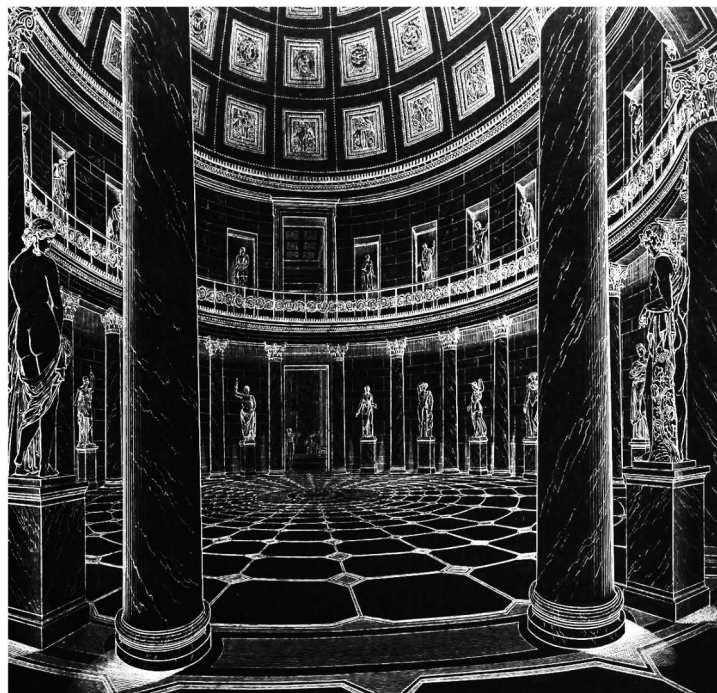




SSD ICAR/14

## LA POETICA DEL VUOTO

ORIGINE, SVILUPPI E TENDENZE DELL'ARCHITETTURA MUSEALE



In copertina: Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, 1830, rielaborazione a cura dell'autore.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.



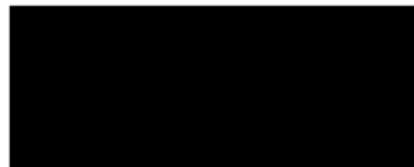
SSD ICAR/14

## LA POETICA DEL VUOTO

ORIGINE, SVILUPPI E TENDENZE DELL'ARCHITETTURA MUSEALE

Dottoranda: Arch. Rossella Panetta

Coordinatrice: Prof.ssa Francesca Fatta



Tutor: Prof. Ettore Rocca



Co-Tutor: Prof. Ottavio Salvatore Amaro



Co-Tutor: Prof. Gianfranco Neri



Supervisor: Dr. Martin Maischberger





La presente tesi di dottorato è cofinanziata con il sostegno della Commissione Europea, Fondo Sociale Europeo e della Regione Calabria. L'autore è il solo responsabile di questa tesi di dottorato e la Commissione Europea e la Regione Calabria declinano ogni responsabilità sull'uso che potrà essere fatto delle informazioni in essa contenute.



Dottoranda:  
Arch. Rossella Panetta

Tutor:  
Prof. Ettore Rocca

Co-Tutors:  
Prof. Gianfranco Neri  
Prof. Ottavio Salvatore Amaro

Supervisor:  
Dr. Martin Maischberger

Collegio dei Docenti:

Francesca Fatta (Coordinatrice)

Ottavio Salvatore Amaro  
Marinella Arena  
Raffaella Campanella  
Francesco Cardullo  
Alberto De Capua  
Francesca Fatta  
Vincenzo Fiamma  
Gaetano Ginex  
Massimo Lauria  
Martino Milardi  
Valerio Morabito  
Francesca Moraci  
Gianfranco Neri  
Daniela Porcino  
Venera Paola Raffa  
Ettore Rocca  
Antonello Russo  
Adolfo Santini  
Antonella Blandina Maria Sarlo  
Marcello Sestito  
Rita Simone  
Alba Sofi  
Rosa Marina Tornatora  
Michele Trimarchi



**LA POETICA DEL VUOTO**

ORIGINE, SVILUPPI E TENDENZE DELL'ARCHITETTURA MUSEALE

**THE POETICS OF EMPTINESS**

ORIGIN, DEVELOPMENT AND TRENDS OF MUSEUM ARCHITECTURE

giugno 2022



## INDICE

STRUTTURA DELLA RICERCA	11
PREMESSA E OBIETTIVI DELLA RICERCA	17
PRINCIPI METODOLOGICI	21
INTRODUZIONE	23
<b>PARTE PRIMA</b>	
<b>I. LA NASCITA DEL MUSEO MODERNO COME <i>LIMES</i> DELLA TIPOLOGIA ARCHITETTONICA MUSEALE</b>	<b>37</b>
I.1 IL <i>LIMES</i> DELLA TIPOLOGIA ARCHITETTONICA MUSEALE	41
I.2 PRESENZA COME METAFORA DI UN'ASSENZA	47
I.3 L'IMMAGINE ARCHITETTONICA MUSEALE NELLE NUOVE CONFIGURAZIONI	55
I.3.1 NEL FUTURO DI UNA <i>PROMENADE</i>	63
<b>II. LA NUOVA ESTETICA DELL'ARCHITETTURA MUSEALE: <i>AD FINEM</i></b>	<b>77</b>
II.1 NELL' <i>ANTI-MUSEO</i> TRA STORIA E TIPOLOGIA	81
II.2 NEL <i>TEMPIO DELLO SPIRITO</i> , NEL <i>MONUMENTO</i>	91
II.3 NEL <i>TEMPIO DELLA MODERNITÀ</i>	97
<b>III. LA RISCrittURA DEL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO MUSEALE: <i>IN FINEM</i></b>	<b>109</b>
III.1 OLTRE LE GERARCHIE SPAZIALI: UNO SGUARDO VERSO LA CITTÀ	113
III.2 LA <i>CATTEDRALE LAICA</i> DELLA CITTÀ	119
III.3 L'IMMAGINE DELL' <i>IPERCONSUMO</i>	125
III.4 TRA CONNESSIONI URBANE E RISCrittURA DI LINGUAGGI	131
III.5 NELL'ESPERIENZA DEL SILENZIO	137
<b>PARTE SECONDA</b>	
<b>IV. IL FUTURO PROSSIMO DEI MUSEI: UN SISTEMA DI RELAZIONI</b>	<b>149</b>
IV.1 IL MUSEO DEL XXI SECOLO	151
IV.2 UN SISTEMA DI RELAZIONI	155
IV.3 LO SPAZIO INTERNO DEL MUSEO COME <i>PREOCCUPAZIONE FONDAMENTALE</i>	161
IV.3.1 IL MUSEO ARCHEOLOGICO DI REGGIO CALABRIA	167

IV.4 MUSEI TEATRO DI STRATEGIE DI MARKETING	173
IV.4.1 IL LOUVRE DI ABU DHABI	183
IV.4.2 LA BOURSE DE COMMERCE DI PARIGI	191
IV.5 LA DIMENSIONE DEL VIRTUALE: IL VUOTO IN MOSTRA	197
IV.5.1 IL MORI BUILDING DIGITAL ART MUSEUM	205
IV.6 LA DIMENSIONE GEOGRAFICA: IL GLOBAL GUGGENHEIM	211
IV.6.1 IL TESCHIMA ART MUSEUM	217
IV.7 LA VARIAZIONE DEI SIGNIFICATI: SUL DESTINO PROSSIMO DEI MUSEI	223
IV.7.1 IL DEPOT BOIJMANS VAN BEUNINGEN	229
IV.7.2 L'HUMBOLDT FORUM IM BERLINER SCHLOSS	237
<b>PARTE TERZA</b>	
<b>V.    <b>VERSO LA RICERCA DI NUOVE CONFIGURAZIONI</b></b>	<b>255</b>
V.1 NEL VUOTO DAL VUOTO: UN SILENZIO DA DECIFRARE	257
V.2 LA GRAMMATICA DELLO SPAZIO DEL VUOTO	261
V.3 LA POETICA DELLO SPAZIO: HIDDEN SPACES	265
V.4 IL NO SHOW MUSEUM	269
V.5 IL MUSEO DOPO IL MUSEO: IL MUSEO E <i>L'ELOGIO DEL VUOTO</i>	275
INTERVISTA	283
ELABORAZIONI GRAFICHE DEI CASI STUDIO: ABACO GENERALE	291
BIBLIOGRAFIA	293
SITOGRAFIA	297
INDICE DELLE FIGURE	301
RINGRAZIAMENTI	309

NOTE DELL'AUTORE:

Tutte le citazioni bibliografiche relative alle fonti in lingua inglese e tedesca, dove non diversamente specificato, sono tradotte dall'autore.

Tutte le fotografie, dove non diversamente specificati nome e fonte, sono a cura dell'autore e sono state scattate a Berlino nell'anno 2020-2021.

Tutti i disegni di studio, dove non diversamente specificata la fonte, sono a cura dell'autore.

PARTE	PRIMA	SECONDA	TERZA
CAPITOLO	I II III	IV	V
RICERCA	TEMI / XIX - XX°	TENDENZE / XXI°	ANALISI CRITICA
CASI STUDIO	11	7	1
TEMI [3] [I/II/III]	I.1_TEMPIO DELL'ARTE		PROGETTO
	II.2_ANTI-MUSEO		
	III.3_CITTA' / OPERA D'ARTE		
TENDENZE [5] [IV]		1_SPAZIALE	TEORIA E PROGETTO
		2_ECONOMICA	
		3_VIRTUALE	
		4_GEOGRAFICA	
		5_DI VARIAZIONE DI SIGNIFICATI	
ANALISI CRITICA	VUOTO	VUOTO	VUOTO
FOCUS	CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO		IL VUOTO NEL MUSEO
INDAGINE	I_VUOTO DEFINITO	IV_VUOTO RI-DEFINITO	GENERATORE DI PAURA
	II_VUOTO INDEFINITO		LUOGO DI SILENZIO
	III_VUOTO RI-CERCATO		
CASI STUDIO	I [3] / II [3] / III [5]	IV [7]	V [1]

## STRUTTURA DELLA RICERCA

### - PARTE PRIMA / [ TEMI ]

INDAGINE: ORIGINE E SVILUPPI DELL'ARCHITETTURA MUSEALE  
I I-II-III CAPITOLO I

### - PARTE SECONDA / [ TENDENZE ]

INDAGINE: TENDENZE DELL'ARCHITETTURA MUSEALE  
I IV CAPITOLO I

### - PARTE TERZA / [ ANALISI CRITICA ]

INDAGINE: INTERPRETAZIONE DEL TEMA DEL VUOTO  
I V CAPITOLO I

La tesi si struttura in tre parti principali. La prima parte si svolge, idealmente, all'interno dell'area di un *confine* nel quale vengono intercettati un punto di inizio, *limes* [limite], e un punto ultimo, *finis* [confine], con l'obiettivo di comprendere e ricercare cosa accade *oltre* quest'area e dunque intorno al problema del museo contemporaneo. Questa prima parte, nella quale si cerca di delineare un quadro circa i cambiamenti dell'architettura museale, si struttura in tre capitoli. All'interno di questi capitoli si sono ricercati, tramite il supporto di casi studio ritenuti significativi, i *temi* che hanno accompagnato la vicenda del museo nell'arco cronologico compreso tra il XIX e il XX secolo. Tali temi sono stati distinti in *Tempio dell'Arte*, *Anti-Museo* e rapporto *Città / Opera d'Arte* per mostrare il cambiamento che interessa la tipologia architettonica museale.

Temi che nella seconda parte, entro cui si struttura il quarto capitolo, hanno preso l'appellativo di *tendenze* in riferimento alle vicende che caratterizzano il museo contemporaneo relativo al XXI secolo e ai problemi ad esso connessi. Le tendenze emerse nella seconda parte sono state codificate, attraverso i casi studio, come *Spaziale*, *Economica*, *Virtuale*, *Geografica*, e *Di variazione di significati*. L'analisi critica operata tra *temi* e *tendenze* ha restituito, in entrambi i casi, una inclinazione a porre l'attenzione sul tema del *vuoto* quale elemento capace di tenere insieme l'intero lavoro sia sul piano progettuale quanto su quello teorico.

Su questo concetto si sviluppa la terza ed ultima parte del lavoro nella quale emerge un'analisi critica che nasce con l'auspicio che le questioni sollevate attorno al tema possano divenire un frammento di un dibattito *in divenire*.

Parallelamente alla trattazione teorica la ricerca si avvale dello strumento del disegno per portare avanti un'analisi critica che, partendo dalla lettura della pianta dei progetti ritenuti significativi, restituisce la costruzione di schemi di studio<sup>1</sup> che mostrano gli elementi chiave dei musei selezionati quali la rotonda, i percorsi, gli accessi, l'impianto tipologico, i rapporti di simmetria / asimmetria, facendo emergere, in particolare, l'elemento del *vuoto*. Quest'ultimo, ponendosi come punto cardine e strumento di lettura dell'intera trattazione, muterà solo apparentemente configurazione e significato al variare dello schema tipologico e verrà assunto come tema sul quale la ricerca, anziché impostare delle considerazioni conclusive, si auspica di sollevare ulteriori e future riflessioni a carattere problematico.

---

<sup>1</sup> Si segnala lo studio nel quale viene costruito un *vocabolario tipologico* del museo contemporaneo attraverso la redazione di *morfemi* capaci di impostare una riflessione critico-interpretativa dei progetti ritenuti significativi: M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016.

## STRUCTURE OF THE RESEARCH

### - **FIRST PART** / [ THEMES ]

INVESTIGATION: ORIGIN AND DEVELOPMENTS OF MUSEUM ARCHITECTURE  
I I-II-III CHAPTERS I

### - **SECOND PART** / [ TRENDS ]

INVESTIGATION: TRENDS OF MUSEUM ARCHITECTURE  
I IV CHAPTER I

### - **THIRD PART** / [ CRITICAL ANALYSIS ]

INVESTIGATION: INTERPRETATION OF THE THEME OF EMPTINESS  
I V CHAPTER I

The dissertation is structured in three main parts. The first part takes place, ideally, within the area of a border. In this boundary a start point, *limes* [limit], and a last point, *finis* [border] are identified. The aim of this part is to understand and research what happens beyond this border area and therefore refers to the problem of the contemporary museum. This first part of the research, which investigates changes in museum architecture, is structured in three chapters. Within these three chapters, the themes that characterized the Museum were studied in the chronological period between the nineteenth and the twentieth centuries. The research of the themes was done through the support of case studies considered significant for this work. Such *themes* have distinguished themselves in *Temple of Art*, *Anti-Museum* and *City Report / Artwork* to show how the museum's architectural typology changes.

In the second part of the research, in which the fourth chapter is structured, the themes have taken the name of *trends* in reference to the events that characterize the contemporary museum related to the 21st century and the problems related to it. The trends emerged in the second part have been codified, through the case studies, as *Spatial*, *Economic*, *Virtual*, *Geographic* and *Of variation of meanings*. The critical analysis made between themes and trends has, in both cases, brought the focus back on the theme of vacuum as an element able to hold together the entire work on the basis of design as well as theory.

The third and final part of the research develops on this concept and sheds light on a critical analysis that arises with hope that the issues raised around this theme can become a fragment of a debate *in the making*.

Parallel to the theoretical study, the research takes advantage of the tool of drawing. This serves to carry out a critical analysis which, starting from the reading of the plan of the projects considered significant, leads to the construction of study schemes<sup>2</sup> that show the key elements of the selected museums such as the rotunda, the routes, the entrances, the typological system and symmetries/asymmetry ratios. In this way, critical analysis brings out, in particular, the element of *emptiness*. The latter, placing itself as a pivotal point and a reading tool for the entire study, will only apparently change its configuration and meaning while the typological system changes and is taken as a theme on which the research, instead of setting out conclusive considerations, hopes to raise further and future problematic reflections.

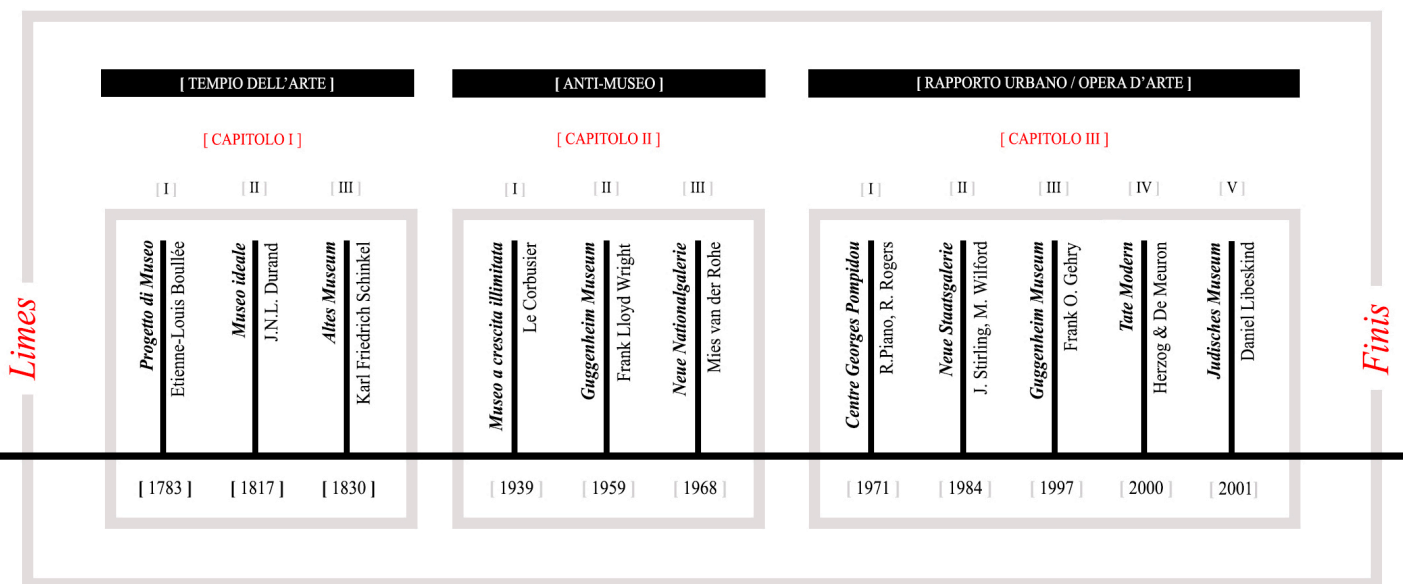
---

<sup>2</sup> It is worth noting the study in which a typological vocabulary of the contemporary museum is built through the editing of morphemes capable of setting a critical-interpretative reflection of the projects considered significant: M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016.

## **STRUTTURA GENERALE DELLA RICERCA**

[ PARTE PRIMA ]

[ TEMI ]



[ PARTE SECONDA ]

[ TENDENZE ]

[ SPAZIALE / ECONOMICA / VIRTUALE / GEOGRAFICA / DI VARIAZIONE DI SIGNIFICATI ]

[ CAPITOLO IV ]

[ I ]	[ II ]	[ III ]	[ IV ]	[ V ]	[ VI ]	[ VII ]
<i>Museo Archeologico RC</i> M. Piacentini / ABDR	<i>Louvre Museum Abu Dhabi</i> Jean Nouvel	<i>Bourse de Commerce</i> Tadao Ando	<i>MORI Building Digital Art Museum</i> TeamLab	<i>Teschina Art Museum</i> SANAA	<i>Depot Boijmans van Beuningen</i> MVRDY	<i>Humboldt Forum</i> Franco Stella
[ 1932/2016 ]	[ 2017 ]	[ 2021 ]	[ 2018 ]	[ 2021 ]	[ 2021 ]	[ 2021 ]

[ PARTE TERZA ]

[ ANALISI CRITICA ]

[ VUOTO ]

[ CAPITOLO V ]

[ I ]
<i>No Show Museum</i> Andreas Heusser
[ 2015 ]



## PREMESSA E OBIETTIVI DELLA RICERCA

Lo spunto iniziale del presente lavoro di ricerca nasce dall'individuazione del tema di un convegno internazionale promosso da ICOM [International Council of Museum, l'Organizzazione Internazionale dei Musei istituita per la prima volta a Parigi nel 1946] nel 1992 dal titolo *Museums: re-thinking the boundaries?* [Musei: ri-pensare i confini?]. Tale tema è risultato significativo poiché trova una netta relazione con la linea teorica dei dibattiti attuali circa il *futuro dei Musei*, sui quali la stessa organizzazione si sta oggi interrogando. Dall'analisi delle soluzioni adottate nel corso della Conferenza Generale del 1992 è emerso un dibattito sul tema del museo incentrato sulla natura di confini ideologici per i quali si sono analizzati aspetti economici, politici e sociali. Tale dibattito, però, non ha sollevato una riflessione specifica sulla natura dei confini fisici che investono lo spazio di fruizione dell'arte rappresentato dall'architettura del museo. Oggi l'attenzione si rivolge alla "digitalizzazione e sperimentazione di modelli ibridi capaci di diffondere la cultura" aprendo delle riflessioni che sembrano superare, ancora una volta, l'ambito architettonico.

Questa premessa ha portato la ricerca a interrogarsi circa la natura dei *confini* del museo per il quale emerge da più parti e con forza la necessità di ridiscuterne radicalmente l'idea stessa che lo definisce. Intorno a tale questione si è aperta ormai da tempo una particolare attenzione da parte di molti studiosi al punto che un organismo appositamente predisposto da ICOM [Standing Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials - MDPP] sta portando avanti il tentativo di riformulare il nome e il senso dei musei del XXI secolo. Come è noto, l'attuale definizione di museo redatta da ICOM negli anni Settanta del Novecento, il cui ultimo aggiornamento risale all'anno 2007, è stata ridiscussa nel corso della Conferenza Generale svoltasi a Kyoto nel settembre 2019, senza trovare un'idea condivisa e contemporanea capace di definire il museo. Questa dimensione di incertezza, se da un lato determina una difficoltà di definire un nome, dall'altro, paradossalmente, ne garantisce una costante attenzione come conseguenza di un dibattito che non si esaurisce in un tempo circoscritto. *Tempio delle Muse*, *Museo Tempio dell'Arte*, *Anti-Museo*, *Museo didattico*, *Supermuseo* o *Museo dell'Iperconsumo* sono alcune delle definizioni assegnate all'istituzione Museale dalla sua nascita ad oggi. Ma il *Museion*, che nasce come *Tempio delle Muse* nel IV secolo a.C., com'è noto<sup>3</sup>, non era lo spazio all'interno del quale venivano custoditi gli oggetti, bensì il luogo di riunione tra filosofi e sapienti. E questa condizione, nella quale il museo non rimandava a una tipologia architettonica appositamente progettata per custodire gli oggetti d'arte, si protrasse fino alle prime teorizzazioni di progetti di museo avvenute sul finire del 1700 per poi avvertire importanti mutamenti fino ai giorni nostri. L'architetto rivoluzionario Etienne-Louis Boullée, nel 1783, disegnerà il progetto del *Museum* ponendo delle solide basi per gli studi successivi intorno al tema.

Così il pensiero moderno, nei confronti del museo, ruota attorno a un'idea di assenza. L'assenza di caratteri tipologici verrà messa in luce nel progetto del *Museo ideale* redatto da Jean-Nicolas-Louis Durand che, nelle *Lezioni di Architettura* del 1819, per definire il museo, farà riferimento alla struttura delle biblioteche andando a sancire, di fatto, l'incertezza di un nome e di una architettura. Ma gli studi teorici sulla tipologia architettonica museale prenderanno forma e si concretizzeranno nel progetto dell'*Altes Museum* di Berlino del 1830 redatto dall'architetto Karl-Friedrich Schinkel. L'operazione straordinaria messa in atto dall'architetto prussiano consisteva nel fissare gli elementi cardine sui quali si fondava l'architettura museale

quali i percorsi e le gallerie che dovevano confluire verso un centro, un centro *vuoto*: la rotonda. E proprio questo elemento si fa metafora stessa di uno spazio che celebra questa assenza su cui il museo si fonda. Questo progetto risulterà determinante in tale lavoro poiché sancirà il *limes* [limite] della tipologia architettonica museale inteso come punto di inizio, primo segno e traccia dell'area di un *confine*. E questo confine sarà intercettato da due momenti ascrivibili al *limes* e al *finis* [confine] o punto ultimo dell'area oltre la quale costruire nuove configurazioni e sollevare nuovi scenari circa il problema dei musei odierni che ruotano, ancora oggi, attorno al concetto di assenza.

La prima parte della ricerca inscritta all'interno dell'area di un confine sarà determinante nel mettere a fuoco come l'intera vicenda del museo ruoti attorno al tema dell'assenza. Si comprenderà qui la nascita di una tipologia architettonica che sancirà la presenza di un *Tempio dell'Arte* nel corso dell'Ottocento; di una messa in crisi di tale tipologia, conseguenza della nascita di un *Anti-Museo* nel corso del Novecento a causa del modo differente di porsi nei confronti della storia e delle ideologie rispetto al secolo precedente; di un tentativo di stabilire un *rapporto con la città* apportando una riscrittura dei linguaggi del museo illuminista e della nascita di un museo che si pone esso stesso come *Opera d'arte*.

Mediante questa modalità si vuole esplicitare la vicenda del museo che parte dalla traccia di un segno, si sviluppa in un'area definita e sconfina in una dimensione di perdita di quel segno. L'obiettivo è quello di indagare, dopo uno studio preliminare sullo stato dell'arte attraverso casi studio di supporto alla ricerca, le tendenze del museo contemporaneo.

Sulla linea teorica dello studioso americano Alvin Toffler che nel saggio *La terza ondata*<sup>4</sup> redatto nel 1980 anticipa sostanziali cambiamenti del sistema della società ascrivibili a *ondate di cambiamento*, si vuole inserire il problema del dibattito sul museo. Il fine della trattazione del futurologo risiede nel far emergere come all'interno di una ondata siano presenti differenti fattori che, non distinguibili in una netta distinzione tra passato e presente, attraverso la loro compresenza, rendono complicata la decifrazione del presente. In questa difficoltà si inserisce il problema del museo che nasce dall'assenza di caratteri tipologici e della cui definizione si discute ancora oggi. In conclusione, l'intero lavoro si interroga circa la possibilità, nel secolo attuale, di un ritorno al modo di concepire il museo nel Modernismo ovvero come un *Anti-Museo*. Il risultato atteso da questo studio è quello di apportare un ulteriore contributo teorico all'interno della vasta letteratura scientifica che ruota attorno al tema del museo. Parallelamente, i ragionamenti emergenti dall'approccio di natura teorica, sono stati restituiti attraverso lo strumento del disegno che assume qui un carattere nuovo.

---

<sup>3</sup> Per una trattazione approfondita si rimanda ai testi: A. Criconia, *L'Architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019; G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40<sup>due</sup> edizioni, Palermo 2017; M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016.

<sup>4</sup> A. Toffler, *La Terza Ondata. Il tramonto dell'era industriale e la nascita di una nuova civiltà*, Sperling & Kupfer Editori, Varese 1987.

## PREMISE AND AIMS OF THE RESEARCH

The research work comes from the identification of the theme of an international conference organized by ICOM [International Council of Museum, the International Organization of Museums established for the first time in Paris in 1946] in 1992 entitled *Museums: re-thinking the boundaries?* This issue has been important because it is related to the debates that the organization is proposing today and which are focused on the future of museums. From the analysis of the 1992 General Conference emerged a debate on the theme of the Museum focused on the nature of ideological boundaries for which economic, political and social aspects were analysed. This debate, however, has not raised a specific reflection on the nature of the physical boundaries that affect the space of use of art represented by the architecture of the museum. Today the focus is on "digitalization and experimentation of hybrid models capable of spreading culture" and these themes open up reflections that seem to overcome, once again, architecture.

This premise has led the research to question the nature of the boundaries of the Museum for which a strong need to radically discuss the very idea that defines it, emerges from several parts. For quite sometime, particular attention around this issue has been paid by many scholars to such an extent that an organization specially prepared by ICOM [Standing Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials - MDPP] is trying to reformulate the name and meaning of the 21st century museums. As is well known, the current definition of Museum drawn up by ICOM in the seventies of the twentieth century, whose last update dates back to the year 2007, was discussed again during the General Conference held in Kyoto in September 2019, without finding a solution. If this dimension of uncertainty, on the one hand determines a difficulty to define a name, on the other, it paradoxically, guarantees a constant attention of the theme over time. *Temple of the Muses*, *Temple of Art Museum*, *Anti-Museo*, *Educational Museum*, *Supermuseum* or *Hyper-Consumption Museum* are some of the definitions assigned to the Museum institution from its birth to the present. But the Museion, which was born as the *Temple of the Muses* in the fourth century BC, as is known<sup>5</sup>, was not the space in which objects were kept, but the meeting place for philosophers and scholars. And this condition, in which the Museum did not refer to an architectural typology specially designed to store the objects of art, continued until the first ideas of Museum projects occurred at the end of 1700 and up to the present day. The revolutionary architect Etienne-Louis Boullée, in 1783, designed the project of the *Museum*, laying a solid foundation for subsequent studies around the theme.

Thus modern thought, towards the museum, revolves around an idea of absence. The absence of typological characters will be highlighted in the project of the *Ideal Museum* drawn up by Jean-Nicolas-Louis Durand who, in the *Lessons of Architecture* of 1819, aiming to define the Museum, took as an example the structure of libraries which would serve as a model on which to establish the uncertainty of a name and an architecture. Theoretical studies on museum architectural typology will take shape and will be concretized in the project of the *Altes Museum* in Berlin of 1830 designed by the architect Karl-Friedrich Schinkel. The extraordinary operation carried out by the Prussian architect consisted in fixing the pivotal elements on which the museum architecture was based, such as the paths and galleries that were to flow towards a centre, an empty centre: the rotunda. This element of emptiness becomes a metaphor for a space that celebrates this absence on which the museum is based. This project is decisive in this work because it marks the *limes* [limit] of the museum architectural typology understood as a starting point, first sign and trace of the area of a border. This border is marked by two moments that refer to the *limes* and to the *finis* [border] or final point of the border area beyond which to build new reasoning and open new research scenarios. In the first part of the research, which ideally takes place within the area of a border, it is important to explain how the whole story of the museum focuses on the theme of absence. In this part we will understand the birth of an architectural typology that sees the presence of a *Temple of Art* during the nineteenth century; a crisis of this type of architecture that resulted in the birth of an *Anti-*

*Museum* during the twentieth century; an attempt to establish a relationship with the city through a rewriting of the languages of the Enlightenment museum and the birth of a museum that stands out itself as a work of art.

Through this method we want to explain the history of the Museum that starts from the trace of a sign, develops in a defined area and borders in a dimension where that sign disappears. The aim is to investigate the trends of the contemporary museum after a study done on the state of the art through case studies supporting research.

On the line of thought of the American scholar Alvin Toffler who in his essay *The Third Wave*, written in 1980, anticipates substantial changes in system of society attributable to waves of change, we want to insert the problem of the debate regarding the museum. The study conducted by the futurologist wants to show how within a wave of change there are different factors that can not be distinguished separately and this makes it difficult to understand them. In addition to this difficulty, the problem of the museum arises from the absence of typological characters and from the absence of a new definition which is still discussed today. In conclusion, the whole work questions the possibility, in the present century, of a return to the way of conceiving the museum in Modernism or as an anti-museum. The expected result of this study is to make a further theoretical contribution within the vast scientific literature that revolves around the theme of the museum. At the same time, the reasoning emerging from the theoretical approach, has been returned through the instrument of drawing that in this case takes on a new character.

---

<sup>5</sup> For an in-depth discussion please refer to the texts: A. Criconia, *L'Architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019; G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Movimento al museo narrativo*, 40two edizioni, Palermo 2017; M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016.

## PRINCIPI METODOLOGICI

Il lavoro di ricerca ha seguito quattro principi metodologici che hanno riguardato la **multidisciplinarietà** del tema trattato; l'inquadramento **cronologico**; l'aspetto **teorico** e il **dialogo teoria/disegno**.

Il primo approccio è stato quello di indagare lo stato dell'arte circa le questioni riguardanti il museo al fine di delineare un quadro teorico propedeutico all'elaborazione di un'analisi critica. Lo studio condotto ha tenuto conto del vasto contributo scientifico di autori che si sono interrogati circa il tema del museo sotto differenti aspetti che hanno riguardato l'architettura, l'arte, l'estetica, la critica della cultura.

Le **letture multidisciplinari** del tema hanno portato allo sviluppo di un'analisi critica che tiene conto tanto dei cambiamenti dell'architettura museale quanto dei differenti attori che ruotano attorno alla questione del museo quali curatori, architetti, artisti, fruitori.

Risulta necessario specificare come il lavoro di ricerca non si è strutturato con l'obiettivo di restituire una narrazione storica delle vicende connesse al tema del museo, bensì ha rivolto lo sguardo verso un approccio che, guardando al passato, intercetta le possibili linee guida del futuro di tale istituzione.

L'**approccio cronologico** è stato un supporto rilevante per spiegare e comprendere le questioni fondamentali connesse all'architettura in esame, ma non il risultato atteso e punto di arrivo di questo studio che si basa sul fare emergere, attraverso l'analisi del museo contemporaneo, un dibattito tematico *in divenire* sulla questione del *vuoto* come spazio architettonico museale da porre in evidenza.

