così dire i termini della ideazione tematica del museo esperiti da Peter Zumthor. Se nel primo il dispositivo di vassoi multipiani sorretti da pochi elementi massivi e periferici per alloggiare i differenziati sistemi di risalita e discesa involucrati da una squamosa facciata in vetro acidato tende a definire spazi diafani per accogliere le opere d’arte e le esposizioni temporanee, il secondo incastella i suoi spazi massivi e concavi (muri che divengono stanze abitate) dell’arcidiocesi e di esposizioni liturgiche sostenendo il tutto su di un grande ipostilo – abitato da un’abside policroma invetriata (la cappella per la “Madonna delle Rovine” costruita da Gottfried Böhm del 1950) – che protegge il più importante pezzo del museo: le rovine della antica chiesa gotica. Nel primo caso si inseguono sequenze di aule sovrapposte cintate da setti murari, di contro, nel secondo si compongono piccole cavità spesse e labirintiche sormontanti un grande iato punteggiato a tutt’altezza segnalato all’esterno da un lieve ricamo traforato della facciata in mattoni. A Bregenz il muro abitato si riduce a setto avvolgente spazi vuoti e sgombrati che all’esterno si rappresentano sinteticamente come un volume luccicante ma non trasparente; a Colonia, si assiste ad una archeologia che sostiene e legittima il nuovo, pensato come massa incombente di società di stanze che cela all’interno del volume massivo uno spazio numinoso di punti di luce che placano la penombra. Lo stesso Zumthor, nel descrivere il museo di Bregenz, racconta: «Il Kunsthaus si trova alla luce del Lago di Costanza. Un corpo realizzato con pannelli di vetro, acciaio e una massa pietrosa di calcestruzzo armato, che genera struttura e spazio all’interno dell’edificio. Visto dall’esterno, l’edificio ricorda un filamento. Assorbe la luce mutevole del cielo, la luce nebbiosa del lago, emana luce e colore e, a seconda dell’angolo di vista, dell’ora del giorno e del tempo, permette qualcosa di intuizione nella propria vita interiore». In altre parole, certamente meno liriche, il museo è qui inteso come un luogo per la meditazione dell’arte e per la meditazione di sé, un luogo per le opere e per le persone e il loro rapporto mutuo. Un luogo neutro *ab-solutus* (sciolto da ogni legame) impenetrabile dall’esterno, un luogo di radicale internità anche se mutevole e all’esterno cangiante sia a nella Kunst House, sia nel Kolumba. Ancora il maestro svizzero a proposito del Kolumba alla sua inaugurazione ha affermato «Essi credono nei valori interiori dell’arte, nella sua capacità di farci pensare e sentire, i suoi valori spirituali. Questo progetto è emerso da dentro e fuori». Il museo è quindi dispositivo per disvelare attraverso le forme, la luce, gli spazi i valori più ingeniati dell’arte ma anche un modo per rendere noi stessi soggetti attivi e senzienti e sensibili e partecipi di valori ineffabili. La capacità dell’architettura sta quindi nel trattenere ed esibire queste virtù spirituali a partire dalla definizione di internità, di spazi cavi, “atmosferici”, celati e da scoprire. Un sensibile e innovativa variazione, per certi versi sorprendente conoscendo i modi murari e stereotomici prediletti da Zumthor, rispetto a queste precedenti interpretazioni del tema del museo, è rappresentata, come si vedrà meglio d’appresso, dalla Werkraum ad Andelsbuch. Uno spazio per il lavoro, una fabbrica di spazio per la cultura e la diffusione della costruzione in legno, uno spazio didattico e per lo svago, la feste, che pur avendo al suo interno spazi cavi – esemplarizzati dai grandi blocchi massivi in calcestruzzo per le risalite e i servizi, amplificazioni dei setti della Kunst Haus ma non al punto di divenire stanze paratatticamente composte come nel Kolumba – si rende assoluto, come in Mies, in un unico

**Fig. 10**

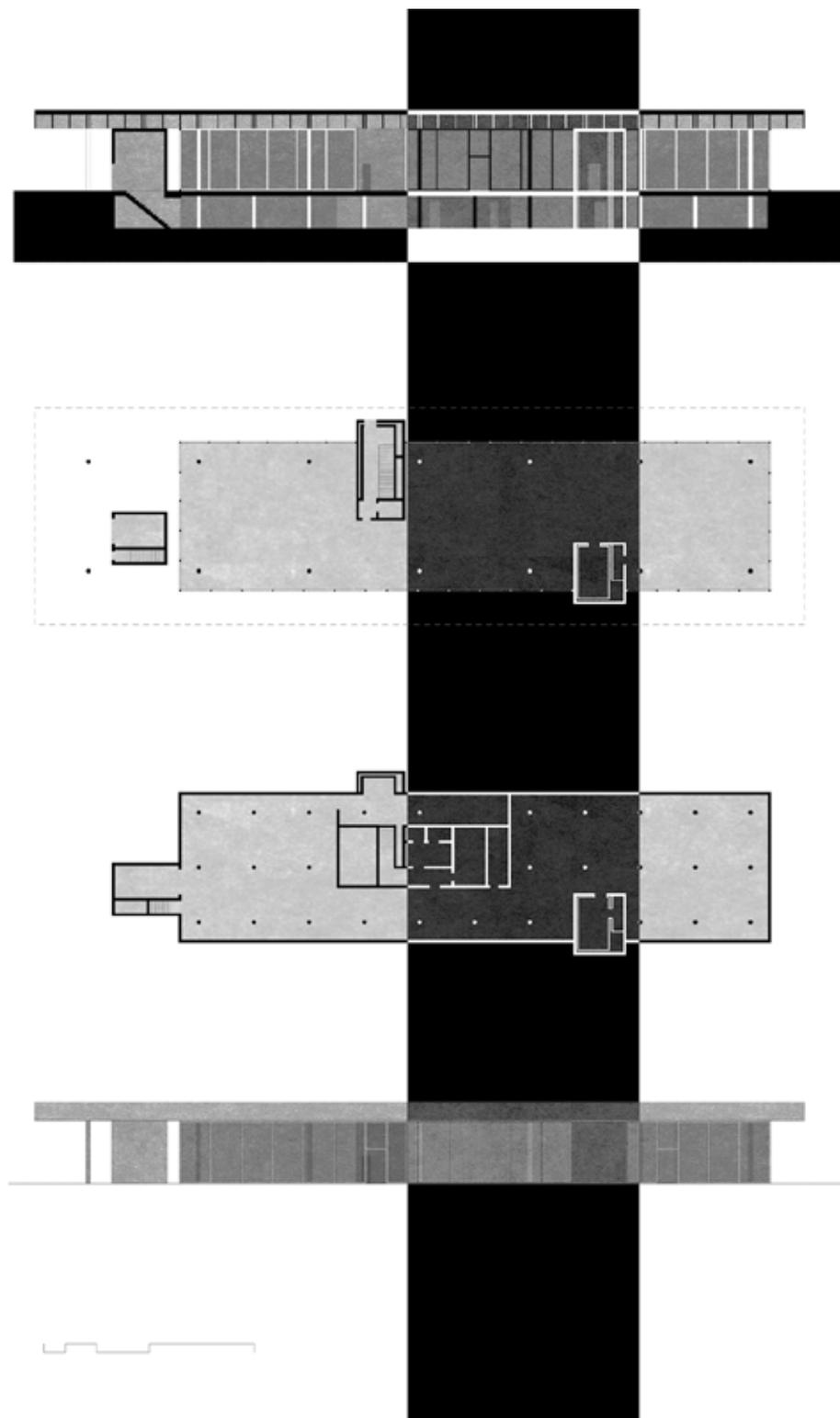
L. Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie. Ridisegno interpretativo.  
Disegno di Gennaro Di Costanzo.