Procedendo per parti tra loro dialoganti, sono stati decodificati, mediante l'ausilio di alcuni esempi di architetture museali ritenute emblematiche e attraverso un **approccio di natura teorica**, i grandi *temi* e le *tendenze* su cui si muove il museo ancora oggi. Parallelamente all'emergere di questi aspetti si è indagato lo spazio architettonico e la natura che esso assume al variare di configurazione e significati.

Il percorso di indagine ha tenuto conto di alcuni passaggi significativi tra i quali rientrano la nascita e l'origine del museo come architettura appositamente progettata per tale scopo; l'interpretazione dei cambiamenti che esso assume in relazione ai temi e alle tendenze emergenti; l'elaborazione di schemi di studio capaci di mostrare i ragionamenti di natura teorica in una sintesi restituita attraverso lo strumento del disegno assunto come categoria privilegiata nello studio della pianta dei progetti. Il **dialogo tra teoria e disegno** è stato fondamentale nel mettere in discussione o avvalorare i temi emergenti nel corso del lavoro poiché ha permesso di comprendere come l'approccio teorico sia determinante nella lettura dei casi studio individuati, ma anche di come l'esempio a volte retroagisce sulla teoria modificandola.

L'analisi dei 18 casi studio di supporto alla ricerca ha portato alla produzione di un numero di 180 disegni interpretativi delle piante dei musei per i quali sono stati studiati la figura di base; i rapporti di simmetria e asimmetria; la griglia compositiva; gli elementi della composizione; l'impianto tipologico; il pieno; il vuoto; gli accessi; i percorsi, la rotonda. All'interno di queste interpretazioni si è prestata particolare attenzione all'elemento della rotonda e alla sua natura di uno spazio architettonico pensato come un *vuoto* che, nonostante la sua variazione di configurazione e significato nel corso dei secoli, è rimasta una costante nello schema di tali edifici. L'esito atteso è quello di far dialogare, attraverso uno studio multidisciplinare, premesse teoriche, aspetti cronologici, analisi critiche e disegni.

## METHODOLOGICAL PRINCIPLES

The research work followed four methodological principles that concerned the **multidisciplinary** nature of the topic; the **chronological** framework; the **theoretical** aspect as well as the dialogue between **theory and design**.

The first approach was to investigate the state of the art on the theme of the museum. This approach served to develop a subsequent critical analysis. The study has taken into account the vast scientific contribution of authors who have questioned the theme of the museum in different aspects that have concerned architecture, art, aesthetics and criticism of culture. The **multidisciplinary readings** of the theme have led to the development of a critical analysis that takes into account both the changes in museum architecture as well as and the different professional figures that are related to the museum such as curators, architects, artists and visitors. It is necessary to specify how the research work was not structured with the aim of writing a historical narrative of the events related to the theme of the museum, but looked to the past to understand the future of the museum institution. Although the **chronological approach** has been significant to explain and understand the fundamental issues related to the architecture under consideration, it hasn't brought about the expected result or final end of this study. The aim, in fact, is to bring out through the analysis of the contemporary museum a thematic debate in the making that focuses on the question of the void as an architectural museum space to be highlighted.

Proceeding in interacting parts, the great themes and trends on which the museum still moves today have been decoded, through the support of some examples of museum architecture considered emblematic and through a **theoretical approach**. Parallel to the emergence of these aspects, the architectural space and the nature that it assumes with the variation of form and meaning have been investigated.

The research path has taken into account some significant steps including the birth and origin of the museum as architecture specially designed for this; the interpretation of the changes it undergoes in relation to emerging themes and trends; the elaboration of study schemes capable of showing the reasoning of a theoretical nature by means by the instrument of drawing taken as a privileged category in the study of the plan of the projects. The **dialogue between theory and design** has been fundamental in questioning or validating the issues emerging in the course of the work. This dialogue has allowed us to understand how the theoretical approach is decisive in reading the case studies identified but also how the examples sometimes acts on the theory by modifying it.

The analysis of the 18 case studies supporting the research, has led to the production of a number of 180 interpretative drawings of the plants of the museums. Of those museums the following aspects have been studied: the basic figure; the relationships of symmetry and asymmetry; the gray composition; the elements of the composition; the typological plant; the solid; the void; the accesses; the paths, the rotunda. Within these interpretations, particular attention has been paid to the element of the rotunda and its nature as an architectural space thought of as a vacuum that, despite its variation of configuration and meaning over the centuries, has remained a constant in the scheme of such buildings. The expected outcome is to make dialogue, through a multidisciplinary study, theoretical premises, chronological aspects, critical analysis and drawings.

## INTRODUZIONE

*Quale messaggio vorresti mandare ai futuri professionisti museali?*

*Prima di tutto vorrei enfatizzare il ruolo essenziale della nostra organizzazione, incoraggiandoli a prenderne parte. In seconda analisi, vorrei ricordare come muovere le cose in avanti sia un processo molto lento che richiede pazienza. Per vedere dei cambiamenti, anche piccoli, occorrono circa venticinque anni. Se c'è una buona idea capace di apportare cambiamenti nella società, nonostante gli innumerevoli ostacoli, bisogna portarla avanti.*

Gäel de Guichen

La ricerca in oggetto intende offrire una lettura critica sui grandi temi che sono emersi attorno alle questioni riguardanti il museo. Tale lettura viene fatta attraverso un confronto univoco tra una indagine storica e una che si muove sulla traccia dei dibattiti contemporanei. Il tema che più si distingue all'interno di questa prima parte è quello di un Museo *Tempio dell'Arte* che, inserendosi come primo punto nell'area di un *confine*, ne segna la traccia degli sviluppi futuri.

Il termine *confine*, dal latino *cum* [con] e *finis* [fine] indica parallelamente ciò che separa e ciò che unisce. Intercettare un ragionamento che possa inserirsi nell'area di un confine - la prima parte della ricerca - con il fine di *guardare oltre* - nella seconda parte della ricerca - riprende la volontà di sviluppare delle tematiche che seguono il lavoro portato avanti dalla prestigiosa istituzione Internazionale dei Musei ICOM [*International Council of Museums*]<sup>6</sup>.

Istituita a Parigi nel 1946, ICOM, a partire dal 1948, data di svolgimento della prima Conferenza Generale, ha indetto, ogni tre anni [Fig.1], un dibattito aperto ai diversi attori che si interrogano circa l'istituzione museale andando a sollevare proposte concettuali in linea con gli accadimenti storici e temporali emergenti. Dalle relazioni redatte e pubblicate sulla pagina dell'*International Council of Museums*, si rileva come, quasi a cadenza decennale, l'istituzione assisterà a sostanziali cambiamenti tematici assumendo, man mano, i caratteri di internazionalità e universalità e divenendo la principale organizzazione mondiale che si occupa dei Musei<sup>7</sup>.

Così, in una lettura che si interroga sull'origine dell'architettura museale<sup>8</sup> e del suo sviluppo indagata attraverso una analisi dell'apparato teorico e progettuale esistente, come in un processo di scavo archeologico, il lavoro in esame punterà ad analizzare un presente determinato dalle vicende e dai dibattiti promossi da ICOM che qui si alimenta, in maniera complessa, di uno sguardo retrospettivo sul suo passato con il fine di comprendere la decifrazione di quello che sarà il futuro dell'Istituzione museale.

In questa cornice si strutturano dei ragionamenti sui *confini* del museo che investono l'arte, l'architettura e le vicende ad esse collegate per i quali fondamentale è risultata essere l'analisi di un documento redatto da ICOM, *Natural History Conservation*, pubblicato durante l'incontro annuale del 1991, dove veniva















annunciato il tema della sedicesima Conferenza Generale, *Museum: re-thinking the boundaries?*<sup>9</sup> [*Musei: ripensare i confini?*] in cui, alla voce *Announcements*, si leggeva:

The major topics will be: What role should the museum play in today's society?, At what point is a museum no longer a museum - Are there limits?, What should be the responsibilities of the international organizations which represent the interests of museums? [I maggiori temi saranno: Quale ruolo dovrebbe giocare il museo nella società attuale?, A che punto un museo non è più un museo - Ci sono dei limiti?, Quali dovrebbero essere le responsabilità dell'organizzazione internazionale che rappresenta gli interessi dei musei?]<sup>10</sup>

Le soluzioni adottate nel corso della Conferenza Generale del 1992 hanno esortato ICOM all'abbattimento di confini di natura politica, socio-economica e culturale; a dare vita a una più fitta rete di scambio tra i professionisti della comunità museale; all'abbattimento delle barriere che isolano i musei dal resto delle esigenze della comunità<sup>11</sup>.

Il dibattito ha così aperto una riflessione circa la natura di confini ideologici sollevando aspetti politici, economici, sociali senza interrogarsi sulla natura di confini fisici che determinano lo spazio di fruizione dell'arte rappresentato dall'architettura del museo. Questa considerazione emerge dall'analisi generale dei dibattiti promossi dall'organizzazione dalla sua formazione risalente al 1946 ad oggi. Risulta determinante rilevare come la discussione circa la natura dei confini del museo discussa nel 1992 trova una linea teorica nei dibattiti sui quali ICOM oggi si interroga in un convegno dal titolo *Il futuro dei Musei: rigenerarsi e reinventarsi*<sup>12</sup>. Questo tema si pone come punto nevralgico in una riflessione che guarda al futuro dell'architettura museale in un momento in cui le variazioni di significati che assumono i musei, prendendo sempre più forma, tendono a mettere in crisi la presenza dell'architettura stessa<sup>13</sup>.

Attraverso una analisi dei cambiamenti del museo come architettura, la ricerca vuole aggiungere una domanda a quei temi di maggiore rilievo contenuti negli *Announcement* sopra descritti con il fine di aprire delle riflessioni su una dimensione che indaga cosa accade *oltre il museo*, quali sono le tendenze del museo contemporaneo e quale tema può essere capace di tenerle insieme tanto sul piano teorico quanto su quello progettuale.

[ Prima conferenza generale ]  <b>ICOM 1948</b> Parigi	[ Scambi di collezioni, musei ed educazione ]  <b>ICOM 1950</b> Londra	[ Musei in aree sottosviluppate ]  <b>ICOM 1953</b> Milano	[ Musei del tempo ]  <b>ICOM 1956</b> Zurigo	[ Limiti e potenzialità ]  <b>ICOM 1959</b> Stoccolma
[ Centri di ricerca / Sale espositive ]  <b>ICOM 1962</b> L'Aia	[ Formazione del personale ]  <b>ICOM 1965</b> New York	[ Musei e ricerca ]  <b>ICOM 1968</b> Monaco	[ Educazione museale e ruolo culturale ]  <b>ICOM 1971</b> Parigi	[ Il museo e il mondo moderno ]  <b>ICOM 1974</b> Copenaghen
[ Musei e scambi culturali ]  <b>ICOM 1977</b> Mosca	[ Reponsabilità dei musei e il patrimonio mondiale ]  	[ Musei per lo sviluppo del mondo ]  	[ Musei e futuro del patrimonio ]  	[ Musei generatori di cultura ]  
[ Musei: ripensare i confini? ]  	[ Musei e comunità ]  	[ Musei e diversità culturali ]  	[ Musei e cambiamenti economici e sociali ]  	[ Musei e patrimonio intangibile ]  
[ Musei e patrimonio universale ]  	[ Armonia sociale ]  	[ Cambiamenti sociali ]  	[ Paesaggi culturali ]  	[ Accessibilità e inclusione ]  

---

<sup>6</sup> *International Council of Museums* [ICOM] è l'organizzazione mondiale dei Musei nata in occasione della Prima Conferenza Generale dell'UNESCO che ebbe luogo a Parigi dal 16 al 20 novembre 1946. La nascente organizzazione fu presentata in occasione della Prima Conferenza Generale ICOM svoltasi a Parigi dal 28 giugno al 3 luglio 1948. L'iniziativa venne promossa dal direttore del *Buffalo Science Museum* di New York, Chauncey Jerom Hamlin che, sulla base dell'organizzazione dell'UNESCO nata il 16 novembre 1945, il 23 agosto del 1946 inviò una lettera ai direttori museali di tutto il mondo andando a manifestare la necessità, in un periodo di ricerca di una pace post-bellica, di una organizzazione capace di tenere insieme i musei. Primo direttore di una nascente istituzione costituita da un centro di documentazione capace di accogliere ricercatori provenienti da tutto il mondo, Chauncey Jerom Hamlin, con il suo impegno, diede vita a una comunità internazionale senza scopo di lucro che lavora, ancora oggi, incessantemente, nell'interesse della promozione delle istituzioni museali. Negli anni compresi tra il 1946 e il 1968, dopo una prima fase di assetto generale, ICOM procedette con lo svolgimento di otto conferenze generali i cui temi discussi furono, tra tutti, il ruolo educativo dei musei, gli scambi delle collezioni, i problemi dei musei situati in aree sottosviluppate, la loro conservazione, i loro limiti e potenzialità, la formazione delle figure professionali, la ricerca. Gli anni compresi tra il 1968 e il 1977 furono anni di transizione e crisi per ICOM che si ritrovò a gestire una situazione di un debito economico elevato. Il 1968 fu utilizzato come pretesto da una nuova generazione che chiedeva la nascita di nuovi musei che si occupassero di problemi sociali e politici. Questo clima portò alla nona conferenza generale ICOM svoltasi a Grenoble, in Francia, dal 29 agosto al 10 settembre 1971 dal titolo *The museum in the service of man, today and tomorrow: the museum's educational and cultural role* (*Il museo al servizio dell'uomo, oggi e domani: il ruolo educativo e culturale del museo*). Tra la conferenza generale di Grenoble e l'incontro intermedio svoltosi a Santiago del Cile nel 1972, si assiste a un momento determinante per il futuro di una istituzione che si trovava tra un momento di collasso o rinascita. La decima conferenza generale *The museum and the modern world* (*Il museo e il mondo moderno*), che ebbe luogo a Copenhagen dal 3 al 14 giugno 1974, fu decisiva nell'inquadramento del museo all'interno di un nuovo mondo nel quale veniva richiesta una democratizzazione, una apertura di una tale organizzazione ad altre figure professionali, senza rimanere in una dimensione elitaria a cui appartenevano unicamente direttori museali. Grazie a una modifica dello Statuto e l'appoggio dei Comitati Nazionali, ICOM riuscì ad aumentare il numero dei soci dell'associazione determinando l'inizio di una rivoluzione che portò l'istituzione a crescere smisuratamente in una dimensione che, oggi, conta più di 35.000 iscritti. Nei dodici anni compresi tra il 1977 e il 1989, ICOM assunse un carattere internazionale sviluppandosi in Paesi emergenti in Asia, Africa e America Latina con l'obiettivo di una formazione di nuove figure professionali in ambito museale. Le conferenze svoltesi in quegli anni hanno portato al raggiungimento di due obiettivi che riguardano la messa a punto di una politica dei musei al servizio della società e del suo sviluppo e l'adozione di un Codice Etico, documento essenziale per tutti i coloro facenti parte di tale comunità approvato nel corso della quattordicesima conferenza generale *Museums and the future of our heritage: Emergency call* (*Musei e futuro del nostro patrimonio: chiamata di emergenza*) discussa dal 26 ottobre al 4 novembre 1986 a Buenos Aires. Per consultare il Codice Etico si rimanda a <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/> e <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>. Gli anni che seguono il 1989 hanno visto un riassorbimento totale della crisi che aveva investito ICOM nel corso degli anni Settanta del secolo e ciò aveva portato le Assemblee Generali ad affermare che lo sviluppo economico e i fattori culturali fossero elementi inseparabili. Fino alla fine degli anni novanta, tra i temi di maggiore rilievo discussi nelle triennali conferenze generali, emersero i musei come generatori di cultura, i loro confini, il rapporto con le comunità. Da quel momento si aprì un nuovo periodo di attività che nel corso del XX secolo diede maggiore rilievo a una comunità che iniziò ad occuparsi anche dei problemi relativi ai traffici illeciti dei beni culturali divenendo la principale organizzazione mondiale di tutela del patrimonio museale. Per approfondimenti sulla storia dell'Istituzione si veda <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>.

<sup>7</sup> <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Past-General-Conferences.pdf> / <https://icom.museum/en/about-us/general-assembly/>.

---

<sup>8</sup> Il lavoro in esame indaga l'origine dell'architettura museale in riferimento alla nascita del museo moderno come architettura appositamente progettata per contenere l'arte a partire dalle prime teorizzazioni risalenti alla fine del XVIII secolo. Risulta determinante sottolineare come l'origine del termine *Museion*, ascrivibile al IV secolo a.C., risiede ad Atene dove con la locuzione Museo si faceva riferimento a un luogo di riunione gestito da filosofi e consacrato allo studio, mentre il luogo di raccolta ed esposizione di oggetti era riservato al *Serapeion* gestito da sacerdoti custodi di offerte votive: "La caratteristica principale del *Museion* ateniese era quella di essere un luogo di riunione e di dibattito gestito dai filosofi, senza alcun legame con la politica. Tale autonomia dalla politica si perse nel III secolo a.C., quando Tolomeo I Sotere, re d'Egitto, trasformò il *Museion* in un apparato annesso alla grande Biblioteca di Alessandria. [...] Il *Museion* antico era dunque una scuola e un centro umanistico consacrato allo studio e all'erudizione, nel quale si svolgevano discussioni tra i sapienti, recitazioni letterarie e concerti di musica. Da un punto di vista architettonico, il *Museion* non era nulla di particolare. Lo storico greco Strabone lo descrive nel I secolo d.C. come un passeggio pubblico e un'edera con sedili" in A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.13. Si parlerà di prime forme di museo nell'accezione di luogo di raccolta di oggetti di arte e di scienze naturali in Europa nel corso del Cinquecento quando, presso le corti del Nord Europa, nascevano le *Wunderkammern* (Stanze delle Meraviglie), luoghi di studio e diletto. "Ma i precedenti architettonici del museo sono state le gallerie che alla fine del XVI secolo diventarono le sale espositive per eccellenza. Esse erano rettangolari a pianta allungata con soffitti a botte sfarzosamente decorate con affreschi e stucchi. [...] Inizialmente le gallerie erano sale interne ai palazzi signorili che servivano di collegamento tra zone funzionali diverse. Solo in una seconda fase, la forma stretta e un buon rapporto di distanza tra le pareti lunghe resero questi corridoi la migliore soluzione per la disposizione ai lati di statue, vasi, quadri e oggetti di varia dimensione e natura senza impedire un comodo passaggio e una buona visione delle opere. [...] La prima [galleria] a essere appositamente costruita per ospitare un museo fu la galleria degli Uffizi (1574-1581) a Firenze, progettata da Giorgio Vasari. [...] Nonostante l'ampio successo - tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII il termine galleria divenne sinonimo di museo - i casi di galleria come edificio autonomo sono rimasti pochi, senza riuscire a creare un sistema museale vero e proprio. Si giunse così al Settecento che è stato il secolo del museo" in A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, pp.16-17. Per approfondimenti sul concetto di galleria si veda L.B. Peressut, *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, La Rivista di Engramma n.126, Aprile 2015. Giuseppe di Benedetto, nel testo *Progetto del Museo. Dal Μουσείον al museo narrativo*, scrive: "Se l'origine del museo è rintracciabile proprio nel collezionismo dobbiamo constatare che esso è, innanzitutto, un gesto squisitamente privato che possiede, fin dall'inizio del fenomeno, una matrice culturale in senso lato. Per ogni collezione si può sempre verificare l'esistenza di una precisa intenzione progettuale che consiste nella volontà del collezionista di scegliere e riunire una tipologia di oggetti o reperti anziché un'altra. Ma il progetto è soprattutto riconoscibile negli elementi di ricerca e di studio che stanno alla base, come linee guida e di orientamento, del collezionismo" in G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείον al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, pp.15-16.

<sup>9</sup> Sedicesima Conferenza Generale ICOM *Museum: re-thinking the boundaries? (Musei: ri-pensare i confini?)* svoltasi in Québec, Canada dal 19 al 26 settembre 1992.

<sup>10</sup> [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjBhc\\_K9YTwAhXGCewKHVbOBr0QFjAHegQIDBAD&url=http%3A%2F%2Fwww.icom-cc.org%2F54%2Fdocument%2Fnatural-history-collections-wg-newsletter-no-6-september-1991%2F%3Faction%3DSite\\_Downloads\\_Downloadfile%26id%3D1048&usq=AOvVaw3odvCV09LM8YpVKidnzVMP](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjBhc_K9YTwAhXGCewKHVbOBr0QFjAHegQIDBAD&url=http%3A%2F%2Fwww.icom-cc.org%2F54%2Fdocument%2Fnatural-history-collections-wg-newsletter-no-6-september-1991%2F%3Faction%3DSite_Downloads_Downloadfile%26id%3D1048&usq=AOvVaw3odvCV09LM8YpVKidnzVMP), p.2.

<sup>11</sup> [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions\\_1992\\_Eng.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1992_Eng.pdf). Soluzioni adottate nel corso della sedicesima Conferenza Generale ICOM *Museum: re-thinking the boundaries? (Musei: ri-pensare i confini?)* svoltasi in Québec, Canada dal 19 al 26 settembre 1992.

---

<sup>12</sup> Si rimanda al tema della giornata internazionale dei musei *The future of Museums: Recover and Reimagine (Il futuro dei Musei: rigenerarsi e reinventarsi)* che si svolgerà il 18 maggio 2021 in tutto il mondo. La giornata di studi internazionale si pone l'obiettivo di raccogliere proposte utili a fornire delle risposte anche in tempi di crisi come quella relativa alla pandemia mondiale in corso. Nello specifico, l'attenzione si pone sulla digitalizzazione e sulla sperimentazione di modelli ibridi capaci di diffondere la cultura, sul ruolo della figura degli educatori museali e sull'importanza della diffusione della cultura. <http://imd.icom.museum/international-museum-day-2021/the-future-of-museums/>. L'epilogo di tali ragionamenti confluirà nella 26° Conferenza Generale di ICOM *The power of Museums (Il potere dei Musei)* che si svolgerà a Praga dal 20 al 28 agosto 2022. <http://www.icom-italia.org/icom-general-conferences/>. Per maggiori approfondimenti sulla questione si rimanda alla conferenza *Il museo che verrà: inclusivo e accessibile* svoltasi il 22 maggio 2020 organizzata dal Coordinamento Regionale Marche di ICOM Italia che ha previsto un confronto tra studiosi che si interrogano circa il museo come luogo di dialogo interculturale. <http://www.icom-italia.org/il-museo-che-verra-inclusivo-e-accessibile-22-maggio-2020/>.

<sup>13</sup> Per maggiori approfondimenti si rimanda al capitolo IV.

## INTRODUCTION

*Which kind of message would you like to send to future museum professionals?*

*First of all I would like to emphasize the essential role of our organization, encouraging them to take part in it. Secondly, I would like to mention how moving things forward is a very slow process that requires patience. To see changes, even small ones, takes about twenty-five years. If there is a good idea capable of bringing about changes in society, despite the innumerable obstacles, it must be pursued.*

Gäel de Guichen

The research in question develops a critical reading on the major issues that have emerged around the theme of the museum. This reading is made through a comparison between an historical investigation and one that refers to contemporary debates. The theme that most stands out within this first part is that of a *Temple of Art Museum* that, entering as a first point in the area of a border, marks the track of future developments.

The term border, from the latin *cum* [with] and *finis* [end] indicates in parallel what separates and what unites. Identify a reasoning that can fit into the area of a border - the first part of the research - with the aim of looking beyond - in the second part of the research - resumes the desire to develop themes that follow the work carried out by the prestigious *International Institution of Museums* ICOM [*International Council of Museums*]<sup>14</sup>.

Established in Paris in 1946, ICOM, since 1948, the date of the first General Conference, has organized, every three years [Fig.1], a debate open to different actors who question themselves on the Museum Institution going to raise thematic proposals in line with the emerging historical and temporal events. From the reports written and published on the page of the International Council of Museums, we see how, almost every ten years, the institution is witnessing important thematic changes taking on the characteristics of internationality and universality and becoming the main world organization that deals with the Museums<sup>15</sup>.

In a reading that questions the origin of museum architecture<sup>16</sup> and its development, as in a process of archaeological excavation, the work in question analyzes a present determined by the events and debates promoted by ICOM that develops, in a complex way, through a look at the future of the museum institution.

In this framework, the reasoning on the boundaries of the Museum is structured, involving art, architecture and the events related to them, for which the analysis of a document written by ICOM, Natural History Conservation, published during the annual meeting of 1991, where was announced the theme of the sixteenth General Conference, *Museum: re-thinking the boundaries?*<sup>17</sup> [Museums: re-thinking boundaries?] in which, under Announcements, it read:

The major topics will be: What role should the museum play in today's society?, At what point is a museum no longer a museum - Are there limits?, What should be the responsibilities of the international organizations which represent the interests of museums?<sup>18</sup>

The solutions adopted during the 1992 General Conference urged ICOM to break down political, socio-economic and cultural boundaries; to create a more dense network of exchange among professionals of the museum community; the removal of barriers that isolate museums from the rest of the community's needs<sup>19</sup>. The debate opened a reflection on the nature of ideological boundaries, raising political, economic, social aspects without questioning the nature of physical boundaries that determine the space of use of art represented by the architecture of the Museum. This consideration emerges from the general analysis of the debates promoted by the organization since its formation in 1946 to the present. It is crucial to see how the discussion about the nature of the boundaries of the museum discussed in 1992 can be found in the debates on which ICOM today questions itself in a conference entitled *The future of museums: regenerate and reinvent themselves*<sup>20</sup>. This theme stands as a focal point in a reflection that looks to the future of museum architecture at a time when the variations of meaning that museums take on, taking increasingly form, tend to put the presence of architecture in crisis<sup>21</sup>.

Through an analysis of the changes of the Museum as architecture, the research wants to add a question to those themes of greater importance contained in the *Announcements* described above in order to open reflections on a dimension that investigates what happens beyond the museum, what are the trends of the contemporary museum and what theme can be able to hold them together both theoretically and in terms of design.

---

<sup>14</sup> The *International Council of Museums* [ICOM] is the World Museum Organization created on the occasion of the First General Conference of UNESCO that took place in Paris from 16 to 20 November 1946. The nascent organization was presented at the First ICOM General Conference held in Paris from 28 June to 3 July 1948. The initiative was promoted by the director of the Buffalo Science Museum in New York, Chauncey Jerom Hamlin. On the 23th august 1946, he sent a letter to museum directors around the world explaining how important it was to create a museum organization to find peace after the war. Chauncey Jerom Hamlin was the first director of a new institution consisting of a documentation center capable of accommodating researchers from all over the world. With his commitment he created an international non-profit community that works, even today, incessantly, in the interest of museums. In the years between 1946 and 1968, after an initial phase of general organization, ICOM organized eight general conferences whose topics discussed were, among others, the educational role of museums, the exchange of collections, the problems of museums located in underdeveloped areas, their conservation, their limits and potential, the training of professional figures, research. The years between 1968 and 1977 were years of transition and crisis for ICOM that found itself managing a situation of a high economic debt. In 1968 a new generation called for the creation of new museums dealing with social and political issues. This climate led to the ninth ICOM General Conference held in Grenoble, France, from 29 August to 10 September 1971 entitled *The museum in the service of man, today and tomorrow: the museum's educational and cultural role*. Between the general conference in Grenoble and the intermediate meeting in Santiago de Chile in 1972, there was a decisive moment for the future of an institution that was between a moment of collapse or rebirth. The tenth general conference *The museum and the modern world*, which took place in Copenhagen from 3 to 14 June 1974, was decisive in the framing of the museum within a new world in which democratization was required, an opening to other professional figures. The goal was not to remain in an elitist dimension to which only museum directors belonged. Thanks to a modification of the Statute and the support of the National Committees, ICOM was able to increase the number of members of the association, leading to the beginning of a revolution that led the institution to grow immeasurably. Today, the organization has more than 35,000 members. In the twelve years between 1977 and 1989, ICOM took on an international character developing in emerging countries in Asia, Africa and Latin America with the aim of training new professional figures in the museum sector. The conferences that took place in those years have led to the achievement of two objectives that concern the development of a policy of museums at the service of society and its development and the adoption of a Code of Ethics. This document is essential for all members of this community and was approved at the 14th General Conference *Museums and the future of our heritage: Emergency call* discussed from 26 October to 4 November 1986 in Buenos Aires. To consult the Code of Ethics see <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/> and <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>. The years following 1989 saw a total absorption of the crisis that had affected ICOM during the seventies of the century and this led the General Assemblies to affirm that economic development and cultural factors were elements inseparable. Until the end of the nineties, museums emerged as generators of culture, their boundaries, the relationship with communities, among the most important topics discussed in the three-year general conferences. From that moment a new period of activity opened that during the XX century gave more importance to a community that also began to deal with the problems related to the illicit trafficking of cultural goods becoming the main world organization of heritage protection museum. For further information on the institution's history, see <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>.

<sup>15</sup> <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Past-General-Conferences.pdf> / <https://icom.museum/en/about-us/general-assembly/>.

---

<sup>16</sup> The work under examination investigates the origin of museum architecture in reference to the birth of the modern museum as architecture specially designed to contain art from the first theorizations dating back to the late eighteenth century. It is crucial to underline that the origin of the term *Museion*, which was born in the fourth century BC, resides in Athens where the term Museum referred to a meeting place run by philosophers and dedicated to study, while the place of collection and exhibition of objects was reserved for the *Serapeion* managed by priests custodians of votive offerings: "The main feature of the Athenian Museion was to be a place of meeting and debate run by philosophers, without any connection with politics. This autonomy from politics was lost in the third century BC, when Ptolemy I Sotere, king of Egypt, transformed the Museion into an apparatus annexed to the great Library of Alexandria. [...] The ancient Museion was therefore a school and a humanistic center dedicated to study and erudition, in which discussions took place between scholars, literary recitations and music concerts. From an architectural point of view, the Museion was nothing special. The Greek historian Strabone describes it in the first century A.D. as a public walk and an exedra with seats" in A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Rome 2019, p.13. We will talk about the first forms of museum in the sense of place of collection of objects of art and natural sciences in Europe during the sixteenth century when, at the courts of Northern Europe, were born the Wunderkammern, places of study and delight. "But the architectural precedents of the museum were the galleries that at the end of the sixteenth century became the exhibition halls. They were elongated rectangular with sumptuous barrel ceilings decorated with frescoes and stuccoes. [...] Initially the galleries were rooms inside the stately buildings that served as a link between different functional areas. Only in a second phase did the narrow shape and good distance ratio between the long walls make these corridors the best solution for the arrangement of statues on the sides, vases, paintings and objects of various sizes and nature without preventing a comfortable passage and a good view of the works. [...] The first [gallery] to be specially built to house a museum was the *Uffizi Gallery* (1574-1581) in Florence, designed by Giorgio Vasari. [...] Despite the wide success - between the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth the term gallery became synonymous with museum - the gallery cases as a self-contained building have remained few, without being able to create a real museum system. This brought us to the eighteenth century, which was the century of the museum" in A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Rome 2019, pp.16-17. For further information on the concept of the gallery, see L.B. Peressut, *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, La Rivista di Engramma n.126, April 2015. Giuseppe di Benedetto, in the text *Project of the Museum. From the Μουσείον to the narrative museum*, he writes: "If the origin of the museum can be traced precisely in collecting we must note that it is, first of all, an exquisitely private gesture that possesses, from the beginning of the phenomenon, a cultural matrix in a broad sense. For each collection you can always verify the existence of a precise design intention that consists in the desire of the collector to choose and bring together one type of objects or finds instead of another. But the project is above all recognizable in the elements of research and study that are the basis, as guidelines and orientation, of collecting" in G. Di Benedetto, *Il progetto del museo. Dal Μουσείον al museo narrativo*, 40two editions, Palermo 2017, pp.15-16.

<sup>17</sup> Sixteenth ICOM Museum General Conference *Museums: re-thinking the boundaries?* held in Quebec, Canada from 19 to 26 September 1992.

<sup>18</sup> [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjBhc\\_K9YTwAhXGCewKHVbOBr0QFjAHegQIDBAD&url=http%3A%2F%2Fwww.icom-cc.org%2F54%2Fdocument%2Fnatural-history-collections-wg-newsletter-no-6-september-1991%2F%3Faction%3DSite\\_Downloads\\_Downloadfile%26id%3D1048&usg=AOvVaw3odvCV09LM8YpVKidnzVMP](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjBhc_K9YTwAhXGCewKHVbOBr0QFjAHegQIDBAD&url=http%3A%2F%2Fwww.icom-cc.org%2F54%2Fdocument%2Fnatural-history-collections-wg-newsletter-no-6-september-1991%2F%3Faction%3DSite_Downloads_Downloadfile%26id%3D1048&usg=AOvVaw3odvCV09LM8YpVKidnzVMP), p.2.

<sup>19</sup> [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions\\_1992\\_Eng.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1992_Eng.pdf). Solutions adopted during the 16th ICOM Museum General Conference *Museums: re-thinking the boundaries?* held in Quebec, Canada from 19 to 26 September 1992.

---

<sup>20</sup> Please refer to the theme of the International Museum Day *The future of Museums: Recover and Reimagine*, which will take place on 18 May 2021 worldwide. The aim of the International Study Day is to gather useful proposals to provide answers even in times of crisis such as the current global pandemic. Specifically, the focus is on digitalization and experimentation of hybrid models capable of spreading culture, the role of the figure of museum educators and the importance of the dissemination of culture. <http://imd.icom.museum/international-museum-day-2021/the-future-of-museums/> The epilogue of these arguments will flow into the 26th ICOM General Conference *The power of Museums* that will be held in Prague from 20 to 28 August 2022. <http://www.icom-italia.org/icom-general-conferences/>. For further information on the issue, please refer to the conference *The museum to come: inclusive and accessible* held on May 22, 2020 organized by the Regional Coordination Marche of ICOM Italy which provided for a confrontation between scholars who wonder about the museum as a place of intercultural dialogue. <http://www.icom-italia.org/il-museo-che-verra-inclusivo-e-accessibile-22-maggio-2020/>.

<sup>21</sup> Further details can be found in Chapter IV.





## ABSTRACT

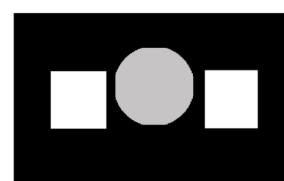
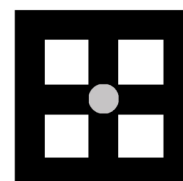
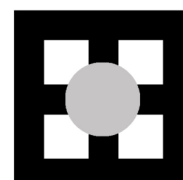
The first chapter deals with what is called *limes* [limit], that is the starting point and origin of museum architecture specifically designed to preserve art and it does so through the selection of three study cases deemed significant to support research. This part shows how the museum was born out of the manifestation of an absence of typological characters. As it is known, in fact, the Museum originates in the fourth century B.C. as a meeting place for philosophers and scholars and develops in the following centuries as a residence of the collections of art objects in pre-existing buildings and adequately adapted for these purposes.

The first theories on museum architecture date back to 1783 when the French architect Etienne-Louis Boullée, through the *Museum* project of 1783, traced the first sign for the birth of a new architectural typology. Boullée laid the foundations for the theorizations that would develop over the next century through the work of the French author and architect Jean-Nicolas-Louis Durand. Durand, through his *Architecture Lessons* (1802-1805), shows how the modern museum was born out of the manifestation of an absence of typological characters making itself heir to the compositional scheme of libraries. The analysis of the substantial changes undergone by museum architecture in the course of the research work makes it possible to understand how the Durandian model was soon examined over the centuries and how the recurring elements are still present today.

The moment however that the theorizations of the French authors take shape, can be found in the project of the *Temple of Art*, the *Altes Museum* in Berlin drawn up by the architect Karl Friedrich Schinkel in 1830. Here, the pivotal elements on which the museum architecture is based, such as the Rotunda, the paths and the galleries, are concretized. The entire chapter brings out the theme of a Museum *Temple of Art* that develops in a chronological arc between the eighteenth and nineteenth centuries and in which the attention and critical analysis is made on the configuration assumed by the *void* of the rotunda that takes on a definite character as the pivotal point of the composition.

## I CAPITOLO

LA NASCITA DEL MUSEO MODERNO COME *LIMES* DELLA TIPOLOGIA ARCHITETTONICA MUSEALE



	[ <i>Museum</i> ] Étienne-Louis Boullée 1783	[ <i>Museo ideale</i> ] J.N.L. Durand 1819	[ <i>Altes Museum</i> ] Karl Friedrich Schinkel 1830
FIGURA DI BASE			
RAPPORTI DI SIMMETRIA/ASIMMETRIA			
GRIGLIA COMPOSITIVA			
ELEMENTI COMPOSIZIONE			
IMPIANTO TIPOLOGICO			
PIENO			
VUOTO			
ACCESSI			
PERCORSI			
ROTONDA			

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **I**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XVIII - XIX°**

TEMA **MUSEO TEMPIO DELL'ARTE**

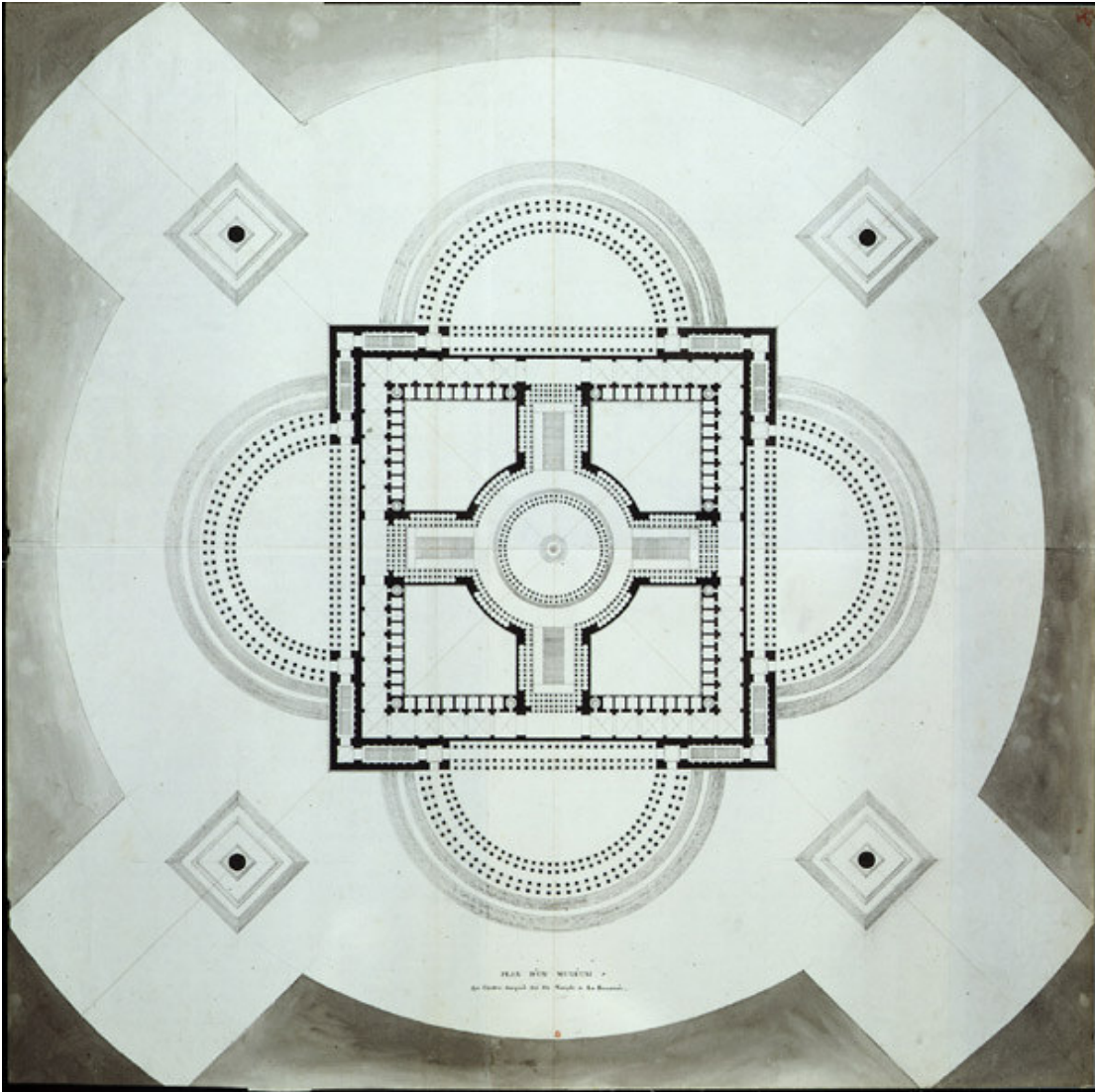
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

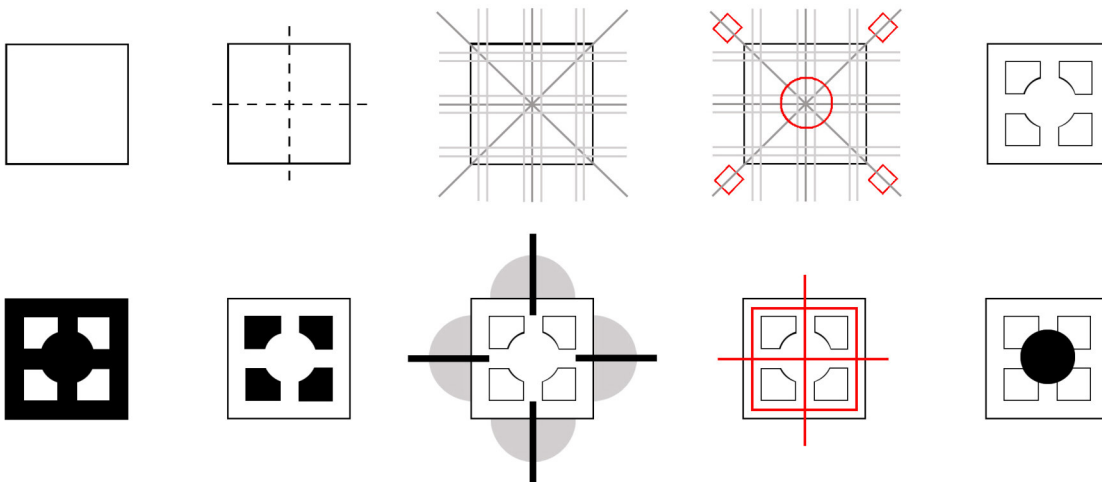
INDAGINE **IL VUOTO DEFINITO**

**CASO STUDIO 1 \_ ÉTIENNE-LOUIS-BOULLÉE, *MUSEUM*, DISEGNO, 1783**

KEYWORDS **LIMES / TIPOLOGIA / ROTONDA PRIVA DI FUNZIONI ESPOSITIVE**



3 |



3 | Étienne-Louis Boullée, *Museum*, 1783, pianta piano terra (progetto non realizzato).

Fonte: E. L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, (a cura di) A. Rossi, Marsilio Editori, Venezia 1981.

## I.1 IL LIMES DELLA TIPOLOGIA ARCHITETTONICA MUSEALE

*Il limite [...] non coincide esattamente con la linea che lo rende visibile. Esso ha uno spessore virtuale che si può intendere come una sua vibrazione.*

Franco Purini, *Tracciati*

L'approfondimento del termine *confine* di cui si è parlato nel paragrafo precedente ha portato, inevitabilmente, a una riflessione intorno ai due punti cardine che lo definiscono: *limes* [inizio] e *finis* [fine]. Il tema del *limite*, in questa disamina, costituisce una traccia importante perché si pone come il grande momento che sancisce la nascita del museo moderno come tipologia architettonica appositamente pensata per custodire l'arte. Dal latino *līmēs, limitis*, il termine assume differenti connotazioni andando a definire una linea di demarcazione, di confine, appunto un *limite* ma anche una strada, una traccia. Nell'analisi condotta da tale lavoro di ricerca si intende guardare al limite come segno della nascita della tipologia architettonica museale, in una azione che non separa fisicamente due entità ma che ha uno "spessore virtuale" nel quale si intercettano alcuni ragionamenti che si propongono di superare l'atto del "contenere" qualcosa:

Il limite [...] non coincide esattamente con la linea che lo rende visibile. Esso ha uno "spessore" virtuale che si può intendere come una sua "vibrazione". Si pensi ora ad una regione quadrata. Si prenda il caso di un recinto tra i più elementari. Il margine "attiva" nel complesso non solo una differenza essenziale tra ciò che è contenuto al suo interno e ciò che invece ne è escluso, ma stabilisce una altrettanto importante diversità di "valori" tra i singoli punti che esso contiene sia in relazione alla loro relativa posizione rispetto al "centro", sia in rapporto al perimetro stesso. A queste diverse posizioni vengono di solito associati valori di significato e di "gerarchia" ben precisi. Si deve notare che la condizione appena descritta è tanto primaria e generale da valere, ad esempio, non soltanto nel caso della delimitazione di una città o di un campo, ma anche nel caso della cornice di un quadro, della squadratura di un foglio, della facciata di un edificio, di un "circolo" di persone, ecc. [...] In quanto elemento intelligibile di separazione e di differenziazione, il "confine" acquista, proprio in virtù di tale "evidenza", il ruolo del tutto speciale di "conferire rilievo", di "distaccare" dal circostante ciò che in esso è contenuto. Questa funzione in qualche modo "sacralizzante" e simbolica di ciò che è "perimetrato" (*profano*, ad esempio, vuol dire appunto 'che deve stare fuori (davanti) al tempio'), carica il "limite" di una tensione che esorbita dalla materia di cui è costituito e che si riverbera nel suo intorno: valga tra tutti l'esempio del *pomerio* (dal lat. *post murum*, 'dietro le mura') della città romana, cioè quell'area circostante le mura (ritenuta sacra) nella quale era proibita l'aratura e l'edificazione. [...] Il limite si propone come elemento attivo e non come traccia di un semplice "contenere", cioè come azione puramente funzionale. In definitiva il limite è a sua volta produttore di limiti<sup>22</sup>.

Così, nella "diversità dei valori" intercettati nel concetto del limite, si esplica anche una azione selettiva che permette di interrogarsi circa ciò che si pone all'interno e all'esterno di esso, in una riflessione volta alla lettura del concetto di spazio quale mezzo essenziale dell'architettura, intrinseco e relazionale con sé stesso e con il suo intorno. Se Steven Holl parla dell'architettura come "viaggio dall'astratto al concreto,

metamorfosi di un'idea poetica con una finalità coerente verso la forma"<sup>23</sup>, la linea sottile tra *limes* e *finis*, che si pone da cornice alla trattazione, capovolge la forma, pur seguendone la traccia.

Da architettura museale come viaggio dal concreto atto di definizione del segno, della tipologia, del *limes*, a una visione astratta della ricerca di un punto ultimo, un *finis*, un ignoto che non termina ma ricerca, incessantemente, la costruzione di nuovi fini.

L'architetto nel suo saggio introduce un termine, *parallax* [parallasse], che indica infatti il cambiamento, il divenire altro delle varie superfici che definiscono uno spazio come risultato di variazione di posizione dell'osservatore. In relazione al lavoro di ricerca, questo termine può essere letto attraverso due declinazioni che vanno dallo spazio dell'architettura al suo cambiamento, al suo *divenire altro* nel corso del tempo.

Se la *limitatio* era l'operazione primaria della divisione dei lotti da distribuire ai coloni, così la definizione del primo atto progettuale di formazione di una tipologia museale dedicata a tale scopo, affonda le proprie radici già alla fine del Settecento, in quello che viene definito il *Secolo delle rivoluzioni*, teatro principale in cui nacque e si diffuse la corrente dell'Illuminismo<sup>24</sup>. Così, il Secolo dei Lumi, culminante nello scoppio della Rivoluzione francese del 1789, porrà delle solide basi alla nascita dell'idea di museo: "La Rivoluzione francese del 1789 è l'evento storico ed emblematico delle grandi trasformazioni, tra le quali c'è anche la maturazione del processo di realizzazione del museo"<sup>25</sup>.

All'interno di questo scenario si inserisce la figura dell'architetto rivoluzionario Etienne-Louis Boullée che, nato nel 1729 e impregnato del clima culturale del secolo, pone le basi all'idea rivoluzionaria di un museo che si struttura sui valori dell'Illuminismo attraverso il concepimento di un luogo di cultura aperto al pubblico e anticipa i valori che caratterizzeranno il periodo neoclassico. I valori caldeggiati dal nuovo clima culturale, che si diffuse tra la fine del Settecento e il primo quindicennio dell'Ottocento, compaiono nell'opera di Boullée che incarna il periodo in cui vive e rappresenta il punto di partenza di un percorso ideale che giunge fino al XIX secolo.

Nell'introduzione al celebre testo *Architettura saggio sull'arte*, in riferimento all'architettura, egli afferma: "I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine"<sup>26</sup>.

Così l'architetto ci restituisce un'immagine che ha posto le prime basi teoriche alla nascita del museo moderno con il progetto [Figg.4-5], mai realizzato, *del Monumento della riconoscenza pubblica* [*Museum, 1783*]<sup>27</sup>, un monumento celebrativo capace di conservare la vita dei benefattori della Nazione Francese. Come ogni pioniere e protagonista di un momento di passaggio, egli traspone nella sua opera i valori di ciò che è stato - Illuminismo - attraverso gli ideali democratici e egualitari che riflettono la grande semplicità e razionalità di una struttura che si inizia a rivolgere verso il pubblico e anticipa quelli che stanno per sopraggiungere - Neoclassicismo - attraverso la ripresa degli elementi del mondo classico.

Il progetto del Museo, imponente e strutturato da un chiaro linguaggio architettonico in linea con i principi dettati dalla corrente artistica che nacque e si sviluppò in Europa sotto il nome di *Neoclassicismo*<sup>28</sup>, si costituisce da una pianta quadrata preceduta da quattro esedre colonnate sopraelevate su una gradinata e un portico di ingresso che immette in uno spazio che conduce a sua volta, attraverso quattro gradinate, al fulcro della progettazione, la sala centrale contenente le statue degli uomini illustri e coperta da cupola emisferica culminante in un oculo sommitale, in riferimento al *Pantheon* romano:

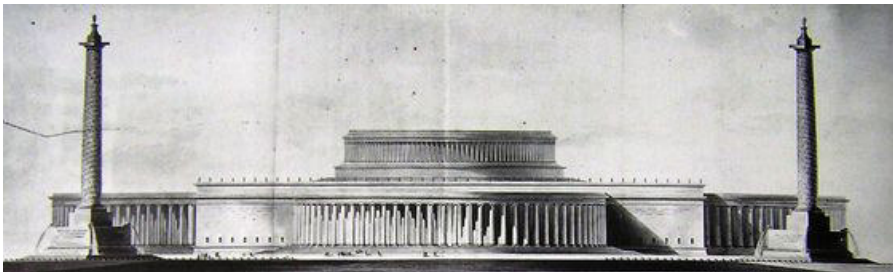
I progetti, quasi sempre ideali e paradigmatici, della seconda metà del Settecento si strutturano in sequenze di sale organizzate in impianti quadrilateri al cui centro appare quasi sempre uno spazio di forma circolare, una rotonda. L'inserimento della rotonda nell'architettura museale, rappresenta un elemento di novità, rispetto a quanto fatto fino ad allora. [...] La rotonda tende a incapsulare valori che appartengono al museo inteso quale monumento della memoria e *tempio laico* di tutti i saperi acquisiti dalla collettività. Se la rotonda museale deriva, da un lato, dalle antiche e meno antiche sale private dedicate alle Muse e luogo di discussioni sapienti, di recitazioni letterarie e di concerti di musica, dall'altro trova riferimento ideale e privilegiato nel Pantheon romano che, come simbolo della centralità di tutti gli dei, ben si attaglia a rappresentare la centralità dell'operare artistico, storico e scientifico delle Muse nell'epoca dei Lumi. [...] La rotonda al centro del museo ideale progettato da Étienne-Louis Boullée nel 1783 è intesa come *Temple de la Renommée destiné a contenir les statues des grand hommes*, perciò sacrario privo di funzioni espositive ma atto all'ostensione di valori di memoria laica e civile<sup>29</sup>.

Il museo appare così come un grande tempio laico nel quale la drammaturgia dello spazio rappresenta l'espressione dei valori della nazione. Dalle considerazioni dell'autore L.B. Peressut emergono gli elementi cardine caratterizzanti la tipologia museale quali impianto quadrilatero, sale espositive, percorsi, portico di ingresso e rotonda come fulcro della narrazione. Quest'ultima, secondo quanto riporta lo studioso, nel progetto di Boullée è uno spazio completamente vuoto, "sacrario privo di funzioni espositive" e luogo di esposizione di valori di memoria laica e civile. Risulterà importante constatare come questo elemento, nei progetti che verranno analizzati nel corso dello studio in oggetto, assumerà differenti connotazioni.

Si evidenzia, in questo progetto, un primo ragionamento, un primo segno, un *limes* circa la necessità di fare emergere gli elementi che fissano la progettazione museale. Per certi versi si potrebbe dire che Boullée pone le basi, traccia un primo segno di definizione del confine della tipologia architettonica museale che verrà teorizzato, nel trentennio a seguire, dall'architetto Jean-Nicolas-Louis Durand.



4 |



5 |

4 | Étienne-Louis Boullée, *Museum*, 1783 (progetto non realizzato).  
Fonte: E. L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, (a cura di) A. Rossi, Marsilio Editori, Venezia 1981.

5 | Étienne-Louis Boullée, *Museum*, 1783 (progetto non realizzato).  
Fonte: E. L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, (a cura di) A. Rossi, Marsilio Editori, Venezia 1981.

**PARTE PRIMA**

**CAPITOLO I**

**RICERCA TEMA**

**ARCO CRONOLOGICO XVIII - XIX°**

**TEMA MUSEO TEMPIO DELL'ARTE**

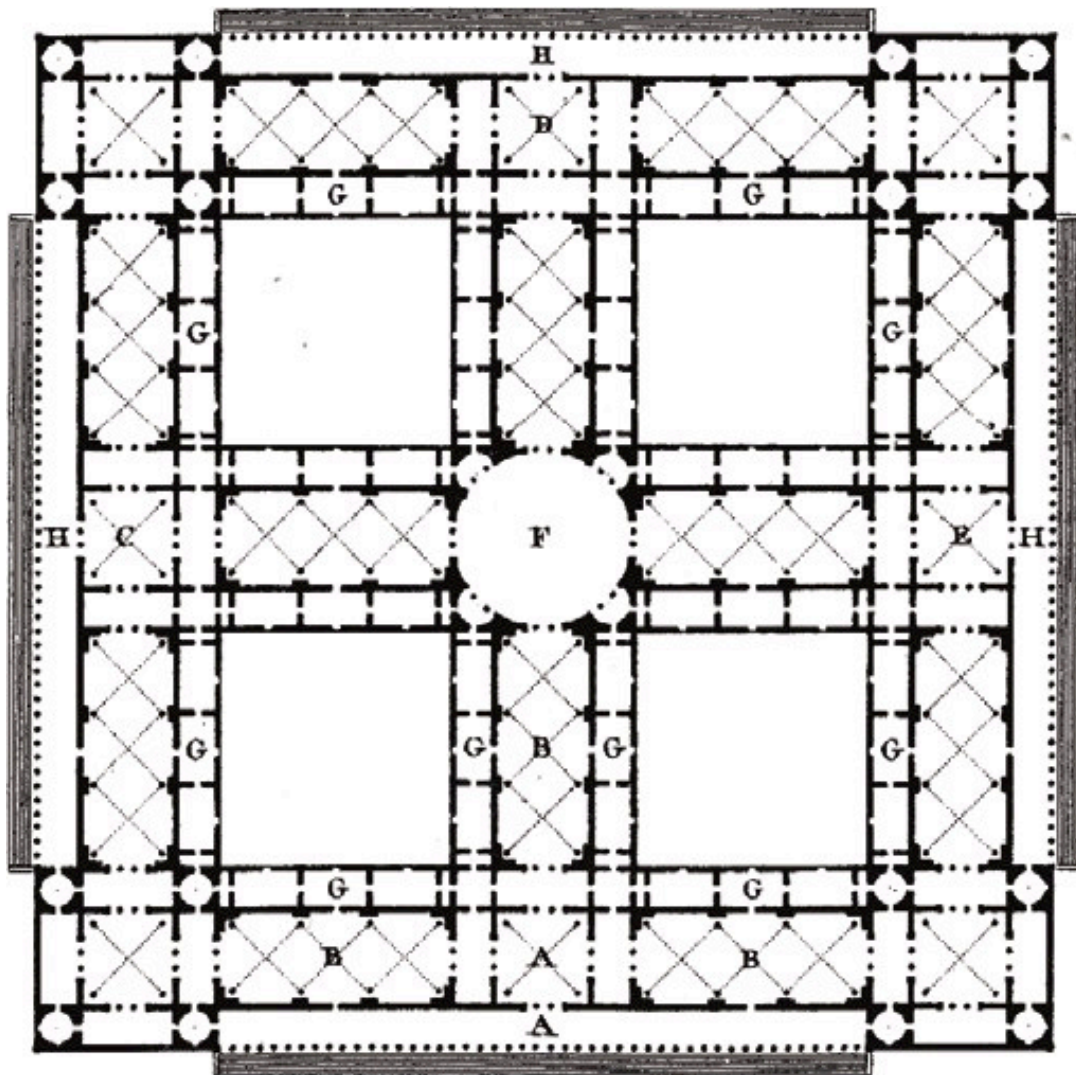
**ANALISI CRITICA VUOTO**

**FOCUS CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

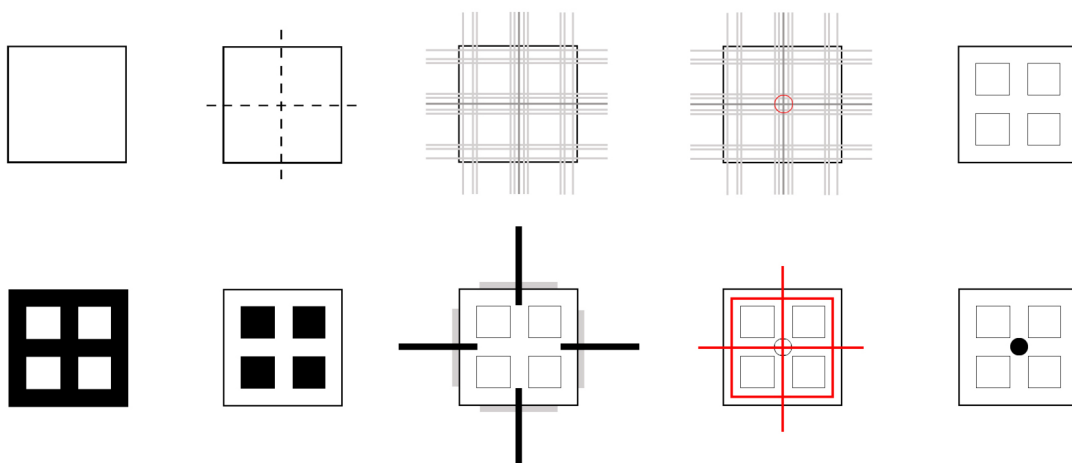
**INDAGINE IL VUOTO DEFINITO**

**CASO STUDIO 2 \_ JEAN-NICOLAS LOUIS DURAND, *MUSEO IDEALE*, DISEGNO, 1817**

**KEYWORDS ASSENZA / TIPOLOGIA / ROTONDA SALA DI RIUNIONI**



61



61 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Museo ideale*, 1819, pianta piano terra (progetto non realizzato).

Fonte: J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D'Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986, Planche 11.

## 1.2 PRESENZA COME METAFORA DI UN'ASSENZA

*L'architettura è l'arte di comporre e di realizzare tutti gli edifici pubblici e privati.*

J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture*

Il museo moderno, come si evince nell'opera dell'architetto Jean-Nicolas Louis Durand<sup>30</sup> trattata in questo paragrafo, nasce come manifestazione di un'assenza di caratteri tipologici facendosi erede dello schema compositivo delle biblioteche. Tale processo di trascrizione dei caratteri della tipologia architettonica della biblioteca [Fig.7], ascrivibile alla prima metà del XIX secolo, rievoca una ambiguità secondo cui il *Museion*, che nasce nel IV secolo a.C. non come luogo di custodia dell'arte ma come tempio consacrato allo studio, si ritrova in realtà ad essere annesso, nel III secolo a.C., alla Biblioteca di Alessandria d'Egitto. Tali passaggi rivelano una sorta di "genetica capacità di adattamento" del museo che si costruisce, dalle sue origini al suo sviluppo, in una condizione che vede mutare, costantemente, il suo statuto. Si apre qui una riflessione più ampia che abbraccia l'attuale fase storica nella quale si evidenzia un momento di passaggio sostanziale per il museo. All'interno di questa fase si rilevano due aspetti. Il primo si interroga circa il futuro di una istituzione; il secondo aspetto riguarda la definizione della nozione di museo sulla quale ICOM<sup>31</sup> [*International Council of Museums*] si interroga oramai da molto tempo. La necessità di indagare la definizione di museo porta a mettere in evidenza molteplici questioni che puntano a far comprendere come questa ambiguità di fondo seguirà il percorso di tale istituzione dalla sua nascita come tipologia architettonica dedita agli scopi unicamente museali alla configurazione attuale:

Com'è noto, ci sono due condizioni perché una cosa non esista: che non abbia un nome, o che ne abbia troppi. Oppure, ma è la stessa cosa, come nel caso del Museo, che sotto quello stesso nome siano comprese cose tra loro molto diverse. Tuttavia non è da escludere che proprio questa sua inclusività e la sua potenziale congenita adattabilità semantica sia stata la garanzia della sua longevità. O, sarebbe più esatto parlare di una sorta di genetica capacità di adattamento, un'attitudine polisemica del Museo che paradossalmente ha garantito l'indubbia ideale stabilità concettuale all'istituzione attraverso le più svariate locuzioni<sup>32</sup>.

Rintracciare la genesi del museo moderno equivale a indagare un processo di composizione della forma architettonica iniziato da Etienne-Louis Boullée e messo in luce, come modello, attraverso l'opera di Jean-Nicolas-Louis Durand senza oscurare quanto, fino a quel momento, era stato intuito dell'istituzione museale:

Gli architetti che si trovano ad affrontare questo nuovo tema di progetto devono operare una sintesi che non può che tener conto di quanto nei due secoli precedenti era stato realizzato e si era dimostrato spazialmente ed esteticamente adatto ad assolvere funzioni di esposizione e rappresentazione<sup>33</sup>.

Durand diede avvio alla narrazione di un percorso complesso basato su precise regole compositive che saranno il risultato e l'espressione dei caratteri dell'architettura rivoluzionaria esplicitata nell'opera di Emil Kaufmann, *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*<sup>34</sup>:

Quindi, non certo di illuministica giustezza, la definizione del Durand per uno degli edifici che costituiranno i fulcri più forti, persistenti e rappresentativi della affermata città borghese, di quell'inedita meraviglia del nuovo mondo: la città moderna; il nuovo paesaggio poetico che si stava allora profilando<sup>35</sup>.

Tuttavia, per poter parlare di architettura museale bisognerà attendere, quindi, l'Ottocento, sebbene nella seconda metà del Settecento fossero comparsi alcuni edifici appositamente costruiti<sup>36</sup>. Nel primo decennio dell'Ottocento Durand stabilisce un esempio<sup>37</sup> paradigmatico di museo attraverso la teorizzazione di un progetto che si rifletterà, idealmente, nell'architettura museale dei secoli a venire. Carlos Martí Arís, in riferimento all'opera di Durand afferma che

[...] l'edificio non si presenta più come un tutto la cui idea originaria esiste già preformata nell'esperienza passata e deve solo concretizzarsi nella specificità delle sue parti ed elementi, ma sorge appunto come combinazione e sommatoria degli elementi che lo costituiscono<sup>38</sup>.

Nel suo trattato di composizione architettonica *Précis des leçons d'architecture* nel 1819 [Fig.9], Durand mette a punto, in particolare, una riflessione basata sullo studio della composizione e scomposizione della figura del quadrato ponendo le basi alle modalità di progettazione degli edifici pubblici e privati. Tale studio viene mostrato nella Tavola n.20 contenuta nelle celeberrime *Lezioni di Architettura*.

A tal proposito è importante sottolineare come, nella costruzione di una teoria legata all'individuazione di una regola per la composizione, il modello durandiano si basava su griglie di riferimento per piante, alzate e sezioni e all'interno di questi reticoli venivano, successivamente, inseriti gli elementi di definizione dell'architettura quali colonne, pilastri, muri<sup>39</sup>.

All'interno di tale sistema composto di parti ed elementi trova luogo una tipologia museale che si esprime attraverso la possibilità di individuazione di numerose varianti che nascono da una matrice comune<sup>40</sup>.

Attraverso le indicazioni circa la progettazione dei musei che Durand offre nella sezione in cui si occupa degli *edifici pubblici*, viene messa in luce l'assenza di caratteri tipologici fissati fino a quel momento per l'architettura museale. Questo passaggio determinante viene espresso nel trattato durandiano nel momento in cui si tratta la definizione dei musei:

Nelle grandi città ci possono essere più musei, gli uni destinati a contenere i prodotti più rari della natura, gli altri i capolavori delle arti. Nelle città poco importanti uno stesso museo può servire contemporaneamente a questi differenti usi. Si potrebbe anche, per maggiore autonomia, aggiungervi una biblioteca. Ma quale che sia l'estensione di questi edifici, qualunque possa essere il genere di oggetti che devono contenere, poiché il motivo per cui sono eretti è sempre quello di conservare e mostrare un tesoro prezioso, questi edifici devono essere composti con lo stesso spirito delle biblioteche<sup>41</sup>.