tetto sostenuto da colonne a definire uno spazio interno coperto ma, al tempo stesso, aperto seppur protetto da una vetrata continua. Una vetrata che, questa volta, al contrario di Bregenz, non è pelle opalescente ma è del tutto trasparente e valicabile in tutte le direzioni con lo sguardo. In altri termini, in questa decisa ma “ammissibile variazione”, si assiste al passaggio da una radicale internità più o meno celata con avvolgimenti murari o ‘tessili’ di pelli traslucide e semi trasparenti, da apparati massivi articolati o stereometrici all’esibizione elementarista dei piani e dei volumi che nella loro apertura elementarista ed elencativa (da *Èenkhos*: dimostrazione, prova,

**Fig. 10**

P. Zumthor, Werkraum,  
Andelsbuch, 2013. Ridisegno  
interpretativo di Gennaro Di Co-  
stanzo (Capozzi, 2020).



**Fig. 11**

P. Zumthor, Werkraum,  
Andelsbuch, 2013.



**Fig. 12-13**

P. Zumthor, *Werkraum*, Andelsbuch, 2013.



confutazione) riaffermano il ruolo collettivo della nuova ipotesi di museo. Un museo come luogo che consente l'incontro, uno spazio flessibile e disponibile ad una serie di possibilità non determinabili: ancora connettibile e rammemorante dello spazio universalizzante di Mies.

### **La Werkraum come Ipostilo abitato**

Come abbiamo visto anche nei musei messi a punto da Mies vi erano alcuni elementi distinti, erratici apparati stereotomici (si pensi ai due *dolmen* marmorei della Neue Nationalgalerie ma anche agli addensamenti del Museo per una piccola città) o dispositivi tettonici per consentire l'apertura. Sistemi formali e figurati che troveranno nella Werkraum un ampio utilizzo per determinare un singolare spazio del lavoro, ma dedicato al tempo stesso alla esibizione dei prodotti dell'artigianato del legno (*Holzbau*) ma anche un luogo elettivo di incontro e di comunicazione stagliato sul paesaggio. Uno spazio che, come gli ipostili miesiani, è determinato dalla esatta maglia costruttiva delle colonne che in questo caso non stabiliscono

**Fig. 15**

P. Zumthor, Werkraum,  
Andelsbuch, modello, 2013.



con il tetto, come a Barcellona e a Bruxelles, un rapporto a-tettonico ma denunciano, come a Berlino, con grande evidenza il sistema costruttivo del tetto a campi cassettonati. Campi neri, finite piastre intrecciate di travi di legno sorrette, ogni quattro, da esili colonne disposte secondo una esatta maglia ortotropa. Un tetto ampio che determina un luogo parzialmente protetto dalla vetrata che contempla anche presenze volumetriche per i servizi e le risalite. Una sintesi, se si vuole, dei molti modi di “edificazione dello spazio”<sup>5</sup> del museo esperiti da Mies ma anche dallo stesso Zumthor: le colonne di Colonia, i volumi sotto allo stesso tetto, ma questa volta centrifugati, sia di Colonia sia di Bregenz. Uno spazio immerso nel reale, reso razionale, in cui l’opera (*Werk*) da esibire non è solo opera d’arte (*Kunstwerk*) ma è esito del lavoro artigianale e della sua condivisione partecipata che vengono resi pubblici in una comunicazione immersiva che dà però anche spazio, in alcune configurazioni rese possibili dalla amplificazione della campata, al raccoglimento. Un grande rettangolo nella proporzione di 2 a 7 definito dalla ampia copertura cassettonata a sua volta suddivisa in 42 lacunari di cui 28 perimetrali quadrati e divisi in nove moduli e 14 centrali doppi (due quadrati) di diciotto moduli. A sorreggere questo assito nervato si allineano lungo l’asse maggiore sei campate tetrastile accostate di 10m x10m per complessive 14 colonne. Un tetto aggettante sorretto da due sole file di colonne su maglia quadrata come nel Padiglione Barcellona. Nel piano ipogeo la maglia si raddoppia facendo corrispondere a cinque delle sei campate superiori dieci maglie di cinque metri di luce. La aggettante copertura è delimitata dalla vetrata che lascia una coppia di colonne libere all’esterno da interdarsi come un tettonico contrappunto al volume del montacarichi e della scala di servizio. Oltre a questo volume esterno altri due ospitano le scale interne e i servizi traforano la vetrata e si rivolgono, definendone i *loci*, allo spazio interno. Il resto della composizione per elementi esibiti e masse volumiche è affidato alle giuste proporzioni dell’altezza dello spazio coperto dal tetto, al ritmo dei montanti delle vetrate differente ma centrato rispetto ai moduli di copertura, alla qualità dei materiali, ai differenti ambiti determinati dai volumi: a sinistra il luogo dell’incontro e del dibattito, al centro l’accoglienza il ristoro col bar e l’esposizione dei prodotti. Sotto il grande archivio, i servizi e i locali tecnici. Un grande tetto sostenuto da colonne confinato da una vetrata, poggiato sul

suolo che sottende (come a Berlino) uno spazio ipogeo ipostilo per l'archivio come contrappunto alla amplificazione costruttiva e leggera della struttura lignea che fa albergare, senza toccarli mai, tre *dolmen* cementizi abitabili. Un ritorno alla *téchne* come tecnica e arte, intesa quale “abilità del fare con le mani”, qui esaltata e magnificata in un'enorme e preziosa teca trasparente che non “vetrinizza” (*à la* Nietzsche) il lavoro e la sua opera (Werk) ma lo sublima quale impresa collettiva e condivisa.

### Conclusioni

Come si è provato a mostrare Mies e Zumthor nell'ideazione del museo utilizzano entrambi alcuni analoghi e confrontabili assetti tipologici via via combinati e ridefiniti. Quello punteggiato e ordinato dalla campata o dal sistema bidirezionale ipostilo di colonne (Capozzi, 2016) secondo una traiettoria che nel maestro di Aquisgrana da principio a-tettonico si fa via via tettonico nella esibizione delle membrature e nella conquista dello spazio universale dell'Aula (Capozzi, 2011, et 2020) ma pur sempre messo a contrasto con la costruzione massiva, muraria e celata, che lo presuppone. Similarmente il principio murario stereotomico di stanze e volumi scavati nel maestro svizzero tende ad erodersi e a “elementarizzarsi” per ritrovare nella dialettica *in presentia*, non più su piani sovrapposti ma compresente tra volumi e *stiloï*, il senso di uno spazio disponibile a molti usi. Uno spazio universale in Mies per le Muse ma in definitiva ad esse sottratto per ri-donarlo alla vita, per osservare e per essere *Chora* e, per converso in Zumthor, uno spazio del lavoro della fabbricazione, della carpenteria lignea e della condivisione che si rende aulico nel magnificare l'esattezza e la precisione della *Baukunst*.

### Note

<sup>1</sup> Ricettacolo (dal latino *receptaculum*, der. di *receptāre* da *recipere* [re + capi]: ricettare, accogliere) inteso come “ciò che raccoglie” e “ciò che riceve” ma anche come un ambiente (dal latino *ambiens* participio presente di *ambire*: andare intorno, circondare) naturale o artificiale in cui si riuniscono persone o cose ed estensivamente: luogo di raccolta, ricetta, rifugio. (Nocentini, Parenti, 2010).

<sup>2</sup> In tal senso viene descritta la *Xώρα* da Platone nel Timeo: essa, posta tra il sensibile e l'intelligibile, non è né essere né non-essere ma è appunto un “intervallo tra le cose” cui le “forme” sono state originariamente trattenute. *Khora* “dà spazio” e ha la latenza materna di grembo, e di matrice. Per Heidegger la *Khora* si riferisce ad una radura in cui l'essere accade o ha luogo, allo stesso modo, per Derrida, essa è quella radicale alterità che “dà luogo” all'essere. Derrida inoltre sostiene che il *subjectile* (il substrato, la substantia, il soggetto e l'oggetto assieme) è, come nella *Khora* di Platone e nella concezione dello spazio greca, un ricettacolo (*dechomenon*) e un luogo che sfida quei tentativi di nomi o di logica che tenta di “decostruire”. (Derrida, 1997).

<sup>3</sup> Universale agg. [sec. XIV ‘corrispondente all'idea di massima comprensione ed estensione’; sec. XVI ‘relativo all'universo come entità geografico-astronomica’], dal lat. *universālis* -e, der. di *universus*.

> univèrso s.m. [sec. XIV] ~ la totalità delle cose esistenti e lo spazio indefinito in cui si trovano. Prestito latino: dal lat. *universum* ‘il mondo intero’, n. sost. di *universus* ‘tutto quanto, tutto intero’. Il der. *universālis* fu introdotto da Quintiliano come calco di traduz. del gr. *katholikós* e utilizzato dalla Scolastica al n. pl. *universālīa* per indicare le categorie generali astratte. (Nocentini, Parenti, 2010).

<sup>4</sup> MIES VAN DER ROHE L. (1943) – “Museum for a Small City”. *Architectural Forum*, 5.

<sup>5</sup> Espressione utilizzata da Uwe Schröder in: SCHRÖDER U. (2009) – *Die Zwei Elemente*

*der Raumgestaltung*, Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin, tr. it., ID. (2015) – *I due elementi dell'edificazione dello spazio*, intr. di C. Moccia, Aión, Firenze.

## Bibliografia

- BILL M. (1955) – *Ludwig Mies van der Rohe*, Il Balcone, Milano.
- BLASER W. (1977) – *Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur. L'art de la structure* [1965], ed. it., ID., *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna.
- CAPOZZI R. (2010) – “L'architettura dell'esattezza. La Neue Nationalgalerie di Berlino di Mies van der Rohe”. Bloom, 7.
- CAPOZZI R. (2011) – *Le Architetture ad Aula. Il paradigma Mies van der Rohe*, Clean, Napoli.
- CAPOZZI R. (2016) – *L'architettura dell'Ipostilo*, Aión, Firenze.
- CAPOZZI R. (2020) – *Lo spazio universale di Mies*, Lettera Ventidue, Siracusa.
- CARTER P. (1999) – *Mies van der Rohe at work*, Phaidon, London.
- DERRIDA J. (1997) – *Il segreto del nome*, Jaca Book Milano, pp. 50-54.
- DREXLER A. (1969) – *Ludwig Mies van der Rohe*, Il Saggiatore, Milano.
- DUQUE F. (2007) – *Abitare la terra*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- HILBERSEIMER L. (1984) – *Mies van der Rohe* [1956], ed. it., a cura di A. Monestiroli, Clup, Milano.
- LAMBERT P. (a cura di) (2003) – *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, New York.
- MIES VAN DER ROHE L. (1943) – “Museum for a Small City”. *Architectural Forum*, 5.
- NEUMEYER F. (1996) – *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst* [1986], ed. it., a cura di M. Caja e M. De Benedetti, *Ludwig Mies van der Rohe: Le architetture, gli scritti*, Skira, Milano.
- NOCENTINI A, PARENTI A. (2010) – *L'Etimologico*, Le Monnier, Firenze.
- PIZZIGONI V. (a cura di) (2010) – *Ausgesählte Schriften*, ed. it., *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino.
- RISPOLI F. (2019), “Per ritornare. Una paradossale originalità” in CAPOZZI R. (a cura di) – *Il contributo e l'eredità di Salvatore Bisogni*. FAM Quaderni, 1, pp. 71-74.
- SCHULZE F. (2012) – *Mies van der Rohe: a Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 2012
- SEVILLA L.L., FAYOS J.S., LUJÁN N.S. (2016) – “Mies en Bruselas 1934. Síntesis de una arquitectura expositiva no construida”. *VLC Arquitectura Research Journal*, 3, 1.
- SIMON A. (2014) – “Schärmendach und Handwerkskönnen”. *Hochparterre. Zeitschrift für Architektur und Design*, 27.
- ZUMTHOR P. (2007) – *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano.
- ZUMTHOR P. (2014) – *Building and Project 1985-2014*, Sheidegger und Speiss Ag Verlag, Zürich.