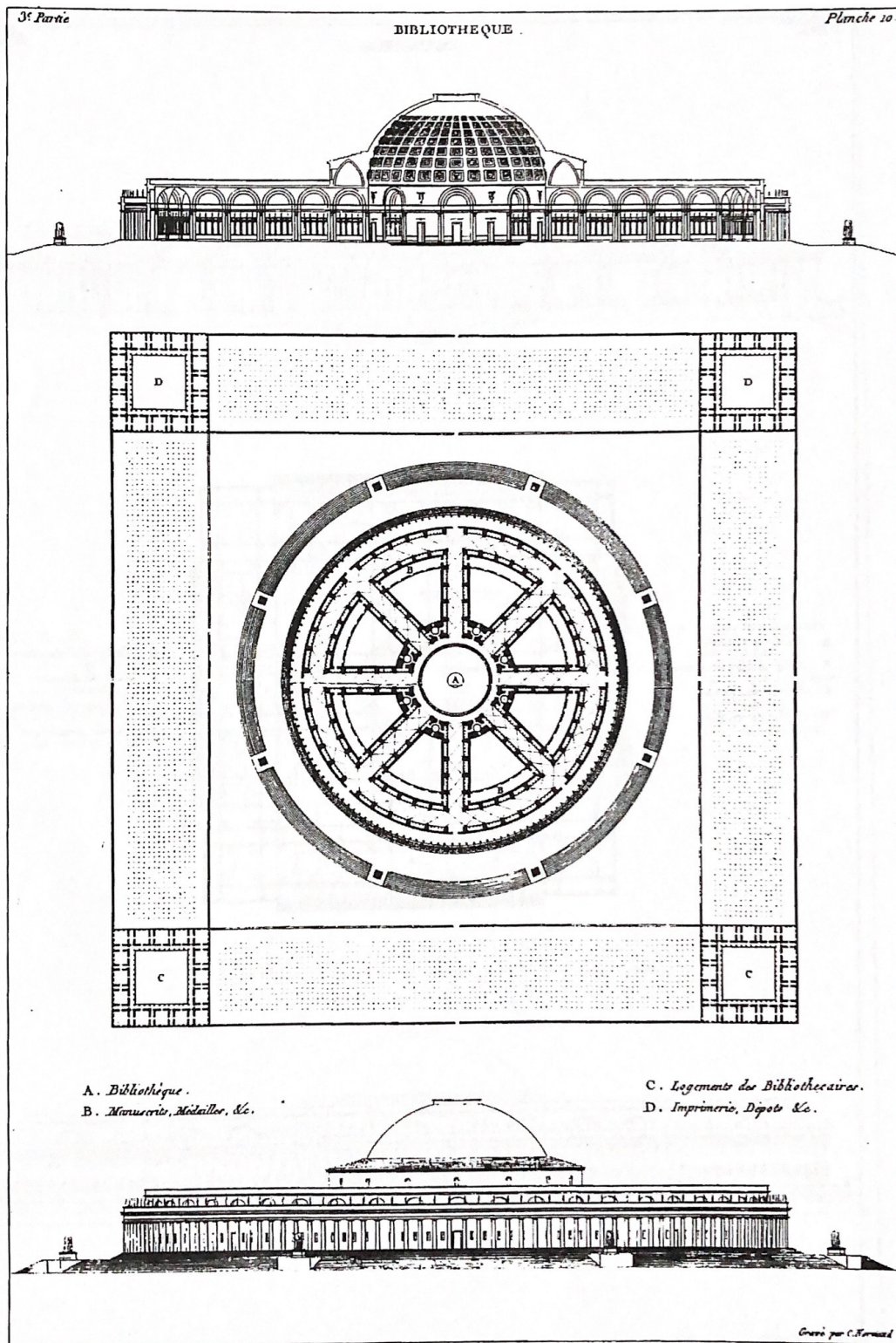
Da queste parole si evince come fino a quel momento l'antico *Tempio delle Muse*, monumento e luogo della memoria, coincideva con il luogo dedito allo studio, la biblioteca. Attraverso l'uso di poche parole, l'architetto descrive e in qualche modo assegna un destino ai musei del futuro. Per essere progettato, infatti, il museo doveva rispondere a determinati schemi rintracciabili nella struttura di questi edifici<sup>42</sup>.

La Tavola n.11 [Fig.8] contenuta nel trattato durandiano concettualizza il progetto del *Museo ideale* in un sistema composto in cui trovano parte gli elementi cardine su cui si fonda l'architettura museale la cui traccia si ritroverà fino al secondo attuale. Viene così restituito un modello in cui l'impianto funzionale e spaziale, organizzato secondo i principi della galleria ad unica aula e dal susseguirsi in continuità di sale di più piccole dimensioni, giunge in un punto che segna il fulcro della composizione architettonica nella sala centrale. Durand disegna il museo neoclassico<sup>43</sup> come un impianto quadrangolare al cui centro è posta la sala circolare che assumeva, secondo gli scritti di L.B. Peressut, la funzione di *salle de reunion* [sala di riunione] aggiungendo un tema a quanto, in precedenza, emergeva nell'opera di Boullée dove la rotonda assumeva il valore di "sacrario privo di funzioni espositive":

Il modello museale di Durand, unanimemente considerato per tutto il secolo punto di riferimento imprescindibile nella progettazione museale, deriva la sua esemplarità dalla capacità di sintesi che esso offre fra la tradizione degli spazi dell'esposizione che si sono venuti evolvendo in Europa tra Cinquecento e Settecento e le domande sociali riferite a una nuova istituzione culturale. Durand coglie e depura gli elementi comuni alla tradizione delle architetture per il collezionismo privato, fornendo una risposta semplice e unitaria alle istanze legate alla costruzione e diffusione dei musei pubblici: la sala e la galleria come luoghi del percorso espositivo e la rotonda come fulcro dell'intera composizione. L'assetto planimetrico, un quadrilatero contenente sale e gallerie con la rotonda al centro servita da quattro crociere, verrà più volte riprodotto e adottato alle situazioni contestuali modificandone più o meno marcatamente l'impianto. [...] La rotonda [nel museo di Durand] ha la funzione di "salle de réunion", dunque è luogo della *koinè* di cittadini e studiosi che enfatizza il valore pubblico dell'istituzione<sup>44</sup>.

Risulta interessante, in questa analisi, porre l'attenzione su come la redazione di tale modello e dei punti cardine che lo costituiscono riuscirà ad essere presente, alternando momenti di difficoltà e riscrittura di tali linguaggi, nelle configurazioni dei musei fino alla nostra contemporaneità.

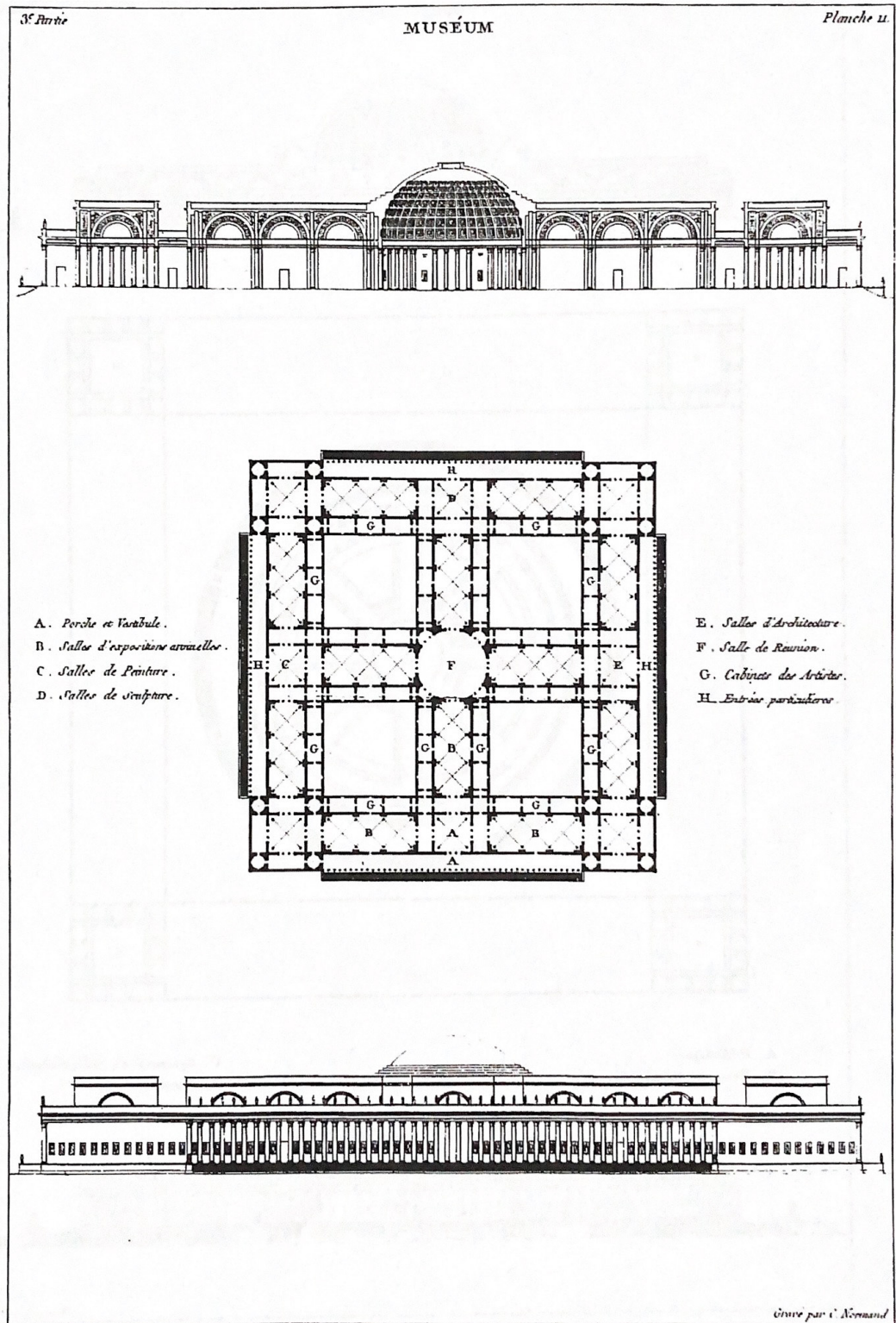
Attraverso questa lettura, una narrazione tipologica emergente dagli sviluppi teorici dell'analisi dei cambiamenti sostanziali subiti dall'architettura museale permette di comprendere quanto l'uso del modello durandiano sia stato preso in esame nel corso dei secoli e affermare, attraverso l'individuazione degli elementi ricorrenti, come questo abbia avuto una straordinaria forza capace di essere evocata, seppure in chiave differente, fino al corso del XIX secolo. Il futuro di tale modello, oltre tale secolo, impone la necessità di interrogarsi circa le configurazioni del museo del futuro unitamente alla sua esistenza.



71

71 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Bibliothèque*, 1817 (progetto non realizzato).

Fonte: J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D'Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986, Planche 10.



81 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Museo ideale*, 1817 (progetto non realizzato).

Fonte: J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D'Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986, Planche 11.

PRÉCIS  
DES LEÇONS  
D'ARCHITECTURE

DONNÉES

A L'ÉCOLE ROYALE POLYTECHNIQUE.

PAR J. N. L. DURAND,

ARCHITECTE, PROFESSEUR D'ARCHITECTURE, ET MEMBRE CORRESPONDANT  
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS D'ANVERS.

PREMIER VOLUME,

CONTENANT TRENTE-DEUX PLANCHES.

*Prix, 20 francs, broché.*

---

A PARIS,

CHEZ L'AUTEUR, A L'ÉCOLE ROYALE POLYTECHNIQUE.  
Chez FIRMIN DIDOT, Imprimeur du Roi, Libraire, rue Jacob, n° 24.  
Chez REY et GRAVIER, Libraires, quai des Augustins, n° 55.  
Chez TRUFUTTEL et WURTZ, rue de Bourbon, n° 17.  
Et chez FANTIN, quai Malaquais, n° 3.

1819.

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **I**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XVIII - XIX°**

TEMA **MUSEO TEMPIO DELL'ARTE**

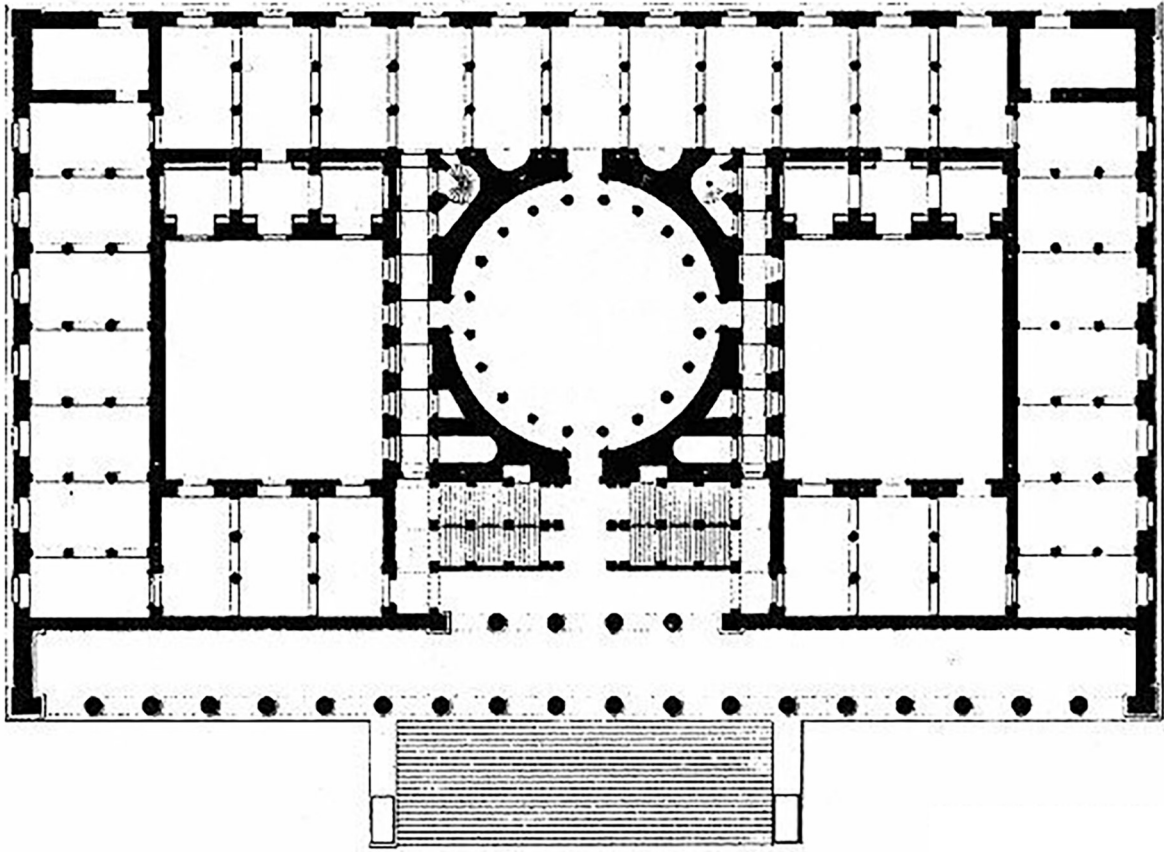
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

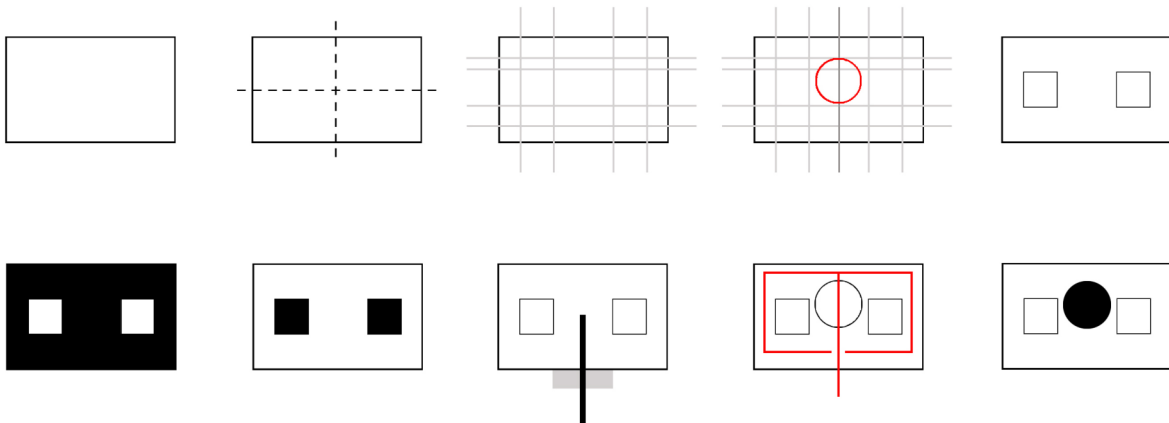
INDAGINE **IL VUOTO DEFINITO**

**CASO STUDIO 3** \_ KARL FRIEDRICH SCHINKEL, *ALTES MUSEUM*, BERLINO, 1830

KEYWORDS **PRESENZA / TIPOLOGIA / ROTONDA / CATARSI**



10 |



10 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, pianta piano primo.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

### 1.3 L'IMMAGINE ARCHITETTONICA MUSEALE NELLE NUOVE CONFIGURAZIONI

*Il valore dell'architettura può esprimersi sia nella purezza ed unicità della regola che nella fertilità delle sue molteplici e impure combinazioni.*

Carlos Martí Arís, *Silenzi eloquenti*

La figura che conclude questo primo tratto o *limes* di definizione dell'architettura museale, configurando di fatto l'inizio della concretizzazione delle forme del *Tempio dell'Arte* [Figg.13-15], risiede nel segno dell'architetto prussiano Karl Friedrich Schinkel che ha tracciato profondamente il panorama culturale del XIX secolo.

Vissuto a cavallo tra due epoche di profonde trasformazioni all'interno delle quali trovano luogo i principi del Neoclassicismo prima e della corrente culturale del Romanticismo<sup>45</sup> poi, Schinkel ha portato avanti una ricerca intimamente legata ai valori del mondo antico ma capace di guardare oltre, nel linguaggio nascente di determinanti innovazioni<sup>46</sup>. Profondamente convinto di come la tradizione e l'innovazione dovessero mantenersi reciprocamente in discussione, Schinkel affermava:

Se si potesse preservare il principio spirituale insito nell'architettura greca, e introdurlo nelle condizioni della nostra epoca [...] allora si potrebbe trovare la risposta più genuina alla nostra discussione. [...] Ogni opera d'arte, di qualsivoglia natura, deve sempre contenere un elemento nuovo, ed essere un incremento vivente al mondo dell'arte<sup>47</sup>.

Risulta determinante inserire nella narrazione in esame il grande cambiamento che si verifica attraverso l'opera del celebre architetto di cui si sta parlando dettata anche dal fatto che, per certi versi, anticipa un ragionamento di cui l'istituzione museale si fa portavoce nei secoli a venire, non soltanto negli elementi che ne costituiscono la forma architettonica ma anche nella ricerca costante di nuove configurazioni e definizioni che rappresenteranno i principali dibattiti sul museo a partire dalla prima metà del Novecento.

Altrettanto importante è andare a comprendere come l'importanza attribuita a Schinkel risiede nella sua ricerca architettonica che non si esaurisce con l'edificio ma innesca delle visioni più ampie, instaurando delle profonde relazioni con la città attraverso la nascita di un programma museale oltre che urbano.

Tali relazioni si manifesteranno in un vocabolario di elementi costituenti l'architettura museale [il tema del percorso è un esempio tra tutti] nei quali è possibile leggere un rapporto diretto con gli elementi strutturanti la città. Schinkel anticipa, ancora una volta, dei temi che diventeranno la traccia di musei progettati nel corso del XX secolo. Uno degli esempi più emblematici<sup>48</sup> risiede nell'opera di James Stirling che, sul finire degli anni Settanta del Novecento manifesta, con forza, un dialogo diretto tra gli elementi che costituiscono l'architettura museale e quelli che definiscono la città.

Questa visione, che non si esaurisce nel museo, si inserisce all'interno di un piano, quello del *Museuminsel* [Isola dei Musei], per il quale Schinkel aveva posto le basi nell'elaborazione di una planimetria [Fig.11]

risalente al 1817 per dare vita alla costruzione di una *Atene sulla Sprea*<sup>49</sup> che avrebbe disegnato il volto del centro della città di Berlino.

All'interno di questo scenario che vede nascere il progetto del centro della città di Berlino, sorge il primo segno tangibile di quel processo che segnerà gli sviluppi dell'intera architettura museale nei secoli a venire attraverso l'apertura al pubblico, nel 1830, dell'*Altes Museum*<sup>50</sup> progettato dall'architetto Karl Friedrich Schinkel<sup>51</sup>. Così l'architetto, nell'immagine del *Tempio dell'Arte*, sacralizza gli elementi che abbracceranno l'architettura museale per oltre un secolo e mezzo quali il portico, la rotonda<sup>52</sup>, le gallerie, attraverso una messa in evidenza degli elementi del mondo classico greco e romano. Il linguaggio espresso nell'opera di Schinkel porta con sé una concretizzazione, in chiave architettonica, degli elementi fissati, poco tempo prima, dall'architetto Jean-Nicolas-Louis Durand nel trattato *Précis des leçons d'architecture* del 1819 all'interno del quale elabora lo studio del progetto di *Museo ideale* trattato nel paragrafo precedente. I rimandi all'opera durandiana vengono espressi sotto differenti punti di osservazione:

Molto si è detto circa una possibile derivazione dell'organismo dell'*Altes Museum* dalla manualistica architettonica corrente, in particolare dal progetto di museo pubblico contenuta nel "Précis des leçons d'architecture" di Durand, dove un vasto quadrangolo di gallerie è raccordato attorno a un vano centrale cupolato che ricorda il Pantheon. In effetti la pianta dell'organismo schinkeliano sembra echeggiare questa traccia, allineando lungo l'asse trasversale i tre elementi cardine della composizione: la stoà ionica, il grande scalone a doppia altezza, la rotonda centrale<sup>53</sup>.

Schinkel guarda all'opera di Durand attraverso una reinterpretazione degli elementi che la compongono i quali subiscono delle variazioni. Giuseppe Di Benedetto, nel saggio *Progetto del Museo. Dal Μουσείον al museo narrativo* scrive:

Se analizzato con attenzione, l'*Altes Museum* mostra un impianto caratterizzato da un corpo perimetrale a forma di U che racchiude uno spazio nel quale si iscrive un volume cilindrico. Su questa struttura base si innestano diverse variabili: porticato, scalinata, basamento, etc. Poiché lo spazio circolare non realizza quella connessione gerarchica che implica la subordinazione delle parti all'irradiazione del centro, non possiamo definire questa architettura semplicisticamente come edificio a pianta centrale. Nel caso dell'*Altes Museum*, come ha sottolineato Juan Antonio Cortés, "la rotonda è una componente autonoma in rapporto alle restanti parti dell'edificio. Il portico, la scalinata, il vestibolo d'ingresso, i corpi lineari delle gallerie e il corpo quadrato all'esterno e quello circolare all'interno della rotonda, sono parti indipendenti che, giustapponendosi, compongono il complesso dell'edificio". Le lunghe sale formano un'intelaiatura che definisce l'intero sistema di componenti e all'interno della quale s'incastra la figura circolare. [...] Rispetto allo schema a pianta centrale, Schinkel opera una serie di trasformazioni in grado di delineare una nuova configurazione tipologica<sup>54</sup>.

Nel progetto dell'*Altes Museum* restituito attraverso i disegni dei progetti [Figg.14-16-19-20-21-22] contenuti nella *Sammlung Architektonischer Entwürfe*<sup>55</sup> [Raccolta di Progetti Architettonici] [Fig.12], vengono enunciati gli elementi classicheggianti di un *Tempio*, il *Tempio dell'Arte*, che conferisce la nascita di una tipologia architettonica custode della più alta forma di sensibilità dell'uomo che si manifesta nella dimensione, sacra, dell'espressione artistica.

Il genio di Schinkel condensa tale sacralità nell'elemento della rotonda [Figg.17-18], punto cardine del progetto, alla quale si accede tramite un pronao di diciotto colonne di ordine ionico gigante e che funge da spazio contemplativo, catartico, capace di esprimere una visione alta dell'Arte e necessario e propedeutico alla fruizione della stessa:

La rotonda, come accade nel museo di Berlino di Karl Friedrich Schinkel, ci appare come il primo esempio in cui si concretizzano più esplicitamente i caratteri tipologico-architettonici del museo pubblico, così come proposti nel *Précis*. Un sistema di gallerie organizzato attorno alla rotonda definisce la struttura degli spazi espositivi: al piano terra si trovano le antichità, al primo piano la collezione di pittura mentre la rotonda, al di là dei citati valori simbolici, ha anche il ruolo di spazio di riferimento e orientamento dei percorsi di visita. Il portico pubblico che corrisponde alla facciata principale, lungo 84 metri e composto da 18 colonne ioniche alte 12 metri, è partecipe dell'*embellissement* della piazza su cui prospetta fronteggiando il castello del re di Prussia, si presenta come grandioso richiamo alla stoà greca ed è destinato ad esporre un ciclo di affreschi sulla storia della formazione del mondo e del genere umano e ad accogliere, analogamente a quanto proponeva Boullée per la rotonda del suo *Muséum*, le statue degli uomini illustri dell'epoca. [...] Nell'*Altes Museum* di Berlino, realizzato da Karl Friedrich Schinkel nel 1823-30 per ospitare la collezione di Federico Guglielmo di Prussia, la rotonda è pensata per alloggiare, negli intercolumni e nelle nicchie, le sculture più significative della collezione, "il sacrario in cui custodire il [...] tesoro più prezioso" del museo e che, tramite "la vista di uno spazio sublime deve rendere ricettivi e preparare l'atmosfera per riconoscere ed apprezzare ciò che l'edificio contiene"<sup>56</sup>.

La rotonda del museo di Berlino diviene così un "sacrario in cui custodire il tesoro più prezioso" che non viene posto al centro bensì negli intercolumni e nelle nicchie. Questo gesto esprime la volontà di mantenere un centro nel quale il tema del vuoto diventa protagonista, vuoto che "conferisce la vista di uno spazio sublime", un elemento catartico e preparatorio alla fruizione artistica, un momento che "giunge alla soglia più alta"<sup>57</sup>.

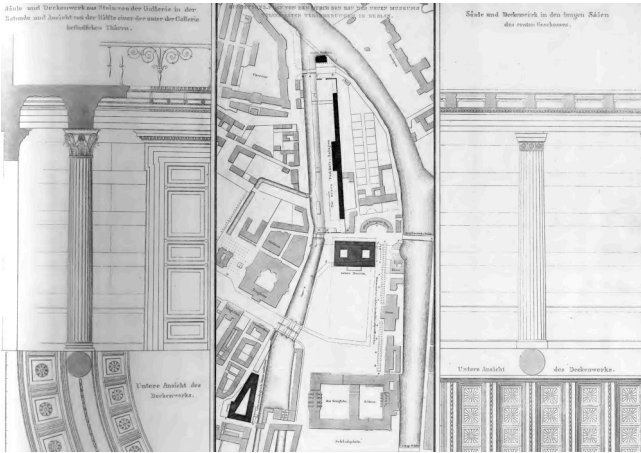
Carlos Martí Arís parla dell'elemento centrale della composizione affermando che "la presenza del Dio, vale a dire la presenza del sacro nel mondo dell'uomo, si traduce, in tutte le mitologie, nella individuazione di un centro. Il centro è un punto assoluto, fisso, fondatore di un cosmo"<sup>58</sup>.

Allo stesso tempo, riprendendo l'elemento di innovazione nella configurazione tipologica del museo, Arís scrive:

[La Rotonda] a differenza di quanto succede [...] nel museo di Boullée o nell'istituto di Durand, non governa più la totalità della struttura, ma produce un effetto contrappuntistico, evidenziandosi rispetto ai restanti elementi e raccordandosi poi con essi. [...] L'edificio schinkeliano trasgredisce questo riferimento tipologico di base, derivandone una configurazione nuova<sup>59</sup>.

Dall'analisi dell'opera schinkeliana emergono due considerazioni. La prima mette in evidenza la volontà dell'architetto di concretizzare una nascente tipologia museale attraverso gli elementi cardine della composizione; la seconda proietta uno sguardo verso il futuro<sup>60</sup> poiché l'*Altes Museum* nasce e si iscrive all'interno di un progetto più grande che porterà al *Museuminsel*<sup>61</sup>. Da qui si evince la scelta di un caso studio capace di segnare profondamente la nascita di una tipologia architettonica e, parallelamente, di

restituire la volontà di *guardare oltre* nei tratti conclusivi di un lavoro che si pone l'obiettivo non di concludere bensì di aprire nuove riflessioni critiche sull'argomento.



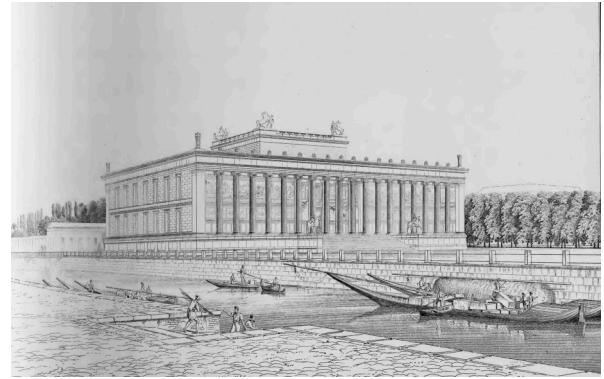
11 |



12 |



13 |



14 |

11 | Disegno planimetria generale *Museuminsel*.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

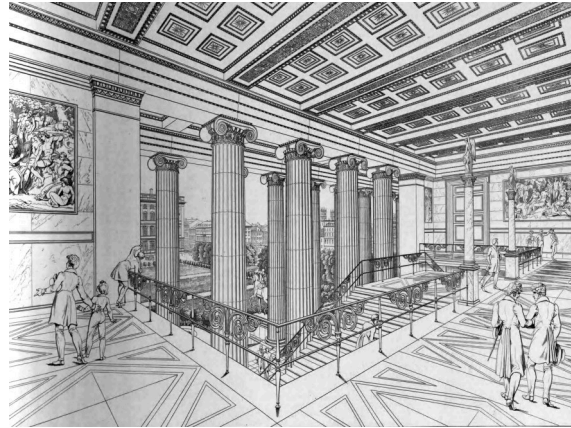
12 | *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

13 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830.  
Foto (dal Lustgarten).

14 | Disegno *Altes Museum*, vista prospettica.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.



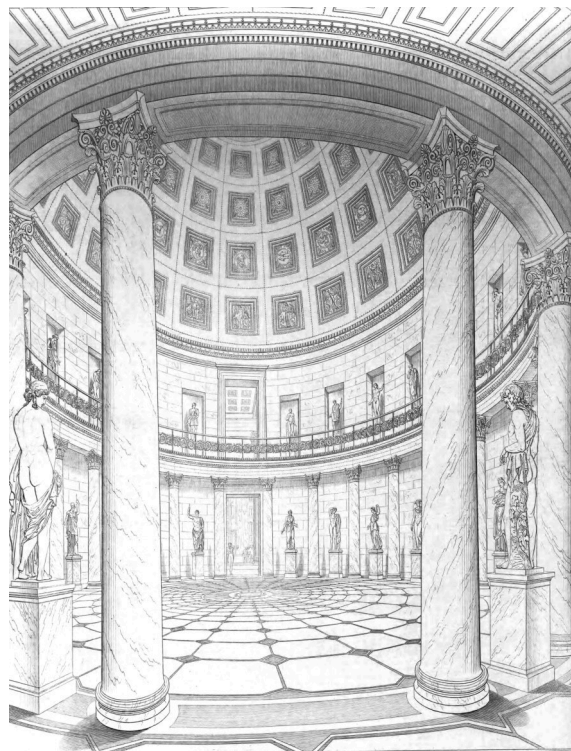
15 |



16 |



17 |



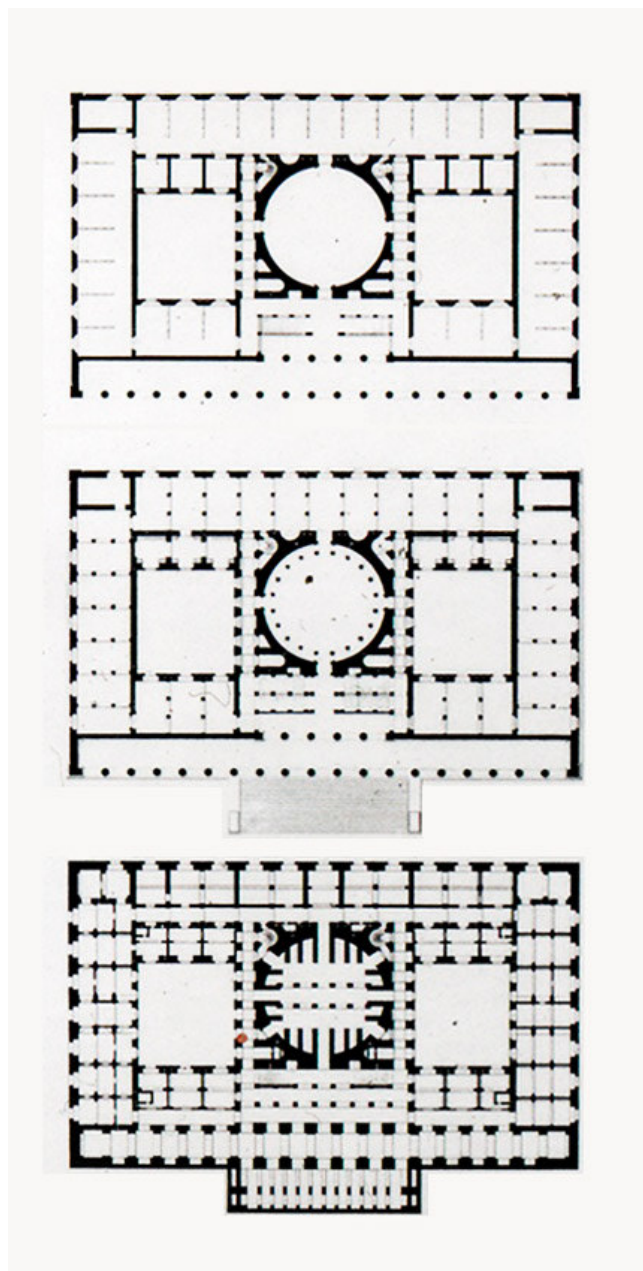
18 |

15 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830.  
Foto (interno piano primo).