Renato Capozzi (Napoli, 1971), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Napoli con Alberto Ferlenga, assistente e allievo di Salvatore Bisogni. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2004. Nel 2005 si specializza in Progettazione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura di Napoli. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli “Federico II” ove è stato membro del collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca in Architettura. Attualmente fa parte del collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Architettura e costruzione de “La Sapienza” Università di Roma. Fa parte di numerosi comitati scientifici e editoriali di collane, è membro della redazione di FAMagazine e del Comitato Scientifico di EdA\_Esempi di Architettura International Journal of Architecture and Engineering e del comitato scientifico e del centro studi della rivista internazionale di architettura AION.

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.

**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).

**Fig. 3**

Visitatori davanti alla Gioconda, Louvre, Parigi, 2019.



Effettuando un rapido calcolo, dove  $v$  è il numero annuo di visitatori del Louvre secondo i 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).

**Fig. 4**

Dal web: hashtag#monalisa.



### Una passeggiata sul lago

Tra giugno e luglio 2016, l'artista Christo installa 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-

**Fig. 5**

Cristo, Floating Piers. Lago d'Isseo, 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 amazzoni, assassini 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

**Fig. 7**

Marina Abramović *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 intuizioni 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*,

**Fig. 8**

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

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 [...],



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

**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'analogica 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

**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 (De Matteis, 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.

**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 architetture 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 costruzione 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

<sup>1</sup> <https://focus.louvre.fr/en/mona-lisa>

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mona\\_Lisa,\\_by\\_Leonardo\\_da\\_Vinci,\\_from\\_C2RMF\\_retouched.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg)

<sup>3</sup> Dai commenti degli utenti Google i tre termini più usati sono *esperienza* (42), *uni-*

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

<sup>4</sup> 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)

<sup>5</sup> *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) – *Atmosfera, 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) – *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*. Laterza, Roma e Bari.
- MENNA F. (1975) – *La linea analitica dell'arte moderna*. Einaudi, Torino, 2001.
- PFÄFFHAUSER 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.

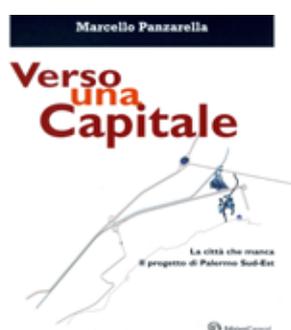
Federico De Matteis, architetto, è Professore associato di Progettazione architettonica presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Ha conseguito la laurea e il dottorato di ricerca in architettura presso Sapienza Università di Roma e un Master of Science alla University of Pennsylvania. È autore di 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.

Michele Sbacchi  
**Palermo. Una città, una visione**

---

Autore: *Marcello Panzarella*  
 Titolo: *Verso una capitale*  
 Sottotitolo: *La città che manca. Il progetto di Palermo Sud-Est*  
 Lingua: *italiano*  
 Editore: *Caracol*  
 Caratteristiche: *formato 23x22 cm, broccatura, colori*  
 ISBN: *9788832240023*  
 Anno: *2019*

---



La città di Palermo – il cui nome significa “tutto porto” – è orientata con una direzione insolita rispetto al mare, e soprattutto rispetto alla costa Nord della Sicilia. Quest’ultima infatti corre da Est a Ovest ed è quindi orientata verso Nord, mentre Palermo, diversamente e significativamente, “si affaccia” verso Est/Sud Est. Da Palermo infatti, si possono vedere alcune delle Isole Eolie e non si vede l’isola di Ustica che è invece a Nord. Un fatto geografico incontrovertibile e manifesto, eppure spesso oscurato dal luogo comune che il Mar Tirreno è a Nord e quindi la città vi si affaccia frontalmente. Ciò ha impedito di leggere appropriatamente la posizione della città, e soprattutto le sue conseguenze.

Palermo, altrettanto curiosamente, si è sviluppata tra due elementi geografici netti e “polarmente” separati, quasi a sé stanti: una montagna da un lato ed un fiume dall’altro – Monte Pellegrino ed il fiume Oreto. Una condizione particolare, resa ancora più tale, dall’indifferenza che lo sviluppo urbano ha riservato, nel corso dei secoli, ad ambedue queste notevoli emergenze. Infatti poco avviene nell’impatto della città sul Monte Pellegrino, quasi niente nell’impatto sul fiume Oreto, che pur è un alveo fluviale di grande pregnanza morfologica.

Di questi, e di tanti altri fatti, si accorge in maniera “disvelatrice” Marcello Panzarella nel suo recente libro. Un testo denso e complesso, che, sintomaticamente, riporta un titolo e due sottotitoli: *Verso una capitale. La città che manca. Il progetto di Palermo Sud-Est.*

In esso viene riportato il lavoro di un Laboratorio di Laurea, coordinato per anni da Panzarella, professore ordinario di Progettazione Architettonica all’Università di Palermo, nel quale trenta tesi di laurea compongono il mosaico di un grande progetto ubicato sull’area Sud Est di Palermo. Ma seppur il progetto riguardi questa area specifica, esso è certamente un progetto per tutta la città, ovvero non sarebbe stato pensabile senza un disegno generale a scala urbana, e soprattutto, una “visione di Palermo,” che, come abbiamo già accennato, è alternativa rispetto a quanto prodotto precedentemente. C’è da aggiungere che il progetto per Palermo proposto in questo libro dimostra anche cosa potrebbe, e dovrebbe, essere un PRG, improntato principalmente alle qualità e non alle quantità dello *zoning* burocratico.

Questo libro, peraltro, costituisce, a mio avviso, un avanzamento dello

strumento del cosiddetto “progetto urbano”, definito notoriamente circa trent’anni fa da Manuel de Solà-Morales, e sviluppatosi in ambito europeo con significativi esempi. Infatti l’area di intervento del “progetto urbano” viene in questa occasione dilatata, senza che vi sia una caduta nel controllo architettonico delle proposte. Inoltre il progetto urbano viene, qui, anche svincolato dall’essere – così come è accaduto alla maggior parte delle proposte ascrivibili e questa categoria – legato, limitativamente, a progetti “lineari,” o collegati esclusivamente a sistemi infrastrutturali.