16 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno interno.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

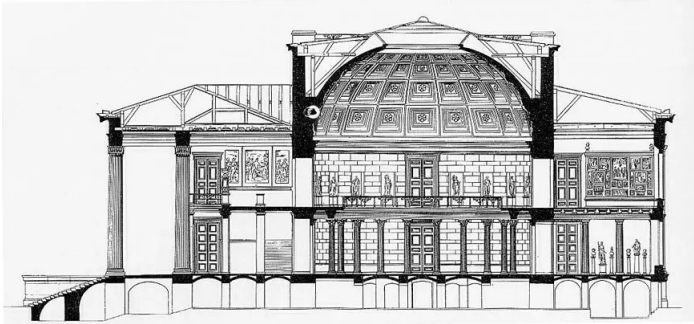
17 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830.  
Foto (interno Rotonda piano terra).

18 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno Rotonda.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

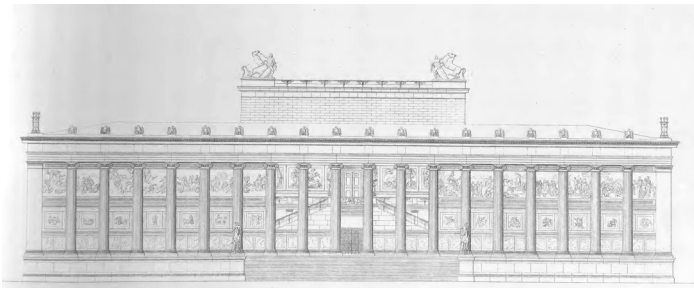


191

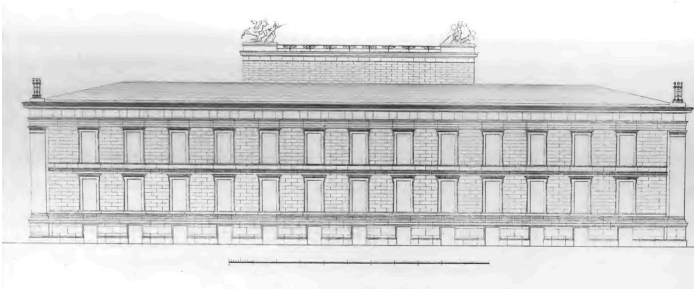
19 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno piante.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.



20 |



21 |



22 |

20 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno sezione trasversale.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

21 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno prospetto.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

22 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno prospetto.  
Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

## I.3.1 NEL FUTURO DI UNA PROMENADE

*Tutto sembra possibile, e forse lo è. L'invenzione rifiuta di essere contenuta in convenzioni e in rituali condivisi. Il passato è costretto a competere con il nuovo, come dimostrano i restauri che sempre più frequentemente tentano di sovrapporre all'opera consumata dal tempo la sua figura nativa, la sua perduta novità. Nel frattempo, come la trasformazione della lingua scritta e parlata rivela, tutto si orienta sul presente, che offre l'unica dimensione veramente operabile. Contemporaneamente si moltiplicano opere d'arte e di architettura, film, romanzi, nei quali non c'è più distinzione tra passato presente e futuro o, come in *Lost Highways* di David Lynch, convivono più presenti in una sconcertante duplicità temporale.*

Franco Purini, 2000

Il processo di rinnovamento del centro della città di Berlino, iniziato da Karl Friedrich Schinkel, si iscrive in un ragionamento più ampio che, oltre a porre le basi per una riflessione sul valore e sul ruolo della tipologia museale fino al XXI secolo, guarda al suo sviluppo futuro. Con l'immagine dell'*Altes Museum*, primo segno di definizione dell'architettura museale, Schinkel pone uno sguardo su ciò che sarà il futuro non solo di una istituzione museale, ma di un intero complesso dell'esposizione dell'arte, *Museuminsel* [Isola dei musei], all'interno della quale furono costruiti, tra il 1830 e il 1930, i cinque edifici che riflettono cento anni di architettura museale.

Risulta interessante indagare come quello sguardo sul futuro avviato nel 1817<sup>62</sup> abbia raggiunto la nostra contemporaneità oltrepassandola in una visione di un progetto futuro per l'isola di Berlino, una *Promenade Archeologica*<sup>63</sup> capace di collegare, mediante un percorso ipogeo, i musei facenti parte dell'Isola<sup>64</sup>.

Partendo dall'*Altes Museum*<sup>65</sup> il percorso raggiungerà il *Neues Museum* [Fig.23], attraverserà il *Pergamonmuseum* fino a giungere al *Bode-Museum*. Sarà possibile accedere a tutti i complessi museali tramite il nuovo edificio della *James-Simon Galerie* [Figg.24-25]. Quest'ultima, di recente costruzione, fa emergere due aspetti evocanti quel primo segno schinkeliano. Il primo si legge nell'uso del colonnato che, nell'espressione di un linguaggio nel quale dialogano antico e nuovo, collega esternamente la nuova galleria all'originario progetto di August Stüler poi ridisegnato dall'architetto David Chipperfield in tempi recenti del *Neues Museum*. Il secondo aspetto fa emergere un reciproco rapporto di osservazione tra il museo e la città. Il disegno del *Museo Antico* [*Altes Museum*] mostra l'apertura verso la città di un luogo che manifesta l'intenzione di stabilire una forte relazione con essa. Al livello superiore dell'edificio museale si apre, infatti, uno straordinario punto di osservazione [Fig.26] che mette in luce un edificio che si rivolge al pubblico donando a questo, allo stesso tempo, la possibilità di accedervi visivamente senza una percorrenza fisica. Questa lettura, se confrontata con quanto accade oggi rispetto alla percorrenza degli spazi museali accessibili virtualmente senza la presenza fisica, come trattato nel capitolo IV, invita forse a una riflessione circa l'importanza da attribuire all'architettura e all'arte che non possono essere sostituiti, in alcun modo, da

strumenti ad essi connessi. Questo riporta a quelle considerazioni che esprimeva Steven Holl quando afferma che “La nostra facoltà di giudizio è incompleta senza l’esperienza dell’attraversamento degli spazi<sup>66</sup>”.

Ma il concetto di *promenade* quale percorso che attraversa un presente sulla traccia del passato, invita a riflettere in senso lato sul futuro dell’istituzione museale, sulla possibilità che questa diventi la traccia di un possibile futuro prossimo dei musei che forse potrebbe proprio avere luogo in quei depositi dove vengono custodite, intimamente, centinaia di opere artistiche.

Una *promenade archeologica* rappresenta più di un percorso di fruizione delle opere artistiche ponendosi come segno tangibile della volontà di mettere in circolo quei valori del museo come custode di antichità - *Antikensammlung* - archeologiche:

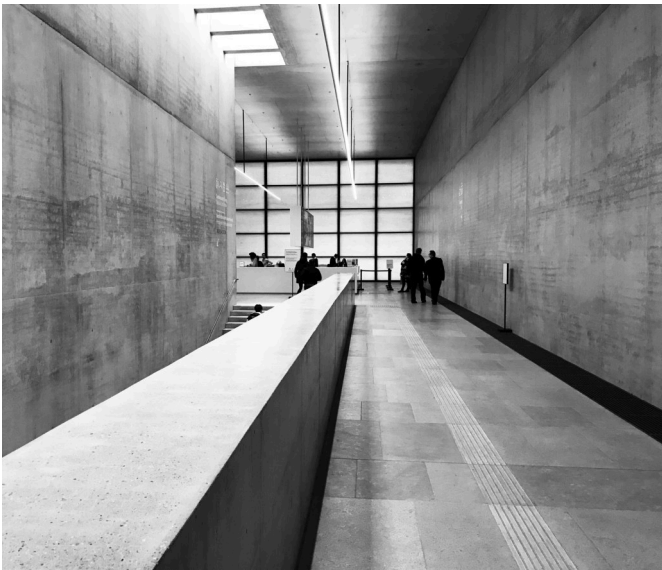
Vorrei esprimere la mia fiducia che l’archeologia classica tedesca sia in via di “normalizzazione”: da tempo essa non ricopre più una posizione privilegiata nella società, e si sta inserendo nel contesto di molte altre discipline, simili e diverse. Da un lato essa ne gioverà, in quanto sarà costretta ad ulteriori aperture per mantenere l’interesse dei contemporanei; dall’altro, i cambiamenti che occorrono già adesso in vari settori - nei musei, nelle università - contengono anche il rischio dell’impoverimento e della banalizzazione. Uno dei compiti fondamentali per gli archeologi in futuro sarà quello di giocare la carta della straordinaria ricchezza e varietà del materiale, magari anche in contesti che ci appaiono banali dal punto di vista attuale. Questo significa anche che bisognerà liberarsi dall’idea di poter distinguere tra concetti validi, perché duraturi, ed altri dettati da cosiddette “mode” effimere: qualsiasi impostazione scientifica è condizionata dal contesto attuale in cui nasce<sup>67</sup>.

Così, se da un lato il museo gioverà dell’apertura alla dimensione virtuale e alle logiche di mercato, dall’altro potrebbe correre il rischio di un radicale indebolimento dei valori su cui si fonda e dell’architettura attraverso cui si manifesta.



23 |

23 | David Chipperfield, *Neues Museum*, Berlino 2009.



24 |

24 | David Chipperfield, *James-Simon-Galerie*, Berlino 2019.



25 |



26 |

25 | David Chipperfield, *James-Simon-Galerie*, Berlino 2019.

26 | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830.

<sup>22</sup> F. Purini, *Il limite*, in *Tra geometria insediativa e grammatica dello spazio: il tracciato come luogo delle origini*, Progetto Coordinato di Ricerca Linguaggio Architettonico e Comunicazione C.N.R. 1994-1996, pp.12-13.

<sup>23</sup> S. Holl, *Parallax: architettura e percezione*, Postmedia SRL, Milano 2004. Nel testo emerge, in particolare, il concetto di spazio definito come “mezzo essenziale dell’architettura” e analizzato secondo le relazioni che esso instaura con temi inerenti l’ambito architettonico quali la “percezione e il movimento” come elementi di connessione tra l’uomo e l’architettura e “l’esperienza” come mezzo fondamentale per comprenderla. Viene sottolineata, in particolare, l’importanza dell’esperienza di fruizione dell’architettura attraverso il corpo e il suo movimento, atto in nessun modo sostituibile dalle immagini descrittive di essa: “La nostra facoltà di giudizio è incompleta senza l’esperienza dell’attraversamento degli spazi”, pp.9-19.

<sup>24</sup> L’illuminismo fu un movimento culturale che si diffuse in Europa nella prima metà del XVIII secolo in cui si svilupparono tendenze rivoluzionarie che causarono notevoli effetti nella vita culturale oltre che sociale e politica del Settecento le quali portarono a una volontà di rinnovamento culminante nello scoppio della Rivoluzione francese avvenuta nel 1789. La rivoluzione rappresenta l’evento emblematico delle grandi trasformazioni all’interno delle quali si inserisce il processo di vita del museo. Nel discorso preliminare dell’*Encyclopédie* di Diderot e D’Alambert (1751-1777), documento di tensione e rinnovamento filosofico e politico-sociale che animava l’Illuminismo, viene riportato: “Il Museo è il luogo dove sono chiuse le cose che hanno un rapporto immediato con le arti e con le Muse, [...] per esporre quanto più è possibile l’ordine e la connessione delle cognizioni umane e [...] per contenere di ogni arte, sia liberale che meccanica, i principi generali che ne sono alla base, insieme ai particolari più essenziali che ne formano il corpo e la sostanza” in D’Alambert, *Discours preliminare*, vol. I dell’*Encyclopedie* da A. Criconia, *L’architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.17. All’interno di questo scenario, si inseriscono le figure di Etienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), gli architetti rivoluzionari che si contraddistinguono per la loro ricerca di una architettura che si esprime attraverso l’autonomia delle forme derivate dalla giustapposizione di figure geometriche pure (cubi, prismi, cilindri e sfere), definita parlante in grado di comunicare il proprio valore simbolico. Sarà proprio questa configurazione, dettata dai progetti non realizzati, a farli conoscere come architetti dell’utopia. In particolare Ledoux, a cavallo tra l’epoca etronoma e quella autonoma post rivoluzionaria delle forme architettoniche, si contraddistingue per una attenta espressione dell’indipendenza delle parti costituenti l’architettura, conquista più significativa del processo architettonico che vede la nascita del disegno autonomo della fine del Settecento. Per una trattazione puntuale del tema si rimanda al saggio redatto da E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, 1933, trad. it. di C. Bruni, ed. it. *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell’architettura autonoma*, Mazzotta G. Editore, Milano 1973. Il passaggio compreso tra Settecento e Ottocento è intriso di cambiamenti radicali che interessano la nascita di una tipologia architettonica dedita agli scopi museali. Tale emergenza si manifesta dal fatto che fino a quel momento le collezioni erano private e custodite nelle stanze dei palazzi o di proprietà della chiesa che accumulava tesori per i quali era vietata la fruizione se non per una cerchia ristretta di uomini illustri. Su questa base nasce l’idea del *museo della ragione*.

<sup>25</sup> A. Criconia, *L’Architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.17. Il processo di realizzazione del museo nel corso del Settecento affronta delle questioni determinanti nella descrizione di tali passaggi: “Il museo diventa oggetto di *concours* all’Académie Royale d’Architecture di Parigi, in un contesto cioè in cui le concrete questioni che riguardano gli interessi professionali diventano oggetto di sperimentazione, ricerca e didattica. Possiamo così notare che se nel Grand Prix del 1753 il tema assegnato riguarda la galleria di un palazzo [ovvero lo spazio di una collezione privata] e nel 1754 si parla genericamente di un edificio “destinato a raccogliere le tre arti: pittura, scultura e architettura”, nel *Prix d’émulation* del novembre 1774 viene per la prima volta dato da sviluppare “un museo o edificio consacrato alle lettere, alle scienze e alle arti”. Con il Grand Prix del 1779, in cui viene chiesto di sviluppare “*un édifice destiné à former un Muséum, contenant les productions et le dépôt des sciences, celui des arts libéraux et celui des objets de l’histoire naturelle*”, si dà il via al primo di una serie ricorrente di concorsi riguardanti la tipologia del museo pubblico” in L.B. Peressut, *Spazi e forme dell’ esporre tra cabinet e museo pubblico*, La Rivista di Engramma n.126, Aprile 2015, pp.111-112.

<sup>26</sup> E. L. Boullée, *Architettura saggio sull’arte*, (a cura di) A. Rossi, Marsilio Editori, Venezia 1981, p.55.

<sup>27</sup> Ivi, p.72. Si rimanda alla redazione del progetto *Percorsi immaginati*, un lavoro di ricostruzione in 3D del progetto del Museo di Boullée, v. <https://www.youtube.com/watch?v=TZFXnCG-U2M>.

<sup>28</sup> Tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento nasce in Europa il movimento artistico del *Neoclassicismo* come reazione allo stile eccessivo delle linee artistiche del Barocco e Rococò che avevano caratterizzato la scena internazionale nei decenni precedenti. La svolta che porta al Neoclassicismo è strettamente connessa ai cambiamenti politici di cui la Francia è teatro poiché si pone tra lo scoppio della Rivoluzione Francese avvenuta nel 1789 e la caduta di Napoleone avvenuta nel 1815. I principi dello stile neoclassico, derivanti dall'imitazione del mondo classico greco e romano, trovarono forma nella scultura di Antonio Canova (1757-1822), nelle incisioni volte alla rievocazione del mondo antico di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) nella pittura di Jacques-Louis David (1748-1825) e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), le linee più significative.

Il fermento culturale del tempo vede la nascita di importanti teorizzazioni. Intorno alla metà del XVIII secolo, nel 1750, (anno di pubblicazione del trattato *Aesthetica*) si registra la nascita dell'Estetica teorizzata dal filosofo tedesco Alexander Gottfried Baumgarten (1714-1762). Le teorizzazioni neoclassiche culminarono negli scritti dell'archeologo tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) che sosterrà la scelta di rintracciare nell'arte greca classica il modello della bellezza ideale.

<sup>29</sup> L.B. Peressut, *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, La Rivista di Engramma n.126, Aprile 2015, pp.112-113.

<sup>30</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) architetto e teorico dell'architettura francese allievo di Etienne-Louis Boullée, fu insegnante presso l'*École Polytechnique* di Parigi dal 1798 al 1830. Le sue lezioni sono contenute nel trattato di composizione architettonica *Précis des leçons d'architecture* redatto tra il 1802 e il 1805.

<sup>31</sup> ICOM (*International Council of Museums*) è la prestigiosa istituzione internazionale dei Musei istituita nel corso della Prima Conferenza generale dell'UNESCO svoltasi a Parigi nel novembre 1946. Il Comitato Nazionale Italiano di ICOM venne istituito sei mesi più tardi, il 17 maggio 1947. Per la complessità del lavoro circa la definizione di nozione di museo, nel 2016 viene costituito lo *Standing and Potential* (MDPP) al quale viene affidato il compito di studiare e modificare la nozione di museo, v. <http://www.icom-italia.org/?s=MDPP>

<sup>32</sup> G. Neri, *Il Museo da Casa delle Muse a Maison de Ronronnement*, manoscritto.

<sup>33</sup> L.B. Peressut, *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, La Rivista Engramma n.126, Aprile 2015, p.112.

<sup>34</sup> Nel saggio E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, 1933, trad. it. di C. Bruni, ed. it. *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, G. Mazzotta Editore, Milano 1973, pp. 93-94, il critico d'arte e dell'architettura austriaco mette in luce come i temi dell'architettura nata durante la rivoluzione francese riflettevano i caratteri di autonomia tra le parti allontanandosi dalla configurazione dell'arte classico-barocca in cui queste erano intimamente unite tra di loro e quasi fuse assieme senza possibilità di poterne attuare un processo di scomposizione della forma architettonica. A tal proposito scrive: "L'indipendenza delle parti costituisce la conquista più importante del processo di rinnovamento architettonico della fine del Settecento. [...] La nuova disposizione delle parti significa libera connessione di elementi indipendenti, che non hanno bisogno di sacrificare la loro esistenza autonoma".

<sup>35</sup> C. Alvaro, *Il mondo di Hugo, Prefazione a Victor Hugo, L'uomo che ride*, Firenze 1964 (rist.), p.VII in G. Neri, *Il Museo da Casa delle Muse a Maison de Ronronnement*, manoscritto.

<sup>36</sup> Si fa riferimento al *Museo Pio-Clementino* ubicato all'interno dei Palazzi Vaticani per custodire la collezione pontificia progettato, nel 1773 dall'architetto Michelangelo Simonetti e completato da Piero e Giuseppe Camporese. Dal progetto di Simonetti si evincono gli elementi ricorrenti degli albori della tipologia museali, primo tra tutti la sala circolare ispirata alla Rotonda del Pantheon non soltanto nella figura ma anche nelle sue proporzioni. La cupola del Pantheon misura 44 metri di diametro mentre quella del museo Pio-Clementino 21,60 metri. La sala viene pensata come luogo celebrativo dove vengono posti gruppi scultorei della collezione papale, lasciando il centro vuoto come spazio celebrativo. Un decennio dopo, nel 1783, l'elemento della rotonda diventa lo spazio di un grande Pantheon illuminato dall'alto evocando il valore simbolico e spirituale del museo come mostra il progetto del Museo redatto da Etienne-Louis Boullée.

<sup>37</sup> “Il contributo teorico di Durand viene considerato determinante per gli sviluppi successivi della disciplina architettonica, poiché opera una rottura decisiva con il sapere tradizionale. Mentre fino ad allora l’architettura veniva concepita sostanzialmente come imitazione di alcuni modelli legittimati dalla storia, Durand pone l’accento sulla composizione come strumento del progetto, aprendo la strada alla possibilità di una progettazione meno precostituita, che non obbedisca al determinismo del modello, ma risulti dalla combinazione adeguata delle parti e degli elementi che compongono il repertorio dell’architettura” in C.M. Arís, *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Milano 1994, p.126. Lo stesso autore, nel chiarire i concetti di *tipo* e *modello* scriverà: “Risulta qui interessante richiamare l’attenzione sul fatto, spesso dimenticato, che la nozione di tipo, riferita all’architettura, si delinea con chiarezza solo alla fine del XVIII secolo. Probabilmente la prima definizione tecnicamente precisa del tipo architettonico è quella elaborata da Quatremère de Quincy nel suo *Dictionnaire Historique de la Architecture* del 1832, basata per l’appunto sulla distinzione o delimitazione tra questo concetto e quello di modello. Precedentemente, il termine *tipo* era usato di rado e sempre rigorosamente come sinonimo di modello. Nella sua definizione, Quatremère de Quincy, esprime l’esigenza - che inizia ad affermarsi solo verso la fine del Settecento - di riferire il termine tipo a una serie di attributi e proprietà che non rispondono a quelli del modello. Il modello, inteso secondo l’esecuzione pratica dell’arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il tipo è, per contrario, un oggetto, secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomiglieranno punto fra di loro” in C.M. Arís, *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Milano 1994, pp.129-130.

<sup>38</sup> C.M. Arís, *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Milano 1994, p.126.

<sup>39</sup> Lo studio di definizione degli schemi compositivi viene mostrato nel trattato durandiano nelle tavole da n.1 a n.21 in J.N.L. Durand, *Précis des leçons d’architecture données a l’École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D’Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986.

<sup>40</sup> Sulla base dello stesso principio nascono innumerevoli progetti. Tra questi emergono il progetto della *Glyptothek* a Monaco di Baviera del 1816 in cui l’architetto tedesco Leo von Klenze riprende gli schemi durandiani attraverso il disegno di una pianta quadrata formata dall’alternanza di rotonde, gallerie e stanze cupolate all’interno delle quali esporre le sculture. Lo stesso architetto, nel progetto dell’*Alte Pinakothek* di Monaco di Baviera realizzato tra il 1824 e il 1836 per l’esposizione di quadri, dall’esempio durandiano trae l’elemento compositivo della galleria con un ingresso centrale, strutturando il progetto nella sequenza di stanze e di piccoli ambienti laterali. L’*Altes Museum* a Berlino, opera illustre dell’architetto prussiano Karl Friedrich Schinkel aperto al pubblico nel 1830, sarà un esempio paradigmatico dell’applicazione del modello durandiano intriso di elementi innovativi.

<sup>41</sup> J.N.L. Durand, *Précis des leçons d’architecture données a l’École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di D’Alfonso E. (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986, p. 125-126. Si veda la Tavola n.11 che mostra il progetto di Museo. In merito alle indicazioni fornite riguardo le biblioteche Durand scriverà: “I nomi delle biblioteche di Gerusalemme, di Luxor, di Alessandria, sono tutto quanto ci resta di questi magnifici edifici. Si sa solo che sulla porta di quella che Osimandua, re d’Egitto, fece costruire nell’edificio immenso che doveva servirgli da tomba, erano scritte le parole Rimedio dell’anima. [...] Una biblioteca può essere considerata, da una parte, come un tesoro pubblico che racchiude il deposito più prezioso, quello delle conoscenze umane, dall’altra come un tempio consacrato allo studio. Un simile edificio deve dunque essere disposto in modo che vi regni la maggior sicurezza e la più grande calma”.

<sup>42</sup> *Ibidem*. Si veda la Tavola n.10 elaborata da Durand che mostra il progetto di biblioteca che fungerà da schema progettuale alla redazione degli edifici museali.

<sup>43</sup> I caratteri dell’architettura museale neoclassica seguivano i principi dell’*architettura parlante* enunciata dagli architetti rivoluzionari di una architettura sincera capace di riflettere con semplici tratti, in un rapporto univoco, la rappresentazione dell’esterno e dell’interno.

<sup>44</sup> L.B. Peressut, *Spazi e forme dell’esporre tra cabinet e museo pubblico*, La Rivista Engramma n.126, Aprile 2015, p.114.

<sup>45</sup> Corrente culturale nata in Germania nel corso del XVIII secolo e affermata in Europa nel corso del XIX. Contrariamente ai principi Illuministici, che esaltavano la razionalità e l'ordine ispirandosi al mondo classico e consideravano il Medioevo come un'epoca da superare, il romanticismo portava avanti un ritorno all'esaltazione dei valori del Medioevo non più considerato periodo di decadimento dell'arte ma di affermazione di civiltà diverse da quella classica. Mettendo al centro l'irrazionalità di uno spirito in perenne tensione verso un infinito che sfugge alle rigide regole alla ricerca di un assoluto, il Romanticismo si esprime attraverso i dettami del movimento culturale tedesco *Sturm und Drang* (Tempesta e impeto) nato in Germania tra il 1765 e il 1785. All'interno di questo scenario si manifestano temi che segneranno il panorama artistico dell'Ottocento quali il senso del *sublime* evocato, nelle rappresentazioni pittoriche dalle opere del pittore inglese Joseph Mallord William Turner (1775-1851), il romantico tedesco Caspar David Friedrich (1774-1840), il pittore svizzero Johan Heinrich Füssli (1741-1825), i francesi Géricault e Delacroix (1791-1824/1798-1863), lo spagnolo Francisco Goya (1746-1828), l'italiano Francesco Hayez (1791-1882). I primi decenni dell'Ottocento sono stati caratterizzati dalle opere dello scultore neoclassico Antonio Canova (1757-1822) ma con l'affermarsi del Romanticismo si registra una tendenza alla rappresentazione della vita quotidiana nonché della natura, fino a giungere alla seconda metà del secolo XIX in cui nasce il Verismo che incarna a pieno questa tendenza alla rappresentazione di scene di vita reali.

<sup>46</sup> All'interno di questo clima che vede la nascita della concezione di architettura moderna nata da nuove realtà sociali e tecnologiche frutto dell'industrialismo, emerge una forma di rifiuto nei confronti delle forme del passato a favore di una raffigurazione più immediata del mondo contemporaneo. Così i maggiori esponenti della scena culturale del XIX secolo analizzarono i principi degli stili del passato per tradurli in vocabolari autentici attraverso una attenta analisi della condizione sociale del loro tempo. Per giungere a questa consapevolezza, però, si è registrato un clima di profonda incertezza riguardo i contenuti e i linguaggi attraverso cui l'architettura avrebbe dovuto esprimersi, facendo nascere differenti punti di vista. L'architetto tedesco Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) sosteneva l'idea di una architettura capace di esprimersi senza filtri stilistici e capace di attuare una profonda trasformazione. Su questa base nasceva l'idea che l'imitazione delle forme del passato non fosse sufficiente all'espressione dei caratteri dell'architettura nascente. In linea con questi principi, intorno alla metà del secolo emergevano le figure del teorico francese César Daly e il tedesco Gottfried Semper i quali portavano avanti tentativi di definizione dei linguaggi del tempo diffidando dell'imitazione delle forme di quest'ultimo. Una ulteriore posizione teorica vedeva la nascita dell'eclettismo, che sosteneva un linguaggio dell'architettura basato sull'unione più stili che andavano a rappresentare uno strumento di lettura delle forme del passato su più livelli in W.J.R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra 2006, p. 26 in G. Peschken, *Das architektonische Lehrbuch*, Berlin, 1979, pp. 21-25.

<sup>47</sup> W.J.R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra 2006, p. 26 in G. Peschken, *Das architektonische Lehrbuch*, Berlin, 1979, p.58.

<sup>48</sup> Per approfondimenti sul caso studio si rimanda al capitolo III, paragrafo III.2, pp.117-122.

<sup>49</sup> Nel corso del XIX secolo l'area del Lustgarten vedeva la presenza del Pomeranzengraben, un ramo del canale della Sprea che la attraversava trasversalmente. In questa area sorgevano il Castello di Schluter, l'Arsenale e lo scalo doganale e la Cattedrale luterana di Johann Boumann. Nel progetto di sistemazione dell'area volta alla nascita di un centro della città capace di accogliere i monumenti più importanti, Schinkel predispose l'interramento del ramo fluviale del Pomeranzengraben per ampliare il Giardino del Castello. Allo stesso tempo, il piano urbanistico da lui redatto e restituito in una planimetria, prevede l'allontanamento verso nord, oltre il ponte, dei magazzini e le attrezzature doganali oltre che il disegno di riforma dei canali attraverso la regolarizzazione degli argini. La planimetria mostra la costruzione del nuovo edificio dell'*Altes Museum* e alcuni fabbricati con funzione di dogana.

<sup>50</sup> “Se si osserva la sequenza delle piante, si nota che queste sono caratterizzate da una sorta di gradati, una progressiva rarefazione verso l’alto, in una sorta di dissolvenza tettonica. Cinta al piano interrato da murature di scarico e di ammortamento, la Rotonda si libera progressivamente e diventa centro dell’organizzazione spaziale. Ma non un centro fisico, un centro ideale, concettuale. La stoà ionica a 18 colonne è giustapposta con un gesto fermo alla facciata del Museo. Le gallerie espositive sono raccordate al grande vano frontale con una sorta di procedimento additivo. Il centro della Rotonda non coincide con i centri dei cortili, spostati rispetto all’asse orizzontale. I singoli vani sono pensati individualmente, come singole parti della composizione, racchiuse dentro una più generale struttura ordinatrice. Una attenzione particolare va dedicata allo scalone doppio, punto di raccordo tra lo spazio orizzontale della stoà e la Rotonda. Il grande scalone monumentale conduce alla terrazza superiore del Museo, luogo per l’osservazione privilegiata della città e di accesso. Lo scalone è sospinto verso l’interno dell’edificio, trascinando in questo scorrimento anche la Rotonda, non più allineata con i cortili, ma traslata lungo l’asse trasversale. Così i centri delle figure architettoniche non corrispondono; il centro della rotonda non è più il centro geometrico della composizione” in M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016, pp.15-16. Viene qui descritto il progetto di un museo che nasce dalla figura di un rettangolo di 84x53 m poggiante su un podio adibito a spazio di servizio del museo con funzioni di deposito, laboratori e uffici raggiungibile tramite una scalinata disposta sul prospetto principale. Varcato il pronao di 18 colonne di ordine ionico gigante di altezza pari a 12 m e diametro 1,70 m, si giunge all’ingresso del museo che si apre attraverso quattro colonne ognuna delle quali affiancate, lateralmente, da un pilastro quadrato oltre le quali viene inquadrato il grande scalone che conduce ai piani superiori fungendo da punto di osservazione privilegiato verso la città. Nei livelli superiori al podio si aprivano le esposizioni di scultura al livello inferiore e pittura in quello superiore. Il museo oggi raccoglie la collezione dell’*Antikensammlung* (collezione delle antichità) dove è possibile ammirare l’esposizione di sculture greche, etrusche e romane mentre la collezione di pittura è stata trasferita nella adiacente *Alte Nationalgalerie*. Per una ricostruzione del modello inserito nella *Museuminsel* vedi <https://www.museuminsel-berlin.de/en/buildings/alters-museum/>.

<sup>51</sup> Karl Friedrich Schinkel, architetto al servizio del re Federico Guglielmo III di Prussia, viene incaricato, da questo, alla progettazione di un museo che avrebbe dovuto contenere le collezioni d’arte reali incarnando la nascita del *museo pubblico*. Inizialmente, negli anni tra il 1820 e il 1822, si pensava alla ristrutturazione e riutilizzo dell’edificio dell’Accademia delle Scuderie che sorgeva lungo il corso dell’Unter Den Linden. Dopo il ritorno da un viaggio in Italia, Schinkel pensò alla costruzione di un edificio museale *ex novo* che sarebbe sorto nell’area del Lustgarten. Le sue intenzioni erano quelle di dare vita al primo museo di Berlino che doveva essere monumentale per competere con il Palazzo Reale che sorgeva di fronte oltre il Lustgarten. Così, il 29 dicembre del 1822, scriveva al collezionista e storico dell’arte tedesco Sulpiz Boisseree: “Un nuovo progetto, che sto completando per questo intervento e che ritengo il mio lavoro migliore, [...] presenta una notevole serie di pregi rispetto a tutti quelli precedentemente elaborati. Esso prosegue ora per la sua strada. E mi domando se avrò la fortuna di vederne ordinare la realizzazione” in AA.VV., *1781-1841 Schinkel, l’architetto del principe*, Marsilio Editore, Venezia 1989, pp.96-105. Il 24 aprile del 1823, con l’approvazione del re, iniziò il processo della costruzione dell’*Altes Museum*, aperto al pubblico dopo otto anni di gestazione che riporta, sul fregio, l’iscrizione FRIEDERICVS GVILELMVS III STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIUM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXVIII (Federico Guglielmo III ha dedicato il museo allo studio di tutte le antichità e le arti liberali nel 1828).

<sup>52</sup> La sala rotonda fulcro dell’architettura museale, spazio sacralizzante dell’arte e cuore dell’edificio più antico della *Museuminsel*, è un chiaro riferimento al Pantheon romano risalente al II secolo a.C. Diversamente da questo, però, la cupola non viene denunciata esternamente ma inscritta in un rettangolo in linea con la composizione prospettica longitudinale. Questo spazio custodisce sculture originali di divinità antiche tra le quali emergono le figure di dei e dee quali Zeus, Tyche, Apollo, Demetra, Dioniso, Afrodite, Satiro, Artemide, Silvano, Hera, Hermes, Igea, Asclepio e le due dee della Vittoria o Nike. Tali figure riecheggiano le *Muse* figlie di Zeus e Mnemosine di quel lontano *Tempio* loro dimora. Per maggiori approfondimenti si rimanda alla trattazione del Vicedirettore dell’*Antikensammlung* dr. Martin Maischberger *Das Alte Museum in Berlin e Altes Museum 360° Führung* consultabile in [https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alters-museum/about-us/films/#Behind\\_the\\_scenes](https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alters-museum/about-us/films/#Behind_the_scenes).