Il libro contiene anche saggi e studi, condotti sul tema dal gruppo di studiosi vicini all’autore e una sequenza di stimolanti foto di Giovanni Chiamonte sull’area. Ma l’asse portante sono i saggi introduttivi, intermedi e conclusivi di Panzarella perché è in essi che una diversa “visione di Palermo” viene dettagliatamente prefigurata.

Questo studio rappresenta una riflessione ulteriore rispetto ad almeno un trentennio di ricerche e progetti condotti all’interno dell’Università di Palermo dall’autore sia in collaborazione che individualmente. Ne costituiscono, infatti, antefatto logico e cronologico, i lavori di Culotta e del suo gruppo sulla Circonvallazione di Palermo per la Triennale di Milano e il progetto per i “Nove Approdi”, coordinato dallo stesso Culotta in occasione del centenario dell’Esposizione Nazionale di Palermo del 1891, elaborato interessando vari architetti (lo stesso Panzarella, Machado e Silveti, Leone, Laudicina, Guerrera, Marra, Collovà, Souto de Moura). Ambedue questi studi, però, indagavano, l’uno l’anello viario a monte della città, e l’altro la costa, tenendo saldo il presupposto di un’omogeneità, se non simmetria, di un lato della città rispetto all’altro.

Questo approccio improntava anche lo “Studio di Fattibilità sulla reinterpretazione in chiave urbana della Circonvallazione di Palermo”, pure questo coordinato da Culotta – ed al quale Panzarella partecipa – svolto dall’Università di Palermo per conto della Società Ecosfera di Roma, aggiudicato nel 2000 su bando dello stesso Comune di Palermo.

Rispetto a queste esperienze la riflessione di Panzarella rappresenta una significativa svolta. Con essa infatti non si scardina solo il luogo comune dell’orientamento a Nord, indicando giustamente come la città sia prima di tutto “topograficamente” volta ad Est, ma si pone anche la questione della forte dissimmetria della città rispetto alla geografia e soprattutto all’accesso.

La “grande cecità” rispetto a questi temi da parte degli studi precedenti su Palermo è probabilmente anche conseguenza della fortuna, da lungo tempo riscossa da due immagini semplici, e conseguentemente forti: la “croce di strade” e la “Conca d’Oro”. La prima condensa la morfologia di Palermo nell’immagine e nell’idea dell’incrocio tra due assi, uno perpendicolare alla costa e l’altro ad essa parallelo. La seconda, altrettanto fuorviante, è collegata all’immagine idealizzata della Conca D’Oro, e quindi all’idea rassicurante, se non romantica, di una città circondata da una lussureggiante campagna e “felicitemente” isolata dal resto della Sicilia da una cinta di monti.

Palermo, invece, per Panzarella, ha due lati molto diversi tra di loro: l’uno arginato decisamente dal Monte Pellegrino, l’altro invece pianeggiante e aperto. Alle osservazioni dell’autore si potrebbe aggiungere che molti quadri dei paesaggisti ottocenteschi mettono spettacolarmente in scena questa condizione. Ma, più sostanzialmente, l’area Sud Est è anche il punto di arrivo della lunghissima costa Nord, continuazione della costa

della penisola Italiana. Tutti i flussi di traffico arrivano da quel lato: dalla Sicilia, ma anche dall'Italia e dall'Europa – appropriatamente viene chiamato in causa il corridoio Berlino-Palermo, oggi Scan-Med. L'area Sud Est quindi, nella visione di Panzarella, viene rivelata nella sua vocazione di “porta naturale” della città. Da ciò deriva l'auspicabile condizione di capitale, assunta da Palermo per un periodo breve, specie rispetto al ruolo dell'altra capitale storica, Siracusa. Così Panzarella: “pare possibile fare aggio sulla condizione che connota quest'area come principale “porta territoriale” della città per immaginarne un ruolo primario nella ridefinizione di Palermo come città capitale, un ruolo cui essa aspira da oltre un millennio, al quale – senza la diversificazione ed elevazione di rango delle funzioni qui insediabili – essa più difficilmente riuscirebbe ad accedere, nel confronto con le grandi città del Mediterraneo. Ciò è quanto questo libro sostiene e argomenta, e che aspira a dimostrare nel disegno”.

Paolo Strina  
**In viaggio verso il progetto. La “partecipazione”  
 nell’insegnamento dell’architettura**

---

Autore: Paola Veronica Dell’Aira  
 Titolo: *Il “Banco di prova”*.  
 Sottotitolo: *Esperienze di didattica partecipata*  
 Collana: *Passo per Passo. Percorsi di apprendimento in architettura*  
 Lingua: italiano  
 Editore: Aracne  
 Caratteristiche: formato 15X21 cm, broccura, b/n e colori  
 ISBN: 9788825516814  
 Anno: 2018

---



Paola Veronica Dell’Aira trasmette, attraverso il suo libro, *Il “Banco di prova”*. *Esperienze di didattica partecipata*, un coinvolgente, innovativo, ambizioso e incalzante metodo didattico sperimentato e collaudato al primo anno della Laurea Triennale in Scienze dell’Architettura, presso l’Università Sapienza di Roma, tra gli anni accademici 2012-2013 e 2017-2018. Una vera e propria miscellanea di esercitazioni pratiche e teoriche svolte dagli studenti secondo un articolato programma di attività tematiche, finalizzate alla costruzione “passo dopo passo” del complesso immaginario che uno studente al primo anno di architettura deve imparare a maneggiare, implementare e governare al fine ultimo del progetto. La parola scritta, le immagini e i disegni sono assunti come principali strumenti di costruzione del suddetto immaginario in divenire.

La lettura del solo indice proietta all’interno di una dimensione altamente umanistica, quasi a volere rivendicare l’appartenenza dell’architettura a questa sfera disciplinare. Esso traduce immediatamente l’ideale approccio alla didattica da parte dell’autrice del libro: insegnare allo studente del primo anno il piacere del mestiere dell’architetto che si dilata ben oltre l’orario di lavoro e invade il tempo libero inteso come spazio proficuo per coltivare la curiosità verso le mille sfaccettature del sapere (multi)disciplinare che regge la professione. Lo studente al primo anno di architettura, edotto rispetto alla coraggiosa missione che sta per intraprendere, viene spinto a diventare “lector in fabula”, ossia soggetto attivo nel lavoro di didattica dal quale dipenderà il suo apprendimento.

Paola Veronica Dell’Aira imposta il suo corso, comprendente un modulo di Elementi di Lettura del Paesaggio Urbano e un laboratorio di progettazione sul tema della casa applicata alla pratica della rigenerazione urbana, come una sorta di “Gaming Simulation”. L’obiettivo finale è il progetto di 3 edifici residenziali all’interno di 3 vuoti urbani preesistenti in una parte di tessuto romano e derivanti dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Lo studente viene “assunto” come stagista all’interno di uno studio di progettazione (il laboratorio didattico) organizzato in team di lavoro a sua volta coordinati dal “capo team”. In questa simulazione, lo studente è chiamato a svolgere differenti “commesse” periodiche concretizzate in esercitazioni pratiche utili alla disamina del tema di progetto secondo aspetti culturali, teorici, morfologici, tipologici, di ricaduta socia-

le e urbana, spaziali, tecnici, materici, di dettaglio. Lo studente/stagista è messo al centro di una visione panottica transcalare rispetto al tema; dal cucchiaio alla città e viceversa. Un metodo impostato quasi secondo il diagramma della struttura didattica di Walter Gropius per il suo Bauhaus, da cui traspare la razionalità del pensiero tecnico della scuola formatasi, però, attraverso una svariata tipologia di attività che lo studente praticava in una specie di “teatro totale” dell’architettura.

Questo teatro totale dell’apprendimento, secondo quanto traspare dalla lettura, è l’insieme delle esperienze reali che inevitabilmente condizionano il lavoro dell’architetto: la storia dell’architettura e della critica di architettura che tramanda il pensiero e la poetica dei protagonisti; i riferimenti progettuali che alimentano la consapevolezza sul come agire rispetto ai vari contesti; il viaggio come scoperta e conoscenza sul campo dei fatti urbani contemporanei come sedimenti di un eterno passato; il mondo della comunicazione e della rappresentazione del progetto nelle sue svariate denotazioni; le tendenze sociali attuali espresse attraverso gusti, usi e costumi rispetto al mondo delle arti, delle scienze e delle dinamiche che regolano l’auto-apprendimento culturale; i libri come migliori amici dell’“architetto come intellettuale” (Biraghi, 2019).

L’autrice assume tutto ciò come strumento di didattica e lo affida alla critica e alla interpretazione dello studente sollecitato, di volta in volta, da spunti di riflessione che alimentano rapporti dialettici tra docente e discente.

Le esercitazioni affidate agli studenti sono organizzate rispetto a differenti obiettivi:

– sollecitare l’interesse dello studente verso le svariate iniziative collaterali alla didattica come mostre, convegni, proiezioni di filmati e documentari, presentazioni editoriali, seminari e lezioni. Gli studenti sono stati invitati a partecipare ad un elenco di iniziative selezionate dal docente e a redigerne una recensione nel rispetto di regole editoriali imposte.

– Riflettere sull’essenza delle cose, vero motivo del progetto e delle scelte progettuali. Mediante l’invio di mail contenenti spunti di riflessione, il docente pone all’attenzione dello studente tre differenti argomenti rispetto ai quali vengono posti quesiti particolari, la cui soluzione necessita di un processo interpretativo e critico avanzato da parte dello studente stesso.

– Avvicinarsi al progetto senza velleità personali sintomatiche dell’aggettivo possessivo “mio” che spesso accompagna la spiegazione del progetto stesso da parte dell’autore. Strumentale all’esercitazione sono il pensiero di Michelucci rispetto al concetto di “Mano nascosta”; il rapporto tra Adalberto Libera e Curzio Malaparte, autorevole principe al quale Libera dovette sottostare sino al punto di essere sciolto dall’incarico di progettista della famosa villa Malaparte nella fase di curatela degli interni; il diritto dell’abitante della casa di plasmarla secondo le proprie abitudini e comodità, ben espresso dalla mostra “La casa abitata. Progetti di Ricci e Savioli” e dalle foto di vita quotidiana all’interno della Casa di Dahlewitz, Berlino, di Bruno Taut.

– Fissare nella mente principi fondanti il mestiere dell’architetto attraverso la recensione di tre testi chiave rispetto all’obiettivo del corso, tra cui lo scritto di Le Corbusier, *Il “vero” sola ragione dell’architettura* in *Domus* 118, ottobre 1937; Alvaro Siza, *Costruire una casa* in *De Llano P., Castanheira C., Alvaro Siza. Opere e progetti*, Electa, Milano, 1990; Adolf Loos, *Regole per chi costruisce in montagna* in *Loos A., Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1990.

- Avanzare una propria interpretazione rispetto ad una particolare pratica progettuale. Nel caso specifico è stato adottato il tema del restauro conservativo dei centri antichi applicato al progetto di recupero della Chiesa Madre e Piazza Alicia a Salemi di Alvaro Siza. Lo studente è stato invitato a formulare una linea di principio sul tipo di ragionamento che sostiene il progetto moderno e contemporaneo spesso vincolato da particolari condizioni di tutela contestuali.
- Comunicare il progetto in maniera efficace e precisa mediante l'assunzione di casi studio da descrivere con parole e immagini nel formato "PechaKucha", ossia lezioni brevi svolte mediante l'uso di 20 slides della durata di 20 secondi ciascuna.
- Prendere confidenza con modelli spaziali associati al tipo della residenza. Il *Raumplan* di Loos, lo *Zwischenraum* di Scharoun, la *Promenade Architecturale* e l'*Open Plan* di Le Corbusier. Da tali modelli lo studente apprende l'importanza della composizione planimetrica come generatrice spaziale e degli alzati come progetto parallelo alla pianta. La sezione è un progetto nel progetto e il prospetto è la manifestazione dello spazio bidimensionale come dimostrato dai casi studio romani della Palazzina *Il Girasole* di Luigi Moretti, la Palazzina in Largo Spinelli di Ugo Luccichenti, la Palazzina in via Magna Grecia di Angelo Di Castro, la Palazzina Rea di Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl e la Palazzina in via Archimede di Ugo Luccichenti.
- Comprendere l'importanza del lavoro di squadra tramite il quale si condividono idee e punti di vista che maturano e consolidano la consapevolezza progettuale.