<sup>53</sup> M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016, p.14. In riferimento al modello Durandiano, Nikolaus Pevsner, storico dell'arte e dell'architettura tedesco scrisse: "Il progetto è chiaramente ispirato da quello di Durand ed è uno delle poche costruzioni in cui la trasparenza dei luoghi colonnati così liberamente messi su carta dagli architetti della rivoluzione francese, diventa realtà". Sulla stessa linea di pensiero, gli storici dell'architettura David Watkin e Tilman Mellinghof si sono espressi riportando: "Il progetto dell'*Altes Museum* richiama fortemente il disegno pubblicato da Durand nel suo *Précis des leçons d'architecture*" in M. Goalen, *Schinkel and Durand: the case of the Altes Museum*, Yale University, London 1991, p.27. Contrariamente alle linee di pensiero sopra citate, risulta importante segnalare lo studio di Martin Goalen, che si pone in contrapposizione rispetto all'individuazione dei riferimenti durandiani nell'opera di Schinkel. Nello studiare il rapporto Durand-Schinkel, il critico dell'arte tedesco afferma come, "il reticolo quadrato di durandiano, rispondente all'inquadratura di spazi in rigide articolazioni, si discosta dallo schema del progetto dell'*Altes Museum*, regolato invece da uno schema più flessibile che, anziché seguire una modulazione meccanica dell'impianto, risulta essere costituito dall'accostamento di corpi di fabbrica attorno alla rotonda centrale. Sottolinea, inoltre, un discostamento dal modello durandiano negli assi di simmetria che, se nel modello di Durand fanno emergere un rigido impianto planimetrico, in Schinkel emerge un solo asse di simmetria verticale mentre gli altri sono posti asimmetricamente, lungo il lato lungo delle gallerie" in M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016, p.14.

<sup>54</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείον al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.58.

<sup>55</sup> Le tavole dei disegni che, all'interno di questo studio, mostrano il progetto dell'*Altes Museum* di Karl Friedrich Schinkel sono contenute nell'edizione berlinese della *Sammlung Architektonischer Entwürfe* edita nel 1858 da Ernst & Korn. Il progetto del museo viene trattato, mediante una spiegazione teorica dell'architetto, alla voce *Das neue Museum in Berlin* all'interno della quale è possibile individuare l'indicazione delle tavole dei disegni del museo che vanno dal foglio numero 37 al 48 in Schinkel K.F., *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlin MDCCCLVIII, consultabile online al link seguente <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1858text/0002>. L'intera opera di Karl Friedrich Schinkel è stata digitalizzata ed è consultabile in [http://schinkel.smb.museum/index.php?filter\\_type\\_id=1&auto\\_value=&filter\\_value\\_id=0&filter\\_value=altes+museum&datum\\_von=1745&datum\\_bis=1929&material\\_id=0&technik\\_id=0&filter\\_id=0](http://schinkel.smb.museum/index.php?filter_type_id=1&auto_value=&filter_value_id=0&filter_value=altes+museum&datum_von=1745&datum_bis=1929&material_id=0&technik_id=0&filter_id=0) e <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>. Risulta inoltre importante sottolineare come l'esigenza di Schinkel di pubblicare i contenuti del suo lavoro attraverso la *Sammlung Architektonischer Entwürfe* vede la luce nel 1819 con la pubblicazione, in lingua tedesca, del primo di ventotto *Hefte* (fascicoli) contenenti 174 tavole. Tra il 1819 e il 1831 vengono pubblicati i primi 18 fascicoli editi da Ludwig Wilhelm Wittich, tra il 1833 e il 1835 i fascicoli numero 19-24 editi da von Dunker und Humboldt e, infine, tra il 1836 e il 1840, von George Gropius pubblica i fascicoli numero 25-28 attraverso una restituzione in lingua inglese e francese oltre che tedesca. I disegni del museo sono contenuti nei fascicoli numero 6 (1825) e numero 17 (1831), entrambi contenenti sei tavole di progetto in Tesi di Dottorato di ricerca di M. Lepore, *Il segno dell'architettura in Karl Friedrich Schinkel*, Università degli Studi di Napoli Federico II (XXIV Ciclo). Dopo la morte di Schinkel (1841), furono pubblicate tre edizioni postume della raccolta dei suoi progetti: due edizioni Potsdam (1841-45 e 1852) edita da Ferdinand Riegel, l'edizione berlinese del 1858 edita da Erns & Korn oltre che una ristampa dell'edizione di Berlino, Chicago nel 1981 da Exedra Book e una ristampa dell'edizione Potsdam, Nördlingen nel 2006 da Alfons Uhl.

<sup>56</sup> L.B. Peressut, *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, La Rivista Engramma n.126, Aprile 2015, p.114.

<sup>57</sup> "L'aspetto che si vuole indagare è legato a quella precisa condizione che chiamiamo *sublime*, uno stato d'animo che supera la razionale comprensione. E che tuttavia, l'uomo sente come istintivo e originario. Correntemente l'etimologia della parola viene fatta derivare dal latino *sublīmis*, composto dal prefisso *sub*, sotto e dal sostantivo *līmēn*, *liminis*, soglia; propr. "che giunge alla soglia più alta". Bisogna evidenziare in questo che con *līmēn*, diverso da *līmēs*, i Romani indicano non la linea di confine ma lo spazio della soglia, quel luogo di passaggio tra una condizione e un'altra, l'entità terza dove si generano le mutazioni da uno stato fisico ad un altro" in F. Schepis, *Süb - Līmēn*, CasaLezza n.10/2022, in corso di pubblicazione.

<sup>58</sup> C.M. Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Milano 1994, p.56.

<sup>59</sup> Ivi, p.164.

<sup>60</sup> L'Ottocento può essere considerato come il *secolo del Museo*, il momento storico nel quale l'istituzione trova la sua massima espressione. È importante sottolineare come l'impulso a una crescita ulteriore e decisiva dei musei nella seconda metà dell'Ottocento in Europa e nord America arriva dalla stagione delle grandi esposizioni universali. Nello stesso periodo si apre il grande momento dei musei americani tra i quali si ricorda, tra tutti, l'apertura del *Metropolitan Museum of Arts* a New York nel 1869. Cfr. G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40<sup>due</sup> edizioni, Palermo 2017, pp.61-62.

<sup>61</sup> Patrimonio mondiale dell'UNESCO dal 1999, la *Museuminsel* comprende i Musei statali di Berlino *Staatliches Museen zu Berlin* appartenenti alla *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* (Fondazione del patrimonio culturale prussiano).

<sup>62</sup> Nel 1841 il re Federico Guglielmo IV di Prussia ordinò che l'intera isola della Spree che si apriva alle spalle dell'*Altes Museum* (allora *Neue Museum*) aperto da undici anni e che ospitava la zona commerciale e i locali doganali, fosse riqualificata in un "santuario per l'arte e la scienza". Sulla base delle indicazioni del Re, l'architetto incaricato al progetto, August Stüler (1800-1865), allievo di Karl Friedrich Schinkel, disegnò una planimetria che specificava la struttura del nuovo complesso museale vedi <https://www.museuminsel-berlin.de/en/masterplan/historical-overall-concept-for-the-museum-island/>. Il secondo museo sorto sull'Isola della Spree fu il *Neues Museum* (1843-55), progettato dall'architetto Stüler, parzialmente distrutto nel corso della seconda guerra mondiale fino a quando la città di Berlino non indisse un concorso per la ristrutturazione dell'edificio. Per maggiori approfondimenti si veda N. Braghieri, *Im Lauf der Zeit (Nel corso del tempo)*, in Casabella n.778/2009, pp.79-81. Nel 1994, la giuria presieduta da Max Bächer conferì il primo premio al progetto redatto dall'architetto italiano Giorgio Grassi si veda <https://divisare.com/projects/338047-giorgio-grassi-concorso-per-il-neues-museum-e-completamento-della-museuminsel>. Alla proposta progettuale furono richieste delle modifiche da apportare che non permisero il raggiungimento di un accordo. Nel 1997 vennero chiamati a ripresentare i propri progetti, con l'apporto di alcune modifiche, gli architetti David Chipperfield e Frank O'Gehry, rispettivamente secondo e quarto classificato. Nello stesso anno l'incarico venne affidato allo studio londinese David Chipperfield Architects che aprì le porte del Museo di collezione egizia nel 2009 attraverso la redazione di un progetto capace di stabilire un dialogo diretto tra classicismo e storicismo senza mettere in ombra il secolo della sua rinascita. Per certi versi, l'architetto Chipperfield ripropone lo spirito che aveva contraddistinto il genio schinkeliano nel 1830: guardare al passato attraverso la riproposizione di un linguaggio innovativo. Vedi [https://davidchipperfield.com/project/neues\\_museum](https://davidchipperfield.com/project/neues_museum). Poco tempo dopo nasce la *Nationalgalerie* (oggi *Alte Nationalgalerie*), per la quale l'architetto August Stüler redige, sulla base di un disegno del re Federico Guglielmo IV, il progetto di un Museo "santuario di dipinti e sculture" che riflettono i principali sviluppi dell'arte del romanticismo e neoclassicismo fino alla pittura realista francese e tedesca. Il progetto fu portato avanti dall'architetto Stüler dal 1862 al 1865 anno della sua morte per poi essere completato dall'architetto Heinrich Strack, allievo del Maestro Schinkel, che si occupò della costruzione dal 1867 al 1876 anno della sua apertura. Tra il 1898 e il 1904 nasce, su progetto dell'architetto Ernst Eberhard von Ihne, il *Bode-Museum*, riaperto al pubblico nel 2006 dopo un progetto di ristrutturazione a cura del team di architetti Heinz Tesar e Atelier Christoph Fischer. Il quinto museo della *Museuminsel*, il *Pergamonmuseum*, progettato dall'architetto Alfred Messel è stato inaugurato il 2 ottobre 1930 in occasione del centenario dei musei statali (ex reali) prussiani. Per una trattazione puntuale si veda M. Maischberger, *Il museo di Pergamo a Berlino 75 anni dopo l'inaugurazione: considerazioni sul progetto di allestimento, aspetti tecnici e prospettive di restauro delle ricostruzioni architettoniche*, in rivista di storia dell'architettura e restauro *Palladio* n.36/2005, pp.109-116. Attualmente è in corso il progetto di ristrutturazione dell'edificio su disegno dell'architetto tedesco Oswald Mathias Ungers con un completamento dei lavori che si attesta tra il 2025 e il 2026. Il sesto progetto che si inserisce a completamento dell'Isola dei musei con funzione, oltre che espositiva, di servizio e accoglienza ai visitatori, è rappresentato dall'edificio di recente costruzione, la *James-Simon-Galerie*. Lo studio Chipperfield Architects, impegnato nel progetto dal 2013 al 2016, ha dato vita a un disegno che si accosta, in un linguaggio architettonico in cui antico e nuovo si uniscono armoniosamente, al classico tema del colonnato di Stüler. Vedi [https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie). Approfondimenti consultabili sulla pagina Staatliches Museen zu Berlin <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/all-places-at-a-glance/>.

<sup>63</sup> Vedi <https://www.museuminsel-berlin.de/en/promenade/archaeological-promenade/>.

---

<sup>64</sup> L'idea di collegare i singoli musei risale alla costruzione del *Neues Museum* avvenuta nel 1843 che vedeva la costruzione di un ponte di collegamento all'edificio dell'*Altes Museum*. Ponti di collegamento furono progettati anche per connettere gli edifici successivi del *Pergamonmuseum* e *Bode-Museum* ma, distrutti dal secondo conflitto bellico, furono poi demoliti.

<sup>65</sup> L'edificio che vede la luce nel 1830 ospitando una collezione di Antichità classiche e dipinti, dal 1904 accolse unicamente la collezione di Antichità Classiche. Il capitolo più buio dell'edificio museale si ebbe durante il secondo conflitto mondiale in cui venne gravemente danneggiato, bruciando quasi completamente. L'intervento di restauro, avvenuto tra il 1958 e il 1966, ha permesso una rinascita dell'edificio che fu utilizzato per contenere l'arte temporanea della DDR fino al 1993 anno in cui tornò nuovamente ad ospitare la collezione di Antichità Classiche. Nel 1998 venne indetto un concorso per la ristrutturazione completa dell'edificio che vide vincitore lo studio composto dagli architetti Hilmer & Sattler e Albrecht. Il progetto complessivo non è stato ancora avviato ma i primi lavori di ristrutturazione furono iniziati nel 2007 con il rifacimento della scala esterna. Nel 2009 fu avviato il primo restauro del soffitto a cassettoni della sala Rotonda. Vedi <https://www.museumsinsel-berlin.de/gebaeude/alt-es-museum/>.

<sup>66</sup> S. Holl, *Parallax: architettura e percezione*, Postmedia SRL, Milano 2004, pp.9-19.

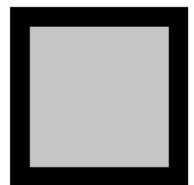
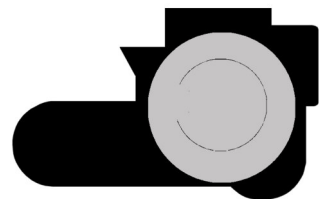
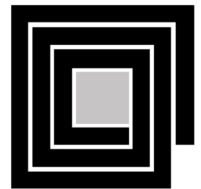
<sup>67</sup> M. Maischberger, *L'archeologia classica tedesca dal 1945 ad oggi: linee generali, personaggi, contesti istituzionali*, in N. Terrenato (a cura di), *Archeologia teorica*, Edizioni all'insegna del giglio, Firenze 2000, p.90.

## ABSTRACT

The second chapter, through three case studies supporting the research, stands as the central point of the border area that inscribes, ideally, the first part of the research and the three chapters that it is made up of. This phase aims to highlight the profound changes in the way museums were conceived during the twentieth century by bringing out the theme of the *Anti-Museo*. The theorizations of the Swiss architect Le Corbusier and his idea of conceiving the museum as a false place because it contains only a limited part of history, led to the creation of the theme of the museum as a path of experience through the project of the *Museum to unlimited growth* of 1939. In this phase we are witnessing a change in the architectural typology where the relationships of symmetry and asymmetry, which had characterized the previous century, leave room for the free movement of the body in architecture.

It was on these principles that the project of the *Guggenheim Museum* in New York was born in 1959 by Frank Lloyd Wright in which the heart of the composition is represented by the internal void where the spiral ramp opens. The point at which the theme of the void expresses itself in a higher way however, is represented by the project of the *Neue Nationalgalerie* in Berlin by Mies van der Rohe. The building, which was brought to light in 1968, is characterized by a large glass case that, on the upper level, celebrates the architectural space while the museum itself develops on the lower level. The examples described in this chapter, which is developed in a chronological arc between the nineteenth and twentieth centuries, introduce a new way of conceiving the museum in which the celebration of architectural space becomes the cornerstone principle on which this architecture is based.

**II CAPITOLO**  
LA NUOVA ESTETICA DELL'ARCHITETTURA MUSEALE: *AD FINEM*



*Museo a crescita illimitata*  
Le Corbusier

*Guggenheim Museum*  
Frank Lloyd Wright

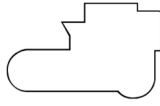
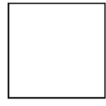
*Neue Nationalgalerie*  
Mies van der Rohe

1939

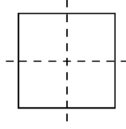
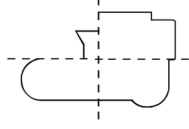
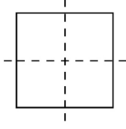
1959

1968

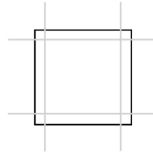
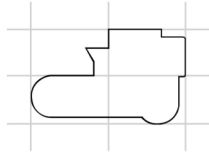
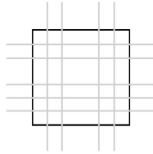
FIGURA DI BASE



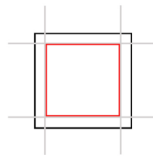
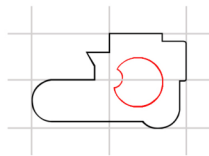
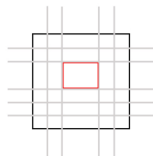
RAPPORTI DI  
SIMMETRIA/  
ASIMMETRIA



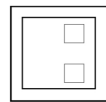
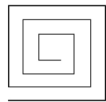
GRIGLIA  
COMPOSITIVA



ELEMENTI  
COMPOSIZIONE



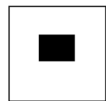
IMPIANTO  
TIPOLOGICO



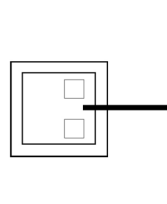
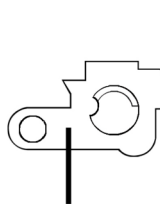
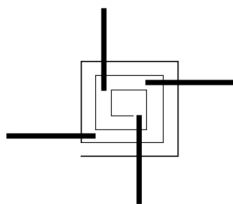
PIENO



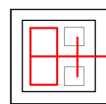
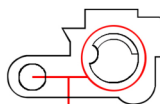
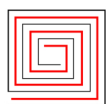
VUOTO



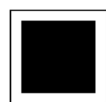
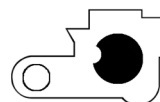
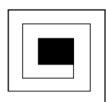
ACCESSI



PERCORSI



ROTONDA



PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **II**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XIX - XX°**

TEMA **ANTI-MUSEO**

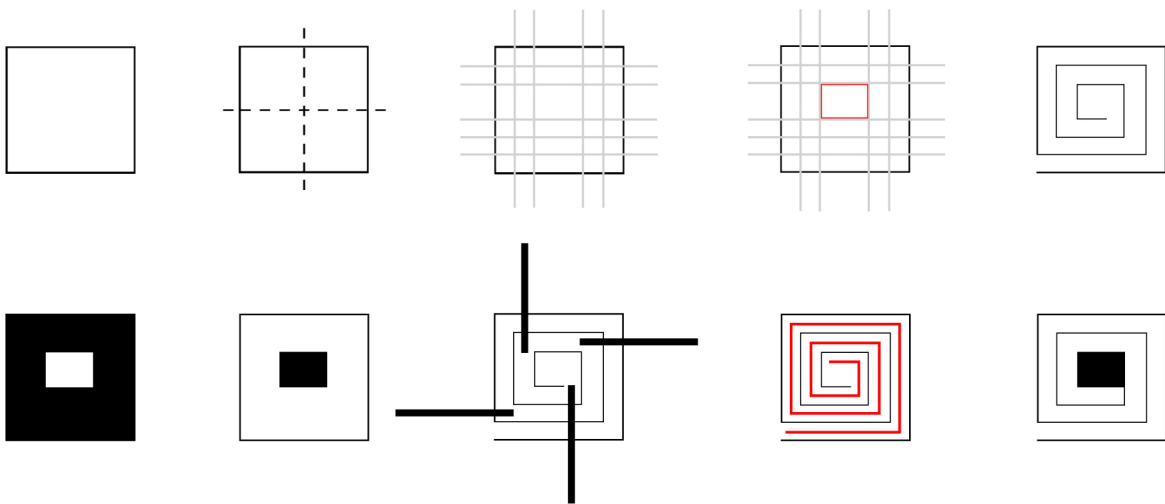
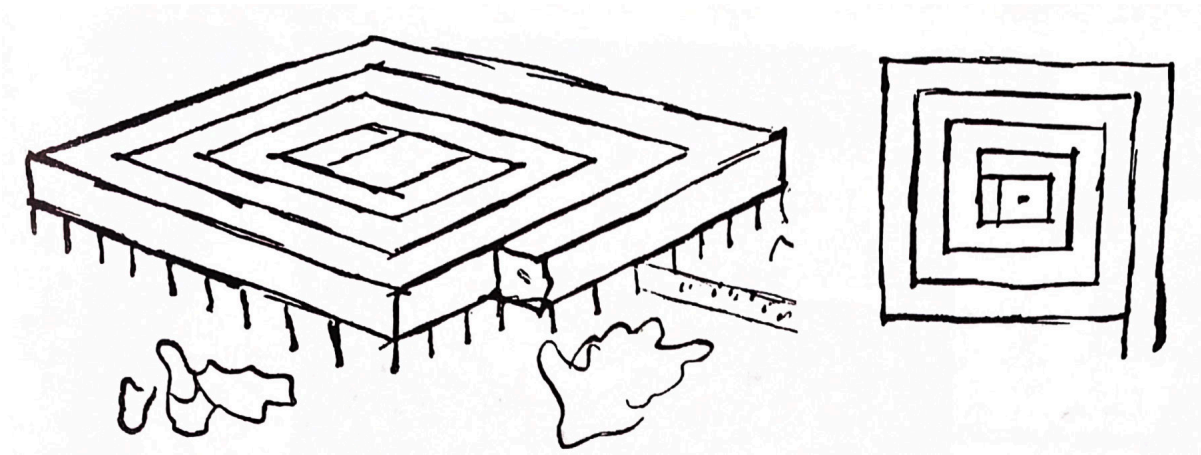
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

INDAGINE **IL VUOTO INDEFINITO**

**CASO STUDIO 1 \_ LE CORBUSIER, *MUSEO A CRESCITA ILLIMITATA*, PROGETTO, 1939**

**KEYWORDS PERCORSO / CENTRO VUOTO COME INIZIO PERCORSO**



28 |

28 | Le Corbusier, *Museo a crescita illimitata*, 1939, schemi di pianta (progetto non realizzato).

Fonte: W. Boesiger, *Le Corbusier. OEuvre complète 1938-1946*, Les Editions d'Architecture Zurich, Switzerland 1991.

## II.1 NELL'ANTI-MUSEO TRA STORIA E TIPOLOGIA

*Nel museo si materializza l'aspirazione dell'uomo a sopravvivere al tempo storico e a conquistarsi un'impossibile eternità. Luogo del tempo e fuori del tempo, il museo è in realtà un edificio vivo, in continuo mutamento.*

Antonello Monaco, *La pianta. Modificazioni planimetriche*

L'uso della locuzione avverbiale latina *ad* inteso come avvicinarsi all'interno di un luogo vuole richiamare il percorso che il lavoro di ricerca intende seguire il quale viene circoscritto, nella prima parte, all'interno dell'area di un *confine*. Ci troviamo così al centro di quest'area la quale, segnando mutamenti profondi nel modo di concepire il museo<sup>68</sup>, mette in luce il tema dell'*Anti-Museo*.

Ma per comprendere questo passaggio è necessario aprire una parentesi circa gli avvenimenti che hanno portato a questa configurazione<sup>69</sup>. Roberto Calasso, nel saggio *La folie Baudelaire*, spiega quel momento nel quale la Storia, ponendosi come disciplina autonoma, aveva messo in qualche modo in crisi il senso del passato:

Quando il Congresso di Vienna ebbe dato una parvenza di ordine al continente, cominciò a manifestarsi nella psiche europea un fenomeno dalle vaste conseguenze: il passato diventava disponibile, pronto a essere messo in scena. E tutto il passato, non un suo spicchio [i greci e i romani], come era accaduto sino allora. Dalle nebbie ossianiche e druidiche sino alle penombre gotiche e ai fasti rinascimentali [...]: tutto convergeva verso un immenso magazzino di trovarobe. [...] L'impronta di un singolo stile che contrassegnasse l'epoca cominciò a cancellarsi allora. [...] Diventando disponibile, il passato perdeva qualcosa della sua estraneità e gravità. Un certo carattere posticcio avrebbe accompagnato d'ora in poi quelle apparizioni proliferanti. Si entrava in un nuovo regime dell'immaginazione, nel quale viviamo ancora<sup>70</sup>.

E il museo vivrà di questa divaricazione. Occorre anche ricordare come il processo di crescita delle metropoli europee nell'Ottocento non tarderà ad andare in crisi in seguito alla nascita dei problemi ad esso connessi. Parallelamente al rifiuto delle metropoli si aprì un nuovo modo di vedere il Museo che divenne il "luogo degli incontri clandestini con la madre" per Charles Baudelaire o luogo di "deposito disordinato di oggetti" per Paul Valéry<sup>71</sup> il quale, nel 1923, parlerà di *Le problème des musées* [Il problema dei musei] esponendo la considerazione per la quale l'accostamento di oggetti di diversa natura all'interno dei musei mortificava il senso dell'opera stessa. L'avvento delle avanguardie artistiche nel corso del Novecento determinerà una variazione di segno di un Museo che da *Tempio dell'Arte* muta in un *Anti-Museo* o luogo della *Non-Arte* o *Non-Ancora-Arte*<sup>72</sup>.

Il Novecento segna così una decisiva trasformazione dell'idea di museo e della tipologia architettonica sulla quale aveva strutturato, fino a quel momento, la traccia della sua esistenza poiché si opponeva al ruolo, alle forme e alla tipologia del museo tradizionale ottocentesco<sup>73</sup>. Risulta importante aprire una parentesi per

mettere in evidenza come nei musei sorti tra le due guerre in Europa “si sentiva la necessità di apportare una sostanziale revisione del rapporto tra opera e spazio museale destinato ad accoglierla in cui prevalesse l'attenzione del visitatore sulle opere piuttosto che sugli apparati decorativi delle sale”<sup>74</sup>.

All'inizio degli anni '20 del Novecento, Le Corbusier aveva avanzato delle critiche forti al museo sostenendo che i musei sono “falsi perché non raccontano l'intera storia ma soltanto una parte di essa”. Attaccava così una istituzione che riteneva falsa ed elitaria andando a restituire i primi studi significativi che rappresentano una pietra miliare dell'architettura del museo, sebbene egli redigerà dei progetti che non sono mai stati realizzati. Nel 1939 Charles-Édouard Jeanneret-Gris [1887-1965] si è dedicato al progetto del *Museo a Crescita illimitata*<sup>75</sup> [Figg.32-33], progetto non realizzato ma paradigmatico per descrivere una variazione di significati nascenti nella nuova epoca al fine di dimostrare “come la nuova architettura sia in grado di dare una risposta convincente alla complessità dei temi espositivi che la nuova idea di museo pone”<sup>76</sup>. In uno famoso schizzo redatto nel 1939 per questo progetto si osserva l'accostamento al disegno del museo di una conchiglia unitamente al grafico di costruzione che ne costituisce il guscio. Si mette così in luce il tema del “percorso della conoscenza” di un edificio museale che si pone di superare i limiti dell'istituzione di tipo tradizionale. Di quest'ultima l'architetto mantiene unicamente l'idea di percorso che si apre in una forma volontariamente irrisolta. La forma a spirale esprime il succedersi ininterrotto di episodi ai quali se ne possono aggiungere altri in un processo di infinita crescita. L'accesso avviene dal centro<sup>77</sup> della spirale quadrata e le opere sono collocate, a partire dall'atrio, dalle più antiche alle più moderne per poter *creocere* nel tempo:

In questo caso Le Corbusier propone una vera e propria *machine à exposer*, del tutto priva dei caratteri architettonici propri del museo tradizionale e in cui esalta il valore dell'interiorità sull'esteriorità, dell'efficienza dello spazio espositivo sulla forma, come lo stesso Le Corbusier ribadisce nei suoi scritti di accompagnamento al progetto: “il museo non ha facciata [...], il visitatore non vedrà mai la facciata, non vedrà che l'interno del museo. Questo perché si entra nel cuore del museo attraverso un percorso sotterraneo”<sup>78</sup>.

Pippo Ciorra, in un famoso saggio sui *Musei* spiega come il disegno del *Museo a crescita illimitata* sia nato dagli studi che Le Corbusier iniziò nel 1928 con il progetto per il *Musée Mondial*<sup>79</sup> [Figg.29-30-31] ai quali apportò sostanziali modifiche:

Così facendo [Le Corbusier] riprende e chiarisce il progetto del 1928 per il *Mundaneum*, in cui il tema principale non era probabilmente quello della piramide archeologica, che gli aveva procurato le critiche di Karel Teige, ma proprio quello della spirale, figura idealizzata e sovrabbondante di metafore del “percorso della conoscenza”. Il Museo [del *Mundaneum*] è studiato come un percorso iniziatico nel cui seno l'uno si confronta col multiplo, a livelli diversi: le opere e le idee, i grandi momenti fondatori, la dimensione mondiale, l'universo<sup>80</sup>.

A differenza di quanto visto negli esempi di musei studiati in precedenza in cui lo spazio centrale fungeva da elemento cardine, luogo catartico e spazio che indirizzava il visitatore al percorso di fruizione qui il vuoto è il risultato di elementi modulari disposti in modo da formare una spirale intorno ad una sala centrale: “il

vuoto centrale del progetto di *Musée a croissance illimitée* di Le Corbusier, in cui lo sviluppo circolare e continuo del museo prelude ad un suo progressivo accerchiamento per una crescita, per l'appunto, illimitata<sup>81</sup>. Alessandra Criconia, nel saggio su *L'architettura dei Musei* afferma come “nei progetti di Le Corbusier la rotonda del museo classicista cambia di significato e si trasforma in un enorme spazio cavo che coincide con l'intero volume”<sup>82</sup>.

Ma i musei sono *dispositivi* e per tale ragione, parallelamente a quanto accade per la tipologia museale, risulta importante andare a chiedersi cosa accade nel mondo dell'arte, quali relazioni essi instaurano con l'opera d'arte. Il primo decennio del Novecento ha visto infatti una tendenza nella quale gli oggetti - e non le opere d'arte come fino ad allora venivano concepite -, nell'atto di essere trasferiti nei musei, subivano una sorta di sacralizzazione. Questo lo confermò in maniera esemplare l'artista Marcel Duchamp [1887-1968] che nel 1917, prendendo un orinatoio da una discarica e ponendolo all'interno di un museo, glorificava e santificava l'oggetto d'uso comune come oggetto d'arte - *Fountain* [Fig.35] è il titolo dell'opera - accrescendone il valore culturale, artistico ed economico. Il critico d'arte francese Jean Claire, in riferimento a Duchamp scrive:

Marcel Duchamp, è il primo, nel 1954, a usare dei peli della sua barba per incorporarli nel calco in gesso del suo ritratto di profilo, *With my Tongue in my Cheek*. A questa maschera mortuaria che si potrebbe chiamare “antuma”, Duchamp incorpora gli elementi che segnano la permanenza della vita, e il marchio dell'identità sessuale dell'individuo. Nel 1917 egli pretende addirittura di esporre al Salon des Indépendants, un oggetto intitolato *Fountain* - ossia un semplice orinatoio, firmato e datato “R. Mutt, 1917”. [...] A che pro sforzarsi di essere un moderno Leonardo e dipingere la *Gioconda*, se la semplice “crescita dei capelli, dei peli, delle unghie” basta a fare un'opera d'arte, e di ogni individuo un essere unico? “Jeder Mensch ist ein Künstler” (Ogni uomo è un artista), proclamerà Joseph Beuys, il suo miglior discepolo. Ma l'orinatoio inverte nello stesso tempo il significato del museo<sup>83</sup>.

Lo stesso artista nel 1913 aveva presentato a New York l'opera *Roue de Bicyclette* [Fig.34], una ruota di bicicletta montata su uno sgabello da cucina. Si trattava di oggetti di uso comune, *ready made* selezionati dal loro contesto di consumo e collocati in uno spazio espositivo. Un capovolgimento di rotta se si pensa che da quel momento sono i luoghi dell'esposizione ad assegnare all'opera lo statuto dell'arte e il visitatore si ritrova ad essere costantemente interrogato circa i termini di riconoscibilità della stessa. Questo ha portato, nei decenni successivi, alla riflessioni fatte dal filosofo tedesco Walter Benjamin [1892-1940] che nel 1935 scrive un saggio intitolato *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*<sup>84</sup> nel quale pone lo sguardo sul panorama di un'epoca nella quale vede mutare la dimensione di sacralità e originalità attribuita all'opera artistica<sup>85</sup>.

I primi decenni del Novecento mostreranno un variazione della concezione dell'arte e della tipologia museale. Carlos Martí Arís nel saggio *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* spiega la nozione di tipo nell'architettura moderna affermando:

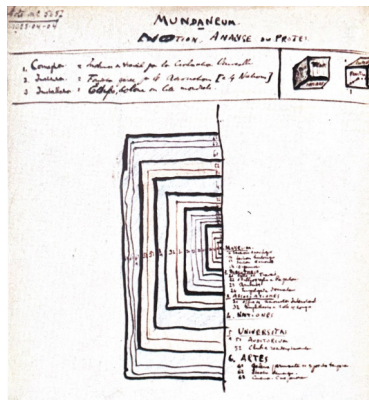
Quando ci soffermiamo davanti a un monumento del passato, siamo generalmente in grado di riconoscere la sua matrice tipologica. Spesso il tipo non si presenta nella sua forma più pura, ma appare deformato per adattarsi a situazioni particolari, o incrociato con altre strutture; tuttavia il principio tipologico, che presiede alla costituzione della forma risulta comunque evidente. Al

contrario, analizzando gli esempi dell'architettura moderna, la matrice tipologica non si coglie con la stessa evidenza. Le tracce del tipo, percepibili con immediatezza e perentorietà nell'architettura del passato, sembrano svanite o, per meglio dire, diluite nelle opere recenti<sup>86</sup>.