Il metodo didattico descritto nel Banco di Prova sottende un desiderio preciso da parte dell'autrice; quello di riuscire a trasmettere l'amore per l'architettura a chi sceglie di intraprenderla e avviare, sin dal primo anno di università, un processo che tende alla formazione non di un architetto, bensì di un intellettuale in grado di ragionare, porsi domande, confrontarsi costantemente, scambiare sapere, trovare la risposta, reinterpretare la storia, immaginare e sintetizzare il proprio caleidoscopio mentale nel progetto.

La scelta di non pubblicare, anche solo in forma esemplificativa, i progetti degli studenti come dimostrazione pratica dell'applicazione del metodo didattico, rappresenta forse la precisa volontà da parte dell'autrice, di privilegiare il viaggio verso una delle tante possibili soluzioni che il progetto stesso è chiamato a dare, rispetto ad una domanda pratica, reale, qui ed oggi, per la città contemporanea.

Olivia Longo

**Tra identità, memoria e innovazione: nuove linee guida per una valorizzazione sostenibile del Lago di Garda**

---

Autore: *Umberto Minuta*

Titolo: *Paesaggio e architettura sul Lago di Garda*

Sottotitolo: *Strategie per un progetto contemporaneo*

Lingua del testo: *Italiano*

Editore: *FrancoAngeli*

Collana: *Città Natura Infrastrutture*

Caratteristiche: *formato 14x21,5 cm, 180 pagine, brossura, bianco e nero*

ISBN: *9788891768629*

Anno: *2019*

---



In questo libro Umberto Minuta pubblica i risultati delle sue ricerche svolte nel corso di dottorato di ricerca “Forma e strutture dell’architettura” presso l’Università degli Studi di Parma. Egli fa frutto della sua lunga esperienza, maturata in questi ultimi anni sia nell’insegnamento accademico che nell’attività professionale. A partire dal suo interesse per il rapporto tra terra e acqua nella progettazione architettonica, propone alcune teorie di progetto per il caso particolare della riva e nella più ampia cultura mediterranea.

Offrendo nuove linee guida e metodi progettuali, sviluppa così un sistema articolato al fine di analizzare la relazione tra il progetto architettonico e il suo contesto.

Il libro è organizzato in tre parti. Nella prima, raccogliendo e analizzando significati, definizioni e interpretazioni, l’autore introduce un concetto contemporaneo di paesaggio, considerando la Convenzione europea sul paesaggio adottata nel 2000. Nella seconda parte, la sua ricerca offre dieci linee guida per altrettante questioni critiche. Nell’ultima parte espone una sintesi dei risultati della ricerca.

L’autore raggiunge gli obiettivi della sua ricerca identificando i modi in cui il rapporto tra terra e acqua è stato trattato nel secolo scorso e proponendo futuri progetti strategici da applicare in un contesto mediterraneo, come il Lago di Garda, situato tra le Alpi e la Pianura Padana. In effetti, il Lago di Garda può essere considerato un’estrema frontiera dello stile mediterraneo. Il lago è ancora un importante collegamento tra due mondi diversi: quello germanico dell’Europa centrale e quello latino mediterraneo. Svolge un ruolo di mediazione tra il contesto alpino e la Pianura Padana.

Accettando l’esistenza di una pluralità di modi di parlare di paesaggio, l’autore ci avverte che esistono diversi tipi di paesaggi (artistico, scientifico, naturale, artificiale, immaginario urbano, archeologico, sociale e politico). Oltre a una complessa molteplicità di campi di indagine, sottolinea l’esistenza di una complessità morfologica e strutturale. In effetti, i paesaggi possono essere considerati entità diverse in costante evoluzione.

Dopo un’analisi del termine paesaggio e delle sue articolazioni storiche e geografiche, il libro identifica un *fil rouge* tra i diversi significati: la non coincidenza della città con il paesaggio stesso. In effetti, i termini ‘paesaggio’ / ‘paysage’ contengono le parole ‘paese’ / ‘pays’ ma aggiungono

anche una prospettiva o (meglio) una visione attraverso i suffissi ‘-aggio’ / ‘-età’. Tra le numerose definizioni del termine ‘paesaggio’, l’autore sceglie tre modalità di rappresentarlo: il punto di vista di urbanisti, geografi e architetti.

Citando i testi di studiosi come Camporesi, Pedretti, Shama, Vitta, Dubbini, Simmel, Bodei, Romano e Jakob, Minuta esplora il termine ‘paesaggio’ da un punto di vista filosofico e letterario. Sottolinea il carattere sfuggente di una definizione di questo termine e la sua stretta relazione con il concetto di memoria. L’esperienza del paesaggio è quindi rivisitata nel suo sviluppo storico, artistico e filosofico. In particolare, la visione filosofica conduce al concetto di paesaggio come luogo sublime. Dal diciottesimo secolo la sfida lanciata dall’uomo alla grandezza e al dominio della natura porta a un misto di curiosità e paura che contribuisce alla scoperta di una bellezza intensa e accattivante, una nuova immensità in cui l’uomo vuole perdersi. L’autore conclude questa fase identificando due paradossi interessanti. La prima riguarda la rappresentazione di un paesaggio in un momento definito, che in realtà si confronta con un’identità fenomenologica in costante mutamento. Il secondo paradosso deriva dal doppio significato del termine: la sua rappresentazione e la cosa stessa, cioè ciò che una persona percepisce in un momento specifico. In effetti, il paesaggio può essere considerato la stratificazione di molte immagini del paesaggio sedimentate nella nostra memoria e non può esistere in sé, ma come qualcosa che comunica a un essere cosciente.

L’autore esplora il punto di vista dei geografi analizzando il pensiero di vari studiosi (Gambi, Sestini, Sereni, Farinelli, Dal Sasso, Franchini, Turri) e sottolineando, in particolare, quello di Lucio Gambi che considera il paesaggio geografico una sintesi astratta di paesaggi visibili. Il paesaggio sensoriale di Gambi è costituito da un numero molto elevato di elementi e difficilmente si ripete nella sua interezza in diversi punti della superficie terrestre. Il paesaggio geografico è, al contrario, costituito da un piccolo numero di elementi: in questo modo è possibile tentare l’identificazione e il confronto delle principali forme del paesaggio terrestre. Minuta conclude questa parte sottolineando la necessità di avere un approccio interdisciplinare, non multidisciplinare (Tosco, 2007) per ottenere una comunicazione attiva delle conoscenze, l’intersezione delle competenze e l’integrazione degli obiettivi da raggiungere.

Successivamente l’autore descrive il punto di vista di architetti e urbanisti citando il significato del paesaggio per gli “architetti” secondo Prandi: tutto ciò che può avere una relazione con il progetto, indipendentemente dalla topologia e dalla posizione geografica. Prandi ipotizza diversi gradi di equilibrio tra architettura e paesaggio e indica alcuni casi emblematici italiani. Dalla dimensione figurativa del paesaggio definita da Le Corbusier, al “terzo paesaggio” di Clément, passando per il paesaggio procedurale di Purini e quello antropogeografico di Gregotti (o paesaggio come “architettura su larga scala”). L’autore continua il suo lavoro di analisi fino alla relazione tra pittura come “poesia silenziosa” e poesia come “pittura parlata”, definita da Ponte, che mette in discussione la scomparsa del paesaggio di “genere” dall’estetica, trasformandosi in una non-architettura. Minuta conclude sottolineando, ancora una volta, l’elusività di una definizione attuale di paesaggio nella sfera architettonica. Probabilmente, come sostiene Migliorini (vale anche per Minuta), oggi la nozione di paesaggio appare come un’esigenza di conoscenza e analisi all’interno di una com-

plessa stratificazione di trasformazioni ambientali, sia passate che in corso. Come dice Turri: leggere il paesaggio è come leggere un libro o assistere a uno spettacolo teatrale. Per questo motivo, l'autore identifica i codici di lettura (segni riconoscibili) che possono aiutarci a dare un significato a ciò che vediamo. Infine, citando Salerno, Minuta affronta la questione del rilievo paesaggistico procedendo attraverso una pluralità di registri (rilievo "estetico" o "fisionomico"): dall'analisi dello spazio, alle sue trasformazioni, ai materiali che lo costituiscono. Minuta conclude questa parte citando l'attuale problema sollevato da Jakob: il paesaggio non è più solo l'espressione di un mondo uniforme, ma è anche uno dei mezzi essenziali che contribuiscono alla crescente globalizzazione di concetti e schemi visivi. La panoramica delle definizioni del paesaggio ha l'obiettivo di definire le caratteristiche del paesaggio del Lago di Garda. Minuta tratta l'argomento descrivendo la struttura ambientale e costiera del lago a partire dalle storie dei famosi viaggiatori tra i quali spicca Goethe, che definisce il Garda come "meraviglioso effetto della natura". Dopo una descrizione dettagliata del lago dal punto di vista fisico, morfologico e geografico, il libro si concentra sul periodo storico in cui ha avuto luogo il passaggio dalla definizione evocativa di "viaggio" a quella più popolare di "turismo". Dalla seconda metà del XIX secolo, le innovazioni scientifiche (la locomotiva a vapore) e il cambiamento delle strutture economiche coinvolgono anche il Lago di Garda, caratterizzato da una posizione strategica e crocevia di importanti vie di comunicazione. Alla fine del diciannovesimo secolo, il Lago di Garda si presentava ancora come natura incontaminata, soprattutto nelle regioni settentrionali. Dopo l'unificazione dell'Italia, i principali settori produttivi erano rappresentati da agricoltura, pesca e manifattura. Prima del boom turistico, la fortuna dei centri del Garda dipendeva dal traffico commerciale e dalla presenza di porti efficienti.

Nell'opera di Minuta, la questione dell'identità del Lago di Garda gioca un ruolo molto importante. Descrive il lago attraverso gli occhi dei viaggiatori famosi e del Grand Tour, e sottolinea il suo evidente carattere mediterraneo. Questi aspetti si sono trasformati in propaganda per le ricche famiglie austriache e tedesche che hanno iniziato la nuova stagione del turismo lacustre. Riconoscendo la pratica del restauro di antiche ville aristocratiche come la pratica di progetto più alla moda, l'autore indica le opere degli architetti Franco e Caregaro Negrin ed elenca una serie di Ville situate sulla costa veronese.

Attraverso un esame dettagliato degli effetti negativi di un'urbanizzazione speculativa, dall'eccessiva costruzione delle coste al progetto di 'arredo urbano', Minuta arriva alla descrizione dell'attuale condizione critica di mobilità determinata anche da un'orografia sfavorevole. In effetti, la strada Gardesana è diventata la spina dorsale del sistema di urbanizzazione, collegando case vacanza, campeggi e ristoranti che hanno assorbito le vecchie aree abitate. Citando Turri, l'autore ricorda che la futura sfida dell'area del Garda si concentrerà sulla protezione dell'identità del Lago di Garda, consistente nel suo rapporto con le aree circostanti, con le montagne e le colline che fanno parte del suo paesaggio inteso nella sua unità percettiva.

Minuta conclude questa parte descrivendo minuziosamente le principali architetture della seconda metà del XX secolo, costruite da importanti architetti come Muzio e Maroni, Cecchini, Fedrigolli, Bontempi e Betta. L'autore si dilunga nella descrizione della casa dello scrittore André Bloc e nella ristrutturazione del lungolago di Salò, entrambi di Vittoriano Vi-

ganò. Elenca alcune sistemazioni costruite da Vercelloni e Mazzucchelli, da Sottsass, Perghem Gelmi e Lorenzi. Prima della seconda parte del libro, Minuta offre un elenco delle architetture del Garda accompagnate da mappe e suddivise nelle tre province che si affacciano sul lago: Brescia, Trento, Verona.

Nel cuore del libro, l'autore presenta la sua proposta di linee guida basate su una nuova metodologia e una nuova visione dei luoghi che, prima di tutto, devono considerare i valori ambientali, paesaggistici e naturalistici consacrati da una cultura secolare. La nuova interpretazione procedurale dei luoghi di Minuta è articolata su tre scale: la dimensione architettonica, urbana e paesaggistica. Con grande competenza e metodo, l'autore propone dieci linee guida basate su riferimenti teorici e accompagnate da progetti esemplari. Dopo aver proposto una nuova visione dei luoghi (prima linea guida), Minuta organizza le seguenti nove linee guida in gruppi da tre, ottenendo tre gruppi corrispondenti a tre aspetti (in scala) di un'interpretazione dell'identità dei vari luoghi: dare valore alla permanenza del rintracciamento delle mura difensive delle città evidenziando il loro carattere monumentale (architettura), riqualificare il litorale naturale del lago valorizzando le aree pubbliche e private adiacenti (città), controllare la dispersione urbana dando valore alle architetture di importanza storica e riorganizzando la grande rete stradale (paesaggio).

*Olivia Longo*