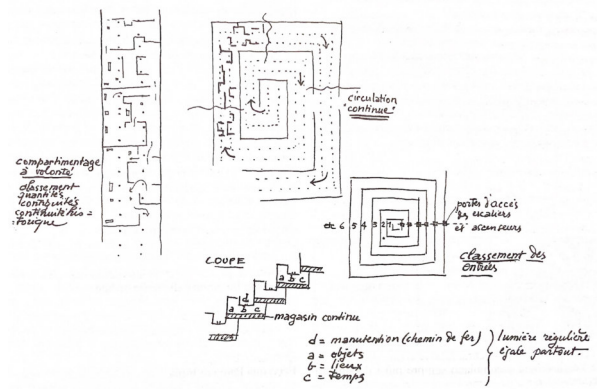
Per continuare aggiungendo:

Nell'architettura tradizionale le diverse componenti o sottosistemi convergono unicamente nella definizione del tipo e questo, una volta fissato, ne determina e ne definisce la forma, assoggettandoli all'idea direttrice che esso stabilisce. Nell'architettura moderna, invece i sottosistemi non si identificano strettamente con il tipo né vengono da questo predeterminati. La struttura resistente, lo scheletro distributivo, l'organizzazione spaziale, i sistemi di accesso e di circolazione, la relazione con l'esterno ecc., possono essere concepiti separatamente e stabilire con una certa autonomia le proprie strategie, per poi coordinarsi e trovare aree di reciproco accordo all'interno del contesto definito dall'opzione tipologica<sup>87</sup>.

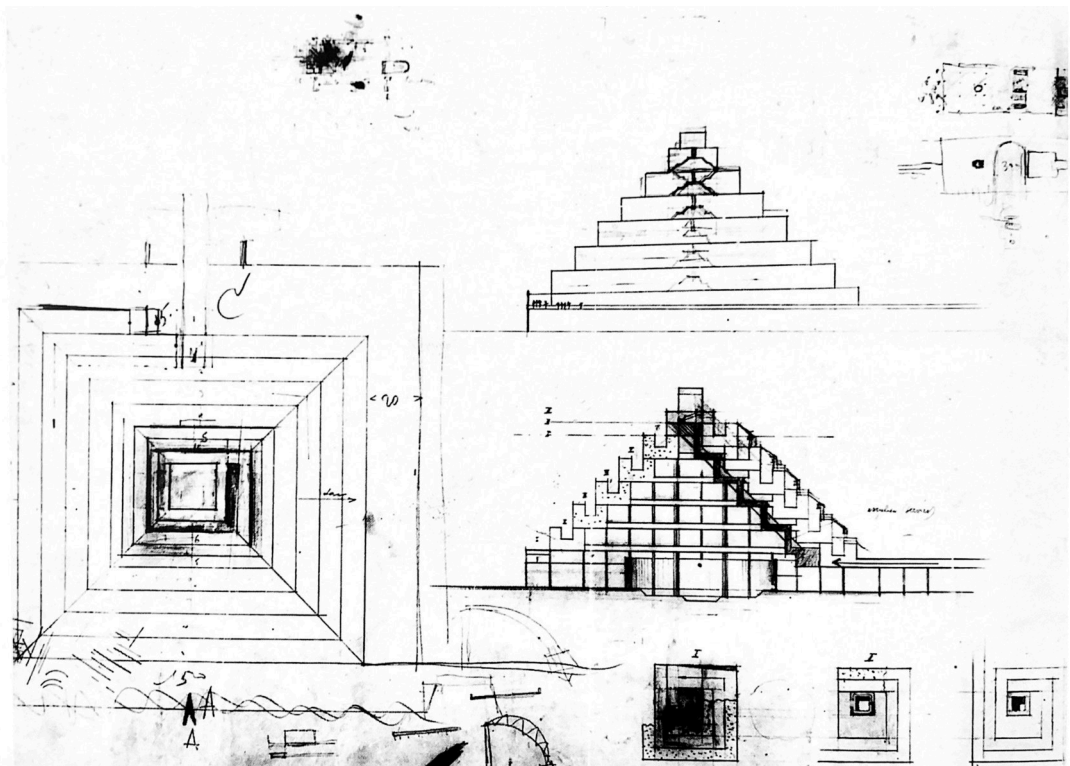
Il progetto del *Museo a crescita illimitata* si pone come il primo tra i tre esempi selezionati a mostrare la restituzione di un progetto unico e irripetibile che inciderà nello sviluppo delle successive tendenze museografiche in quanto “il percorso espositivo a spirale cancella la simmetria e la gerarchia degli spazi, pur mantenendone l'orientamento e la direzione”<sup>88</sup>.



29 |



30 |

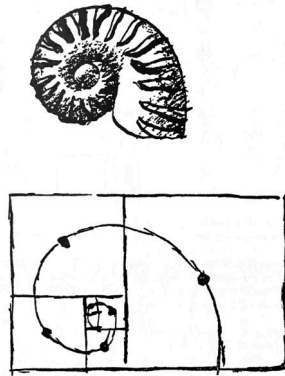
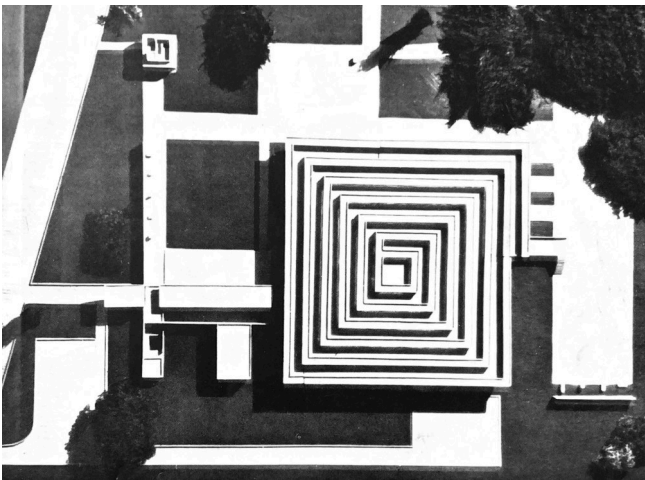


31 |

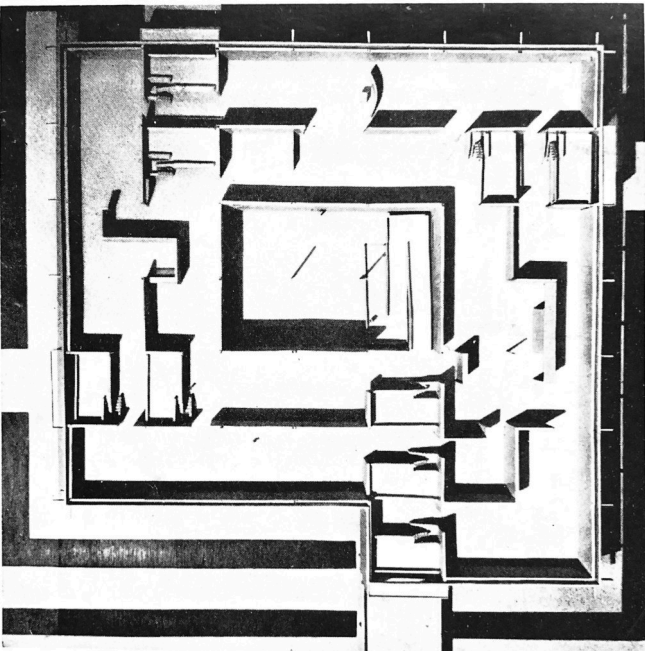
29 | Le Corbusier, *Mundaneum*, Ginevra, 1928, particolare e planimetria generale dell'area.  
Fonte: Gresleri G. (a cura di), *80 Disegni di Le Corbusier*, Alinea Editrice, Firenze 1987.

30 | Le Corbusier, *Mundaneum*, Ginevra, 1928, schizzi di progetto.  
Fonte: Brooks H. A. (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993.

31 | Le Corbusier, *Mundaneum*, Ginevra, 1928, schizzi di progetto.  
Fonte: Peressut L.B., *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.



32 |



33 |

32 | Le Corbusier, *Museo a crescita illimitata*, 1939 (progetto non realizzato), planimetria generale e schizzi di studio.  
Fonte: Boesiger W., *Le Corbusier. OEuvre complète 1938-1946*, Les Editions d'Architecture Zurich, Switzerland 1991.

33 | Le Corbusier, *Museo a crescita illimitata*, 1939 (progetto non realizzato), plastico di studio.  
Fonte: Boesiger W., *Le Corbusier. OEuvre complète 1938-1946*, Les Editions d'Architecture Zurich, Switzerland 1991.



34 |

34 | Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913.

Fonte: <http://www.cyclemagazine.eu/cycle/2013/05/seduzione-di-una-ruota-marcel-duchamp-centanni-fa/>



35 |

35 | Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

Fonte: <http://artfcity.com/2011/11/25/is-the-popularity-of-marcel-duchamps-fountain-a-critical-failure/>

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **II**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XIX - XX°**

TEMA **ANTI-MUSEO**

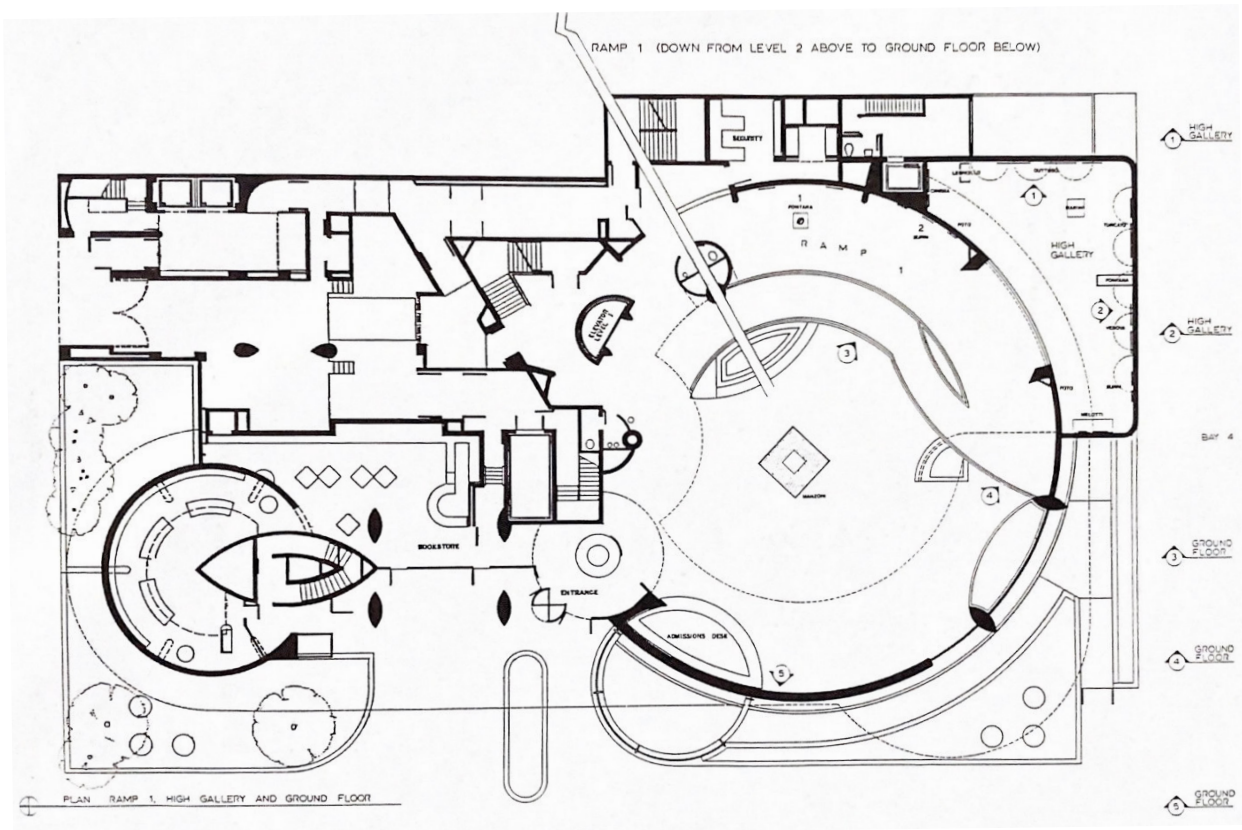
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

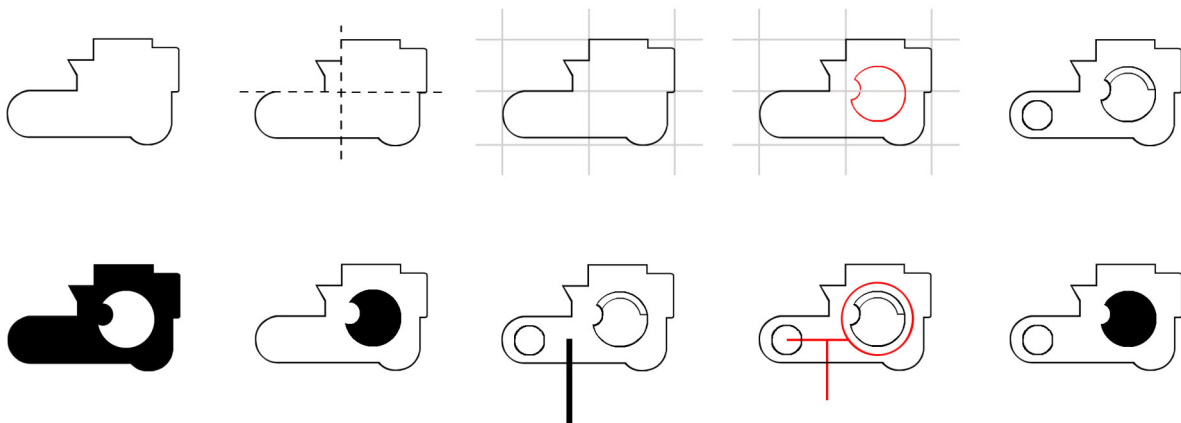
INDAGINE **IL VUOTO INDEFINITO**

**CASO STUDIO 2 \_ FRANK LLOYD WRIGHT, *GUGGENHEIM MUSEUM*, NEW YORK, 1959**

**KEYWORDS VUOTO VERTICALE / RAMPA / SPIRALE**



36 |



36 | Frank Lloyd Wright, **Guggenheim Museum**, New York 1959, pianta piano terra.

Fonte: G. Aulenti, *Musei e mostre temporanee: The Italian Metamorphosis 1943-1968 al Guggenheim Museum di New York / Musée National d'art moderne al Centre Georges Pompidou di Parigi / Galleria alla Triennale di Milano*, Il Cardo, Venezia 1995.

## II.2 NEL TEMPIO DELLO SPIRITO, NEL MONUMENTO

*Al primo passo che muovo verso il bello, una mano mi toglie il bastone, una scritta mi proibisce di fumare. [...] Con l'animo preparato a tutte le pene, avanzo tra i quadri. Davanti a me si estende nel silenzio uno strano disordine organizzato. Sono colto da horror sacro.*

Paul Valéry, *Il problema dei musei*

Uno degli elementi emergenti nei casi studio proposti in questa parte è la discontinuità che le architetture museali di Le Corbusier - come visto nel paragrafo precedente -, di Frank Lloyd Wright - che tratteremo in questo paragrafo - e di Mies van der Rohe - che si svilupperà in quello successivo -, mostrano rispetto al tessuto urbano nel quale si inseriscono. In tutti e tre i casi vedremo come essi si discostano dal modello ottocentesco rompendo quell'equilibrio che aveva caratterizzato, fino a quel momento, il rapporto tra architettura e città attraverso la proposta di un museo che assume un carattere autonomo. Un esempio emblematico di tale configurazione risulta essere il progetto del *Solomon Guggenheim Museum*<sup>89</sup> [Figg.37-38] di New York [1957-1959] di Frank Lloyd Wright che si inserisce nella regolarità della scacchiera newyorkese con un'architettura che si discosta da essa senza integrarsi o provocare la rottura:

La sua eccezionalità si coglie già nel rapporto che istituisce con gli altri edifici della Fifth Avenue, dove il museo è collocato. Tra il monotono ricorrere delle verticali facciate di *curtain-wall* [...] le curve e insolite pareti di cemento del Guggenheim Museum rappresentano appunto l'eccezione. [...] L'architettura del Guggenheim Museum realizza certamente una lacerazione nella iterazione tipica della matrice strutturale edilizia ed urbanistica regolata dalla legge della produttività e propone, nei suoi limiti di fenomeno unico e straordinario, una possibilità di riscatto affidata soprattutto alla riaffermazione di problematiche a scala umana<sup>90</sup>.

In opposizione al concetto di museo capace di crescere all'infinito che aveva proposto in precedenza Le Corbusier, Wright risponde con un edificio che vuole mostrarsi come monumento moderno della metropoli. Un edificio a forma di rampa che si avvolge su sé stessa [Figg.39-40], che "torna a esplorare il tema della rampa elicoidale di un edificio che si svolge in verticale, [...] una promenade espositiva che Wright progetta come un piano di calpestio ben proporzionato e in espansione ed estensione dalla base fino al culmine dell'edificio"<sup>91</sup>. Nel progetto si ritrova un concetto spaziale caratterizzato da una grande cavità circolare, una rotonda che acquista un nuovo significato:

La spazialità della rotonda dove la traslazione del tradizionale tema tipologico della galleria verso la forma della rampa/ballatoio a spirale aperta sulla hall, con le nicchie che scandiscono a mo' di salette il percorso espositivo, crea un nuovo assetto spaziale, per cui la visita delle opere può avvenire

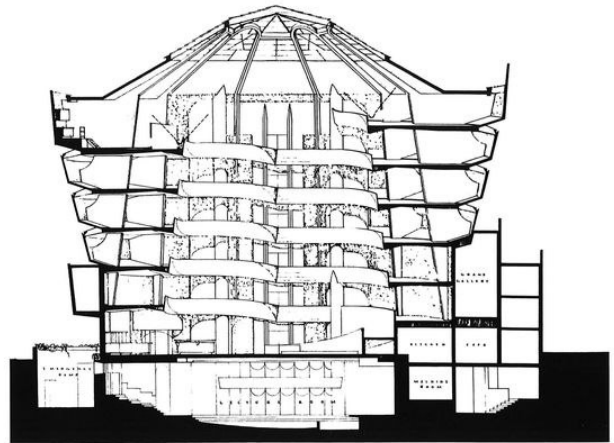
sinotticamente attraverso la visione data dall'affaccio sullo spazio centrale traguardando verso la parte opposta<sup>92</sup>.

La rotonda diviene “il cuore e il centro di un sistema complesso: vuoto e a tutta altezza, con le rampe elicoidali che gli si sviluppano intorno”<sup>93</sup>. Pippo Ciorra esprime il pensiero di un edificio come “affascinante proposta che continua a dare forma all’idea del museo senza inizio e senza fine dove la gerarchia architettonica del tipo viene soppressa per poter vedere, o non vedere tutti i quadri come fossero l’unico, come fosse il one painting Museum”<sup>94</sup>.

Questa espressione denuncia due concetti sui quali è importante porre l’attenzione. Il primo riguarda la concezione di un museo che stabilisce una nuova relazione con l’opera d’arte poiché celebra la propria centralità forse a discapito delle opere d’arte le quali sono costrette ad adeguarsi a modalità di esposizione non del tutto convenzionali. I dipinti, di fatti, vengono appesi con una leggera inclinazione verso lo spettatore per risolvere e assecondare l’inclinazione delle pareti che seguono la curvatura discendente della spirale di Wright. Il secondo concetto, ovvero quello del *one painting Museum* [Museo a un dipinto] riporta a quelle considerazioni di un museo vuoto “a una sola opera” descritto nel saggio di Thomas Bernhard *Antichi Maestri* trattato nel V capitolo.

Il *Guggenheim Museum* nasce “con l’obiettivo di costruire un tempio dello spirito, un monumento”<sup>95</sup>. “Anything more modern, less stuffy and conventional” [Qualcosa di più moderno, meno formale e convenzionale]<sup>96</sup>. Attraverso questa parole, in una lettera<sup>97</sup> inviata il 20 gennaio 1944, Frank Lloyd Wright spiegava il suo progetto alla sua committente, la baronessa e artista tedesca Hildegard (Hilla) Rebay von Ehrenwiesen. Quest’ultima, nei dieci anni compresi tra il 1943 e il 1953, agì come committente di Wright per incarico di Salomon R. Guggenheim nella redazione del progetto del *Guggenheim Museum*.

Museo che, introducendo delle importanti innovazioni, sarebbe divenuto, a partire dal 1988 quando Thomas Krenz<sup>98</sup> ne divenne direttore, il modello indiscusso di gestione museale fino ai giorni nostri.



37 |



38 |

37 |  
Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York, 1957-59, sezione.  
Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/788411478498998689/>

38 |  
Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York, 1957-59, esterno.  
Fonte: <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building>



39 |



40 |

39 |

Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York, 1957-59, interno.

Fonte: <https://www.wired.it/lifestyle/design/2019/10/21/guggenheim-new-york-60-anni/>

40 |

Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York, 1957-59, sala centrale.

Fonte: <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building>

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **II**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XIX - XX°**

TEMA **ANTI-MUSEO**

ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

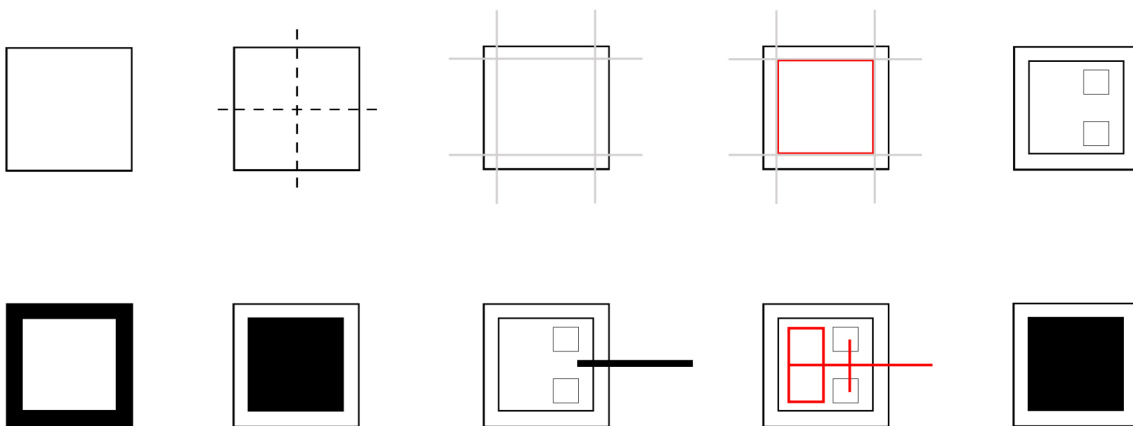
INDAGINE **IL VUOTO INDEFINITO**

**CASO STUDIO 3 \_ MIES VAN DER ROHE, *NEUE NATIONALGALERIE*, BERLINO, 1968**

**KEYWORDS VUOTO SPAZIO ARCHITETTONICO / ASSENZA GERARCHIA**



41 |



41 | Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 1968, pianta piano primo.

Fonte: L. Pavia, M. Ferrari, *Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie in Berlin 1962-1968*, ilio editore, Bari 2013.

## II.3 NEL TEMPIO DELLA MODERNITÀ

*Architecture is a language having the discipline of a grammar. Language can be used for normal day-to-day purposes as prose. And if you are very good at that you may speak a wonderful prose. And if you are really good you can be a poet<sup>99</sup>.*

Ludwig Mies van der Rohe, *Architectural details*

L'esempio paradigmatico di un Museo nel quale il complesso rapporto tra architettura e opera d'arte si traduce in maniera tale da non generare gerarchie o subordinazioni si manifesta nel progetto della *Neue Nationalgalerie* [Figg.42-43] di Berlino progettata da Mies van der Rohe a partire dal 1962 e inaugurata al pubblico nel 1968. La Galleria sorge nell'area del *Kulturforum*, centro pulsante del cuore di Berlino in corrispondenza del Tiergarten, di Potsdamerplatz, della Philharmonie e della Staatsbibliothek progettati dall'architetto Scharoun, della Gemäldegalerie solo per citarne alcuni. Anche qui, come scritto in precedenza, si legge una discontinuità dell'inserimento del progetto nel tessuto urbano. L'edificio si erge su un grande basamento che funge da piazza sopraelevata e “svolge una importante mediazione con il complesso andamento delle strade e il progressivo svelarsi dell'edificio”<sup>100</sup>. Alessandra Criconia nel descrivere il Museo di Berlino afferma:

Una grande teca di vetro incastonata su un podio in granito e chiusa da una pesante copertura in acciaio sorretta da otto pilastri esterni a sezione cruciforme e rastremati verso l'alto, che esprime una chiarezza costruttiva, un'esattezza delle misure, un'armonia delle proporzioni di valore classico. Interessato a creare uno spazio unico e omogeneo, privo di direzioni e di gerarchie interne, in cui il visitatore è libero di scegliere il suo percorso di visita, Mies [...] porta alle estreme conseguenze la sua ricerca di un'architettura del vuoto<sup>101</sup>.

Una grande teca di vetro<sup>102</sup> nella quale l'idea di museo come deposito di oggetti d'arte si esprime soltanto al livello inferiore mantenendo completamente libero lo spazio al livello superiore e dando vita a un nuovo “tempio della modernità” attraverso l'operazione di celebrare e museificare lo spazio moderno. Mies dà vita a un progetto nel quale si manifesta la celebrazione dello spazio architettonico, spazio che si configura come un grande vuoto. Azzerando la gerarchia espositiva ottocentesca<sup>103</sup> egli pone il primo tassello per quello che sarà il Museo concepito come opera d'arte totale. Il maestro tedesco, “spostando il punto di fuga all'infinito, propone, di fatto, un'accelerazione della visione cartesiana per far posto a una spazialità antigerarchica proiettata al governo di un tumulo di eccezioni”<sup>104</sup>. E questo spazio vuoto diventa una grande *hall* destinata ad essere riempita:

È una hall così immensa, che comporta senza dubbio grandi difficoltà per le esposizioni d'arte. Ne sono del tutto consapevole. Ma ha un tale potenziale che semplicemente non posso tener conto di quelle difficoltà. [...] La sua architettura mira ad esprimere sé stessa. Le parti che la compongono si integrano in un ordine chiuso, delicato equilibrio il cui mantenimento non consente l'introduzione di

alcun altro elemento estraneo all'architettura stessa [...]. Questo ordine finito ed esclusivo fa sì che funzioni e presenze sembrino effimere di fronte all'eterna presenza dell'edificio<sup>105</sup>.

Carlos Martí Arís, nella descrizione di questo museo fatta nel testo *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* scrive:

Nella Neue Nationalgalerie [...] notiamo un fatto interessante: la tendenza a evidenziare il “piano nobile” dell'edificio, sfumando nel contempo la presenza di alcune componenti del progetto che si organizzavano al di sotto di esso. [...] La componente principale del progetto, il museo propriamente detto, si estende al di sotto della grande piattaforma della piazza, ed è visibile soltanto dal cortile delle sculture situato in fondo alle sale. Ciò che emerge dal podio e si identifica come “l'edificio”, è soltanto la hall d'ingresso, utilizzabile eventualmente per esposizioni temporanee. Sotto l'apparente purezza, questo edificio nasconde un'autentica ibridazione tipologica ottenuta magistralmente. All'interno del basamento si dispiega un vasto spazio regolato da un reticolo strutturale, di cui un lato dà sulla corte, secondo una disposizione che richiama quella adottata dallo stesso Mies nel progetto per il museo di una piccola città (1948). Al di sopra del podio si staglia lo spazio diafano della hall, nel quale Mies ha concentrato tutti gli elementi che gli consentono di formulare la sua versione del tipo periptero. Così il museo di Berlino prosegue e conclude un esperimento, segnando allo stesso tempo l'apertura di nuovi percorsi<sup>106</sup>.

Soffermandosi sul concetto di “presenze effimere di fronte all'eterna presenza dell'edificio”, risulta interessante andare a comprendere la configurazione che assume questo spazio oggi<sup>107</sup> [Figg.44-45-46]. Si fa per tale ragione riferimento all'intervista redatta al curatore e vicedirettore dell'*Altes Museum - Antikensammlung* - di Berlino, dr. Martin Maischberger, che alla domanda “Come giudica uno sguardo sul futuro prossimo dei musei quali nodi nevralgici capaci di instaurare sistemi di relazioni tra pubblico, opere, artisti e architettura?” ha risposto:

Penso che per rispondere bene a questa domanda bisogna cercare esempi concreti. Ieri ho visitato, per la prima volta, la *Neue Nationalgalerie* di Mies van der Rohe che, dopo una chiusura di ormai sette anni, ha finalmente riaperto al pubblico. In questa sede iconica sono state rappresentate le collezioni permanenti al livello inferiore, mentre al piano terra, i curatori hanno proposto una mostra di Alexander Calder, il quale aveva avuto già in passato una certa relazione con questo museo tanto che al di fuori dell'edificio c'era sempre una sua opera esposta e questo avveniva sin dagli inizi. Dall'inaugurazione degli anni Sessanta una sua opera veniva esposta all'esterno dell'edificio mentre il museo non aveva mai contenuto e ospitato le sue opere all'interno. Adesso, all'interno di questo ampio spazio disegnato da Mies, sono state inserite varie opere di questo artista di varie misure, dai più piccoli mobili fino a grandi sculture in acciaio stabili. La mia impressione era che i visitatori, me compreso, avevano una buona possibilità di entrare in rapporto molto intimo con questo artista, specialmente in questo spazio che sembrava adatto alla presentazione di opere che forse qui assumono una capacità e una potenza ancora maggiore rispetto a spazi in cui erano o non erano esposte in passato. Per cui, sempre giudicando dallo spazio concreto e dalle opere scelte in tale spazio, sembra possibile creare un rapporto nuovo tra un artista, una sede e un pubblico e naturalmente un curatore. Penso che questo non funzioni sempre, che bisogna fare una buona scelta e che le opere devono, in qualche modo, inserirsi bene all'interno di uno spazio. In questo caso si aveva l'impressione che queste opere fossero state concepite per quello spazio ma non era accaduto questo. Calder è morto nel 1976 e la maggior parte delle sue opere furono create prima che Mies avesse costruito questo edificio,

per cui è impossibile che l'artista le abbia create sapendo che un giorno sarebbero state visibili talmente bene in questa sede. Mi sembra che anche in futuro saranno casi eccezionali, che non funzionerà sempre così bene come nel caso di Alexander Calder in questo momento.

Spazio questo capace di instaurare un nuovo rapporto tra curatore, artista e pubblico ma che rappresenta un tentativo di riempire, volutamente, un vuoto. I progetti relativi ai tre casi studio presentati nel capitolo che qui si conclude rappresentano la “summa di ciò che l'architettura moderna lascerà alla cultura museale” dove si esprime la mancanza di rapporto con il contesto e dove si materializza l'idea del percorso e del muoversi all'interno del museo:

Due edifici meravigliosi [Guggenheim Museum e la Neue Nationalgalerie], un progetto dalla straordinaria intuizione [Il Museo a crescita illimitata], tre musei *impossibili* o quantomeno *problematici* agli scopi museali. Quello di Le Corbusier, dalla forma volontariamente dinamica, *irrisolta*, che del museo tradizionale mantiene unicamente l'idea di percorso che associa oggetti della cultura aulica e popolare, dai moderni agli antichi, della strada interna, monumentalizzandola; quello di Wright, privo di pavimenti in piano, a meno dello spazio centrale d'ingresso [pensato come spazio di socializzazione e non espositivo], privo di pareti rette sulle quali fissare le opere e la limitata altezza delle rampe che limita l'esposizione di grandi tele; infine quello di Mies, uno spazio *vuoto* e straniato sull'ampio elevato stilobate - in discontinuità con la quota urbana - sormontato da una teca di cristallo e da una copertura sostenuta da otto pilastri in acciaio [esposizione monumentalizzata dello spazio], e con le opere d'arte collocate al piano sottostante, invisibili. Tre pezzi unici, quindi, irripetibili, in qualche modo invisibili agli stessi artisti che vi avrebbero esposto, ma che tuttavia incideranno fortemente e concretamente nello sviluppo delle successive prassi museografiche<sup>108</sup>.

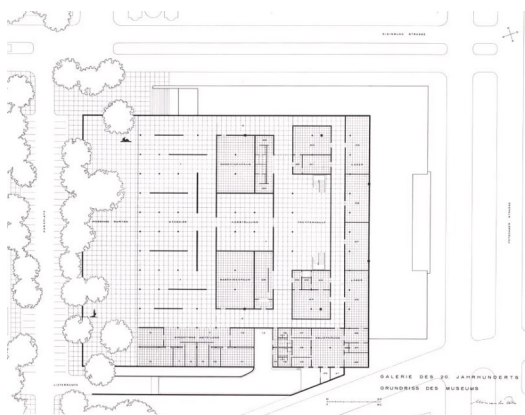
Pippo Ciorra si esprimerà a riguardo definendo il *Guggenheim Museum* di New York come una “macchina per non guardare i quadri” mentre definirà la *Neue Nationalgalerie* di Berlino come una “scatola di vetro splendidamente antifunzionale”<sup>109</sup>.

È importante aprire una parentesi nel dire come a partire dagli anni Sessanta del Novecento il termine Minimalismo entra a far parte del linguaggio dell'arte e della critica:

Richard Wollheim nel 1965 pubblica un articolo intitolato *Minimal art*, facendo riferimento al clima di forte cambiamento che avveniva nel campo artistico dove “riduzione minimale” della realtà voleva dire riannodare i fili con le elaborazioni di origine duchampiane e dadaiste, antesignani della “*linea della riduzione...*” processo che mira ad indagare le strutture, gli strumenti stessi dei singoli linguaggi e che, soprattutto, è caratterizzato da forti trasformazioni; la continua smentita riduzione di un codice appena acquisito in un altro ancora più nuovo”. L'opera d'arte mira ad essere oggetto e struttura primaria antiespressiva, impersonale. *Ruota di bicicletta* di Marcel Duchamp che nella sua condizione paradossale aveva subito un radicale mutamento di significato, si *riduce* a oggetto artistico puro, rappresentazione di sé stesso. Allo stesso modo, *Quadrato nero* del 1920 di Kazimir Malevič manifesto Suprematista: “Il quadrato dei suprematisti e le forme che ne sono derivate si possono paragonare ai segni dell'uomo primitivo, che nel loro insieme non volevano illustrare, bensì rappresentare la sensibilità del ritmo”. *Quadrato bianco su bianco* superava qualsiasi contatto con il

mondo della rappresentazione per affermare la supremazia della “sensibilità plastica” e la fine dell’arte figurativa<sup>110</sup>.

Nel 1966 al *Jerwish Museum* di New York si apre la mostra intitolata *Primary Structures* alla quale prendono parte artisti tra i quali rientrano Robert Morris [Fig.47], Donald Judd, Sol LeWitt per citarne solo alcuni i quali presentano “grandi volumi monolitici, elementi modulari e seriali privi di qualsiasi gerarchia interna se non quella della materia pura e del rapporto tra l’oggetto e lo spazio in cui si colloca”<sup>111</sup>. Sulla linea di una critica ideologica ai musei come luoghi elitari, l’arte si pone in diretto rapporto con un pubblico che diventa sempre più vasto, con lo spazio espositivo che muta la sua configurazione.



42 |



43 |



44 |



45 |

42 |

Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 1968, pianta piano terra.  
Fonte: <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/neue-nationalgalerie-berlino-museo-di-arte-moderna/>

43 |

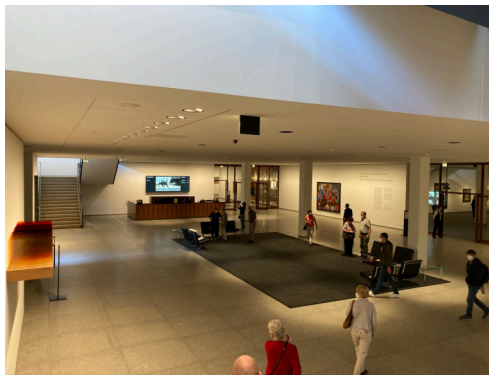
Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 1968.  
Fonte: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment>

44 |

David Chipperfield, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 2021, pianta piano terra.  
Fonte: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment>

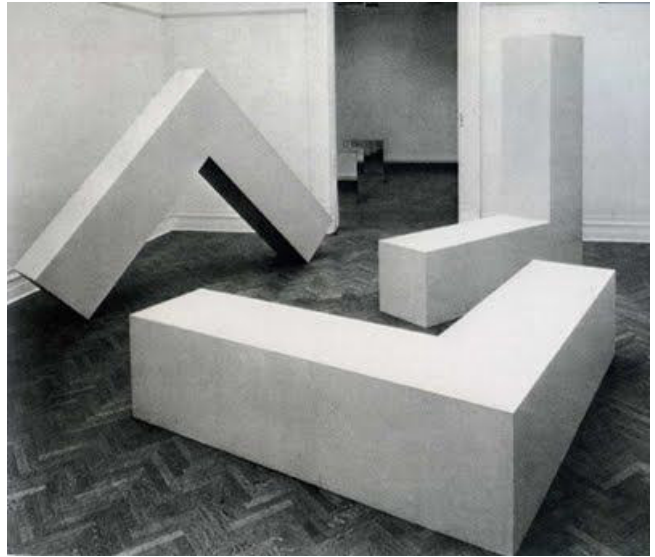
45 |

David Chipperfield, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 2021.  
Fonte: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment>



46 |

46 | David Chipperfield, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 2021.



47 |

47 | Robert Morris, *Uniteled*, 1965.  
Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/112027109453171669/>

<sup>68</sup> Museo come “luogo volto alla contemplazione dell’arte” è quello descritto da Georges Bataille il quale, tra il 1929 e il 1930 parlerà di “primo museo nel senso moderno della parola” facendo riferimento alla prima collezione pubblica nata in Francia il 27 luglio del 1793 dalla Convenzione legando così l’origine del museo moderno allo sviluppo della ghigliottina. Bataille celebrava il pubblico del museo e, introducendo l’importanza che l’architettura museale assume nel rapporto con la città, scriveva: “L’insieme dei visitatori dei musei del mondo rappresenta senza alcun dubbio il più grandioso spettacolo di una umanità liberata dalle preoccupazioni materiali e votata alla contemplazione. Bisogna tener conto del fatto che le sale e gli oggetti d’arte non sono che un contenente il cui contenuto è formato dai visitatori: è il contenuto che distingue un museo da una collezione privata. Un museo è il polmone di una grande città. [...] I quadri non sono che superfici morte ed è nella folla che si producono i giochi, gli scoppi, gli sfavilli di luce descritti tecnicamente dai critici autorizzati. [...] Il museo è lo specchio colossale nel quale l’uomo si contempla finalmente sotto tutte le sue facce, si trova letteralmente ammirevole e si abbandona all’estasi espresse in tutte le riviste d’arte” in G. Bataille, *Documents*, Dedalo libri, Bari 1974, pp.177-178.

<sup>69</sup> A tal proposito è necessario sottolineare come la spinta rivoluzionaria che aveva visto nascere la corrente culturale dell’Illuminismo, culminante nella Rivoluzione francese del 1789, ha posto delle solide basi per la nascita di una nuova visione del mondo animato, in prima istanza, dagli eventi che hanno determinato la Rivoluzione Industriale che avrebbe scompaginato l’intero sistema sociale, economico e culturale. La scissione creata dall’industrialismo tra produzione e consumo, portò delle conseguenze di grande portata coinvolgendo il sistema politico e culturale. Il mercato, che era un fenomeno marginale, diventò il centro della vita così che il processo di industrializzazione, che culminò nella produzione di massa degli oggetti, mutò l’intero sistema sociale in uno standardizzato come fenomeno che andò a inserirsi in ogni aspetto della vita. La rivoluzione industriale fu così una tra le principali forze che contribuirono alla nascita dell’architettura moderna.

<sup>70</sup> R. Calasso, *La folle Baudelaire*, Adelphi, Milano 2008, pp.197-198.

<sup>71</sup> Per approfondimenti si rimanda al capitolo V, paragrafo V.2, pp.261-264.

<sup>72</sup> “Secondo le provocatorie dichiarazioni di molti esponenti delle avanguardie artistiche occorreva rifuggire dai musei poiché spesso essi rappresentavano nient’altro che i cimiteri dell’arte. [...] I fondamenti stessi dell’istituzione museale, celebrati nel corso del del’intero XIX secolo, entravano in conflitto con gli ideali di rinnovamento delle avanguardie del Novecento che tendevano all’abolizione del concetto di arte come attività autonoma in favore della sua integrazione nella vita. [...] Nel 1946 Walter Gropius, il maestro del Razionalismo afferma che un museo “deve essere qualche cosa di più di un mero ricettacolo per le collezioni; ci attendiamo che esso risponda a contenuti più elevati e che abbia una sua intrinseca espressione monumentale, in grado di rappresentare l’orgoglio civile e culturale della collettività” in Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.77.

<sup>73</sup> Per ulteriori approfondimenti si rimanda al testo G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, pp.71-75.

<sup>74</sup> Ivi, p.75.

<sup>75</sup> W. Boesiger, *Le Corbusier. OEuvre complète 1938-1946*, Les Editions d’Architecture Zurich, Switzerland 1991, Vol. IV.

<sup>76</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.78.

<sup>77</sup> “Il principio fondamentale di questo museo è d’essere costruito su *pilotis*, l’accesso al piano terra avviene attraverso il centro stesso dell’edificio dove si trova la sala principale, vero salone d’onore destinato ad alcuni capolavori. La spirale quadrata che da qui si diparte permette di creare momenti di interruzione nella continuità del percorso, estremamente favorevoli per l’attenzione che è richiesta dai visitatori. [...] L’elemento modulare di 7 m. circa di larghezza e 4,50 m. di altezza, permette d’assicurare una regolarità impeccabile dell’illuminazione sulle pareti che delimitano la spirale quadrata” in L. B. Peressut, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005, p.107.

<sup>78</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.78.

<sup>79</sup> Per maggiori approfondimenti si vedano i testi: G. Gresleri (a cura di), *80 Disegni di Le Corbusier*, Alinea Editrice, Firenze 1987, pp.84-93; H. A. Brooks (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993, p.160; L. B. Peressut, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005, pp.99-104.

<sup>80</sup> P. Ciorra, *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: musei*, Electa, Milano 1995, pp.9-10.

<sup>81</sup> A. Monaco, *La pianta. Modificazioni planimetriche*, in G. Rosa, *Lezioni di museografia*, Architettura Università Officina, Roma 2008, pp.51-55.

<sup>82</sup> A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.48.

<sup>83</sup> J. Claire, *De Immundo*, Aesthetica, Milano 2016, pp.26-30.

<sup>84</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi Editore, Torino 2014. Il saggio del filosofo tedesco denuncia la dimensione della riproduzione che, pur essendo altamente perfezionata, manca di un elemento rilevante nella determinazione dell'opera d'arte, l'*hic et nunc* ovvero il concetto della sua autenticità intesa come esistenza irripetibile dell'opera nel luogo in cui si trova.

<sup>85</sup> Il punto centrale della riflessione Benjaminiana risiede nel fatto che l'età della tecnica, espressione di mutamenti storici e sociali, configura un mutamento dell'opera d'arte a causa della variazione della *percezione umana*: "Per Benjamin il modo con cui l'essere umano percepisce *non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico*. [...] Nell'era tecnica, la percezione è sottoposta a una serie ininterrotta di shock. [...] L'essere umano tecnico è colui che si è abituato a percepire in modo disperso. Con questo Benjamin non vuole valutare, bensì solo descrivere il mutamento percettivo" in W. Benjamin, *Percezione e architettura nell'età della tecnica*, in Rocca E. (a cura di), *Estetica e architettura*, Il Mulino, Bologna 2008, pp.111-128. Il filosofo tedesco introduce il concetto di *aura* che esprime il venir meno dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. La nozione è stata introdotta da Benjamin qualche anno prima della redazione del saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* comparando nella *Kleine Geschichte der Photographie* pubblicata nel 1931. Ancor prima, il concetto compare nel marzo 1930 nei protocolli dell'esperienza fatta con l'*haschich* che Benjamin esegue tra il 1927 e il 1934. Per una trattazione più puntuale del tema si veda il saggio di Fabrizio Desideri *Aura ex machina* pubblicato nella rivista di estetica OpenEdition Journals *Aura* n.52/2013. La riflessione benjaminiana attorno al concetto di *aura*, si esplica mediante la dialettica tra vicinanza e lontananza, caratteristica, quest'ultima, di un sentimento che il fruitore manifesta nei confronti dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione seriale in cui l'unicità dell'opera viene sostituita dalle molteplici copie. Lo stesso autore, nell'identificare il concetto di perdita di lontananza, introduce, in contrapposizione al concetto di *aura* come momento di riflessione e stretto rapporto con la dimensione del tempo, quello di *choc* come ciò che accade nell'immediato in maniera improvvisa. Si veda il saggio di Walter Benjamin *Su alcuni motivi in Baudelaire* pubblicato nel 1939. Il disincanto del filosofo di una condizione "giunta al tramonto dell'arte" lo aveva spinto a parlare, in una lettera scritta nell'ottobre del 1935 e destinata a Max Horkheimer, di "ora del destino scoccata per l'arte". Il testo integrale della lettera è presente in W. Benjamin, *Briefe*, (a cura di) G. Scholem e T. Adorno, Frankfurt am Main, vol. II, p. 690. Il riferimento è riportato nella nota introduttiva *Genesi del saggio*, p. XLVII (a cura di) F. Valagussa dell'opera di W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi Editore, Milano 2000.

<sup>86</sup> C.M. Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Milano 1994, p.133.

<sup>87</sup> Ivi, p.136.

<sup>88</sup> A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.48.

<sup>89</sup> <https://www.guggenheim.org/exhibitions>

<sup>90</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.88.

<sup>91</sup> A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.49.

<sup>92</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.88.

<sup>93</sup> A. Monaco, *La pianta. Modificazioni planimetriche*, in G. Rosa, *Lezioni di museografia*, Architettura Università Officina, Roma 2008, pp.51-55.

<sup>94</sup> P. Ciorra, *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: musei*, Electa, Milano 1995, p.10.

<sup>95</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.85.

<sup>96</sup> *Cinquanta anni fa: Frank Lloyd Wright, 1867–1959; Solomon R. Guggenheim Museum, 1943–1959* in Casabella n.783/2009, p. 4.

<sup>97</sup> “Cara Hilla, sono rimasto al tavolo da lavoro mettendo giù alcune idee che avevo in testa a proposito di un museo mentre cercavo un terreno dove costruirlo. Ritengo che abbiamo parlato troppo poco dell’edificio e troppo del sito. Come possiamo sapere quale è il sito più adatto prima di sapere quello che vogliamo costruire? Quando lo vedrai sulla carta, ciò che ho in mente forse ti stupirà e per questo ho pensato che dovrei registrarlo per poterne parlare senza astio e con dolce ragionevolezza che ritengo ci caratterizzi nei nostri momenti migliori. Non ti ho mai detto francamente che cosa penso del tuo attuale allestimento nella galleria temporanea. Non pensavo fosse necessario. Per esempio non ho mai sottolineato come i soffitti alti tendano ad annullare la complementarietà tra i piani e i dipinti, immiserendone il significato e le dimensioni. Così come è ora, la pittura non-oggettiva può avere un grande futuro soltanto se è proporzionalmente in relazione con l’ambiente e non con soffitti alti. E con sfondi piani di diverse tonalità adatti ai quadri. Meno evidente è la grana dello sfondo, meglio è. Un museo dovrebbe offrire una atmosfera limpida prodotta dalla luce e da superfici cordiali. Telai e pannelli sono sempre stati mezzi per mascherare i quadri e segregarli dall’ambiente annullando relazioni e proporzioni, ecc. Un museo dovrebbe essere un piano unico in espansione e ben proporzionato, ovvero uno spazio continuo da terra sino alla sommità - una sedia a rotelle che si muove all’intorno, sopra e sotto, per tutto. Nessun ostacolo. L’atmosfera del tutto dovrebbe possedere una luminosità variata, dal colore all’oscurità - ovunque perseguita: una calma profonda e una ampiezza pervasiva, ecc. Nessuna aggiunta - neppure tende o tappeti. [...] Ovunque nessun dettaglio che distragga. In breve una creazione che non esiste ancora. Bene, ho dovuto trarla dal mio sistema e sta assumendo forma definitiva non come un insieme di parole ma come una costruzione adattabile alle dimensioni dei lotti di New York, profondi e larghi più o meno cento piedi [...]. Un angolo, tuttavia è necessario [...]. Il tutto ti lascerà completamente disarmata oppure sarà esattamente ciò che andavi sognando. La cosa più moderna, meno banale e convenzionale che tu abbia mai visto. Nulla di più appropriato per i tuoi scopi. Tutte queste cose a tal punto insieme che a prima vista potrai rimanerne sconcertata o offesa”. La lettera è pubblicata in F.L. Wright, *The Guggenheim Correspondence*. Bruce B. Pfeiffer ha ordinato in questo libro le lettere che Wright ha inviato ai committenti tra il 1943 e il 1959 durante i 17 anni che l’elaborazione del progetto e la costruzione del Guggenheim Museum hanno richiesto. “La lettera è anche una chiara dimostrazione di come Wright fosse consapevole di quali perplessità e sconcerto il suo progetto avrebbe potuto suscitare e come le une e l’altro fossero destinati a tramutarsi, come poi avvenne, in opposizioni e ostacoli ai quali egli seppe però opporsi con successo” in Casabella n.783/2009, pp.4-5.

<sup>98</sup> Il modello di museo proposto da Thomas Krenz alla guida del *Guggenheim Museum* a partire dal 1988 segue una strategia che si basa sul modello di network di musei d’arte in opposizione al museo centralizzato e organizzato in un solo spazio e luogo. Per maggiori approfondimenti si rimanda al capitolo IV.

<sup>99</sup> “L’architettura è una lingua che ha la disciplina della grammatica. La lingua può essere usata per i normali scopi quotidiani come prosa. Se in questo sei molto bravo puoi parlare una prosa meravigliosa. Ma se sei davvero bravo puoi essere un poeta” in *Rundgang in Neuen*, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2021.

<sup>100</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.93.

<sup>101</sup> A. Criconia, *L’architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.50.

<sup>102</sup> “L’arretramento delle vetrate della sala di circa sette metri consente il formarsi dell’ampia peristasi, mentre i pilastri cruciformi, alti 8,4 metri, vanno a sostenere, distanziandosi dai quattro angoli, la piastra della copertura di 1,80 metri di spessore con una lunghezza di 64,8 metri, irrigidita per mezzo di nervature disposte a reticolo” in G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.93.

---

<sup>103</sup> I principi compositivi utilizzati da Mies van der Rohe per la redazione del progetto della *Neue Nationalgalerie* seguono un sistema geometrico basato su un modulo di 1,20 m: “[Mies] created a geometric system based on a single element: the modulo of 1.20 metres, a measure that rules the compositional genesis. The plan of the museum originates from a geometric operation of translation [...]. A square with side  $a$  measuring 94.20 metres (78.5 modules) is translated for three times. The first move, which is vertical, amounts to factor  $b$  equalling 21 metres (17.5 modules). This operation produces a slide that generates the *sculpture garden*. The sum of the second vertical translation  $c$  (15.60 metres that is 13 modules) and of the horizontal translation  $d$  (10.80 metres or 9 modules), introduces a gap where stairs are placed, acting a secondary entrance to the level of the great exhibition hall. These are three extremely simple movements, which are all connected to the basic measurement of the project: 1.20 metres. [Mies ha creato un sistema geometrico basato su un unico elemento: il modulo di 1,20 metri, una misura che regola la genesi compositiva. La pianta del museo nasce da un'operazione geometrica di traduzione [...]. Un quadrato con un lato  $a$  di 94,20 metri (78,5 moduli) viene duplicato tre volte. La prima operazione equivale al fattore  $b$  pari a 21 metri (17,5 moduli). Questa operazione produce uno slittamento all'interno del quale si genera il *giardino delle sculture*. La somma della seconda operazione  $c$  (15,60 metri ovvero 13 moduli) e  $d$  (10,80 metri o 9 moduli), introduce una fessura dove sono collocate le scale, agendo da ingresso secondario al livello della grande sala espositiva. Si tratta di tre movimenti estremamente semplici, tutti collegati alla misurazione di base del progetto: 1,20 metri] in L. Pavia, M. Ferrari, *Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie in Berlin 1962-1968*, ilio editore, Bari 2013, pp.68-73.

<sup>104</sup> A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p.58.

<sup>105</sup> F. Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2020, pp.78-79.

<sup>106</sup> C.M. Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Milano 1994, pp.154-158.

<sup>107</sup> Dopo una chiusura di sei anni l'edificio museale, il cui restauro è stato curato dallo studio Daniel Chipperfield Architects, ha riaperto al pubblico il 22 agosto 2021. Per l'apertura è stata inaugurata la mostra dell'artista Alexander Calder *Minimal/Maximal* fruibile dal 22 agosto 2021 al 13 febbraio 2022. Per una trattazione puntuale del progetto si rimanda al sito <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment> e alla rivista Arketipo n.147/2002, pp.46-57.

<sup>108</sup> G. Neri, *Il Museo da Casa delle Muse a Maison de Ronronnement*, manoscritto.

<sup>109</sup> P. Ciorra, *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: musei*, Electa, Milano 1995, p.23.

<sup>110</sup> O. Amaro, *Il Minimalismo*, in F. Purini, *Sette tipi di semplicità in Architettura*, (a cura di) O. Amaro, Libria, Foggia 2012, pp. 91-92.

<sup>111</sup> Ivi, p.93.

## ABSTRACT

The third chapter concludes the first part of the research reaching the *finis* [border], the last point of the border area beyond which to set new reasoning on the Museum of contemporaneity. Five case studies to support the research investigate, in a chronological arc related to the 21st century, the themes that have characterized the museum among which emerge, in particular, two aspects: the first refers to the relationship that the museum establishes with the city; the second refers to the theme of the museum which itself is a work of art.

The strong bond that the museum establishes with the city is clearly visible through the project of the *Centre Georges Pompidou* in Paris opened to the public in 1977 to a design by architects R. Piano and R. Rogers that shows an abolition of the spatial hierarchies inside the architecture museum; in the 1984 project in Stuttgart by the architects J. Stirling and M. Wilford of the *Neue Staatsgalerie*, a museum device able to physically position itself as a spatial element that connects two gradients of the city through a central path that crosses it; in the project of the *Tate Gallery of Modern Art* that was built in 2000 in London by architects Herzog & De Meuron and which, through the large empty room of the turbines, stands as a public space that expands connecting with the city life and leading the visitor inside, independently of their interest in artistic enjoyment.

The theme of the museum itself as a work of art is expressed through two projects at the top that recall different situations: the first refers to the image of a museum that is increasingly open to the public that is defined as mass, in the coding of a museum of Hyper-consumption where the dimension of consumption makes the artistic contents universal; the second recalls the image of an architecture capable of narrating life experiences. In the first case, through the project of the architect Frank O. Gehry in 2001 of the *Guggenheim Museum* in Bilbao, there is a radical departure from the spatial hierarchies and the addition of new functions that fit into the museums such as bookshops, cafès, restaurants. As a result, a new theme of a museum that is more like a work of art arises, and which through its spectacular forms brings about a visual shock. A similar situation, albeit with innumerable differences in meaning, is manifested in the project of the *Jüdisches Museum* in Berlin opened to the public in 2001. Daniel Libeskind carries on the idea of a journey of experience expressed through the silence of the forms of architecture that have the task of narrating the drama of the Holocaust.

48 |

R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, Parigi, 1977.

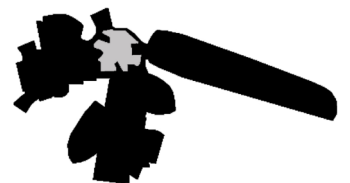
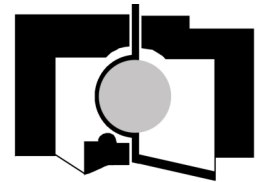
J. Stirling, M. Wilford, *Neue Staatsgalerie*, Stoccarda, 1984.

Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao, 1997.

Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londra, 2000.

Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino, 2001.

III CAPITOLO  
LA RISCrittURA DEL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO MUSEALE: *IN FINEM*



	<i>Centre Georges Pompidou</i> R.Piano, R.Rogers 1977	<i>Neue Staatsgalerie</i> J. Stirling, M. Wilford 1984	<i>Guggenheim Museum</i> Frank O. Gehry 1997	<i>Tate Gallery of Modern Art</i> Herzog & De Meuron 2000	<i>Judisches Museum</i> Daniel Libeskind 2001
FIGURA DI BASE					
RAPPORTI DI SIMMETRIA/ASIMMETRIA					
GRIGLIA COMPOSITIVA					
ELEMENTI COMPOSIZIONE					
IMPIANTO TIPOLOGICO					
PIENO					
VUOTO					
ACCESSI					
PERCORSI					
ROTONDA					

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **III**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XX - XXI°**

TEMA **MUSEO NEL RAPPORTO CITTÁ / OPERA D'ARTE**

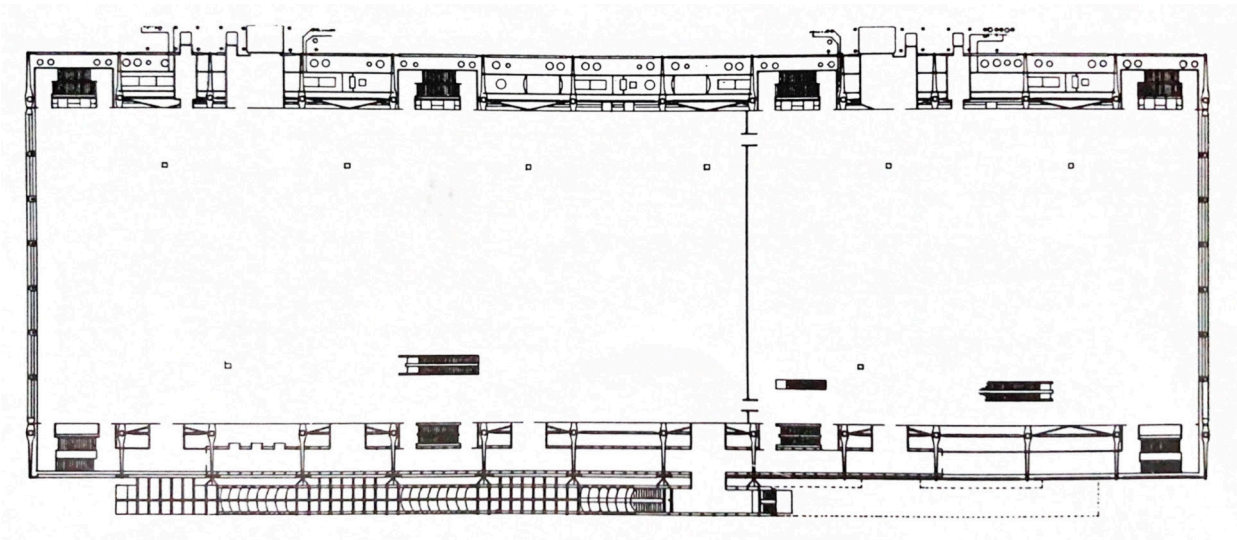
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

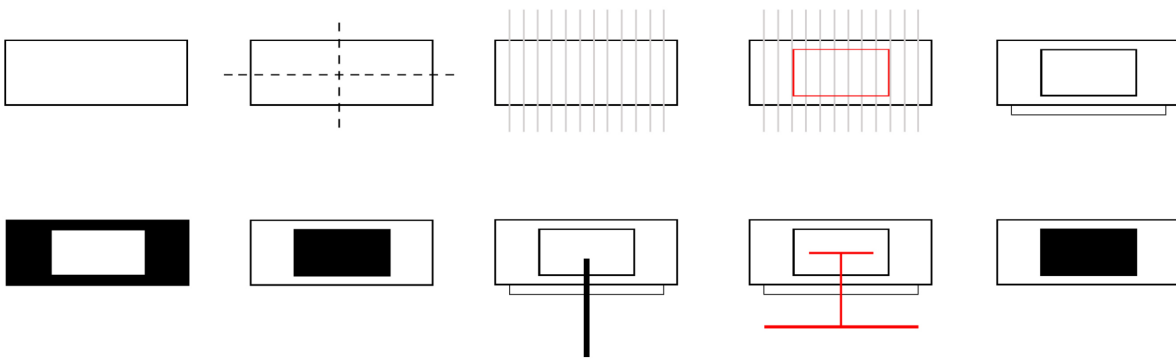
INDAGINE **IL VUOTO RI-CERCATO**

**CASO STUDIO 1** \_ R. PIANO, R. ROGERS , *CENTRE GEORGES POMPIDOU*, PARIGI, 1977

KEYWORDS **RAPPORTO CITTÁ / ASSENZA GERARCHIE / PUBBLICO DI MASSA**



49 |



49 | R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, Parigi 1977, pianta piano tipo.

Fonte: G. Marinelli, *Il centro Beaubourg a Parigi: macchina e segno architettonico*, Dedalo Libri, Bari 1978.

## III.1 OLTRE LE GERARCHIE SPAZIALI: UNO SGUARDO VERSO LA CITTÀ

*A differenza di altri prodotti artistici, gli oggetti architettonici non sono di solito cercati, tranne i monumenti. Quando si vuole vedere un quadro occorre andare in un museo, in una galleria d'arte [...] mentre l'architettura, facendo parte della città, cerca essa stessa i suoi osservatori.*

Franco Purini, *Comporre l'architettura*

La locuzione avverbiale latina *ad*, che ha segnato la traccia dell'intero secondo capitolo, muta in questo tratto conclusivo della prima parte della ricerca nell'uso di *in*. La locuzione si distingue da quella utilizzata in precedenza - che indicava l'*avvicinarsi* all'interno del luogo del *confine* - nel suo significato di *entrare*, esplorare quell'area *oltre la quale* ricercare quelle tendenze caratterizzanti il museo del XXI secolo. Qui si esplicano, attraverso i casi studio di supporto alla ricerca, due temi che segneranno il modo di concepire l'istituzione museale quali il *rapporto con la città* e il Museo che si pone esso stesso come *opera d'arte*.

Risulta a questo punto significativo aprire una parentesi su quanto accadeva negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento negli Stati Uniti dove l'affermarsi del ruolo didattico e sociale del museo ha portato ad abbattere la dimensione elitaria; a determinare la crescita esponenziale del pubblico e dei grandi numeri di visitatori; a prendere atto dell'inserimento di spazi non direttamente connessi alle esposizioni all'interno dei musei come bookshop, caffetterie, aree ristoro, aree commerciali; alla tendenza dell'edificio di aprirsi sempre di più verso la città. Il *museo didattico*, concepito non più sulla contemplazione e lo studio ma sull'apprendimento, può considerarsi come la prima espressione del *museo di massa* in cui la centralità dell'arte viene indebolita facendo in modo che tutte le discipline siano sullo stesso piano e possano diventare oggetto di esposizione, indipendentemente dal loro valore<sup>112</sup>.

Questi temi trovano piena espressione negli anni Settanta<sup>113</sup> del Novecento che rappresenteranno il punto di passaggio tra passato e futuro dell'estetica museale. Quegli anni vedono sorgere a Parigi il *Centre Georges Pompidou* - noto anche come *Beaubourg* - inaugurato il 31 gennaio 1977 e progettato dagli architetti vincitori di un concorso internazionale, Richard Rogers e Renzo Piano<sup>114</sup>. Nell'edificio parigino si concretizzano gli ideali di un museo come istituzione di massa a scopo didattico attraverso una vocazione monumentale e una propensione allo spazio esterno urbano.

La prima cosa che emerge è l'uso del termine: non più Museo bensì *Centro Culturale*. Un centro capace di porsi come punto di incontro tra le discipline che ruotano attorno all'arte e sconfinano al di fuori di essa; un luogo di incontro, svago e punto di attrazione urbana per Parigi; un vero e proprio *evento culturale* che non si esaurisce nell'edificio ma sconfinava al di fuori di esso investendo lo spazio urbano. Il *Beaubourg* è la "macchina"<sup>115</sup> che sintetizza i caratteri principali che hanno determinato un cambiamento significativo dell'istituzione museale. I principi attraverso cui si costruisce sono l'abolizione delle gerarchie spaziali interne poiché vengono aboliti corridoi, spazio principale e secondario e gli ambienti possono modificarsi in altezza e larghezza a seconda delle dimensioni della mostra o dell'evento. Ma è nel rapporto con la città che

l'edificio diventa dirompente poiché stabilisce un dialogo diretto con la piazza antistante la quale, degradando verso gli ingressi<sup>116</sup>, si pone come punto di accoglienza del pubblico [Figg.50-51-52]. Questo schema si discosta dall'operazione miesiana dove il rapporto con l'esterno veniva, al contrario, negato nella configurazione di un edificio autoreferenziale. Così da luogo di celebrazione e separazione si giunge qui a spazio che avvicina il pubblico alla cultura, allo svago e all'intrattenimento e che mostra il suo carattere estroverso. Il vero contenuto dell'edificio, di fatti, è proprio la folla. Se si osserva il centro culturale, "sofisticata architettura di acciaio e vetro", dall'esterno si coglie questo aspetto della trasparenza dell'edificio che permette l'osservazione del pubblico che si muove al suo interno e del sistema dei percorsi che vengono portati al di fuori di esso esasperando il concetto di attrattività. Questo segnerà profondamente gli anni a venire nella nascita di un modello che non si limiterà ad accogliere l'evento artistico ma si proporrà di "diventare egli stesso creatore di Evento"<sup>117</sup>. Alessandra Criconia, nel testo *L'architettura dei musei*, in riferimento al *Beaubourg* scrive:

Nonostante le polemiche e le critiche che lo hanno accompagnato, il Pompidou, chiamato anche Beaubourg dal nome dell'area dei mercati dove è stato costruito, è attualmente riconosciuto come la pietra miliare di una svolta culturale e concettuale del museo. Esso è infatti un edificio multifunzionale composto da una sovrapposizione di piani liberi all'interno di un grande contenitore che ha trasformato il museo in una piazza pubblica frequentata dai cittadini, dai turisti e dai visitatori<sup>118</sup>.

All'interno del Centro culturale, strutturato in sei livelli, si trovano il *Musée National d'Art Moderne* che occupa due livelli, una biblioteca di arte moderna e contemporanea, un centro audiovisivo con un archivio cinematografico, la sede dell'istituto musicale IRCAM e l'*Atelier Brancusi*. Al sesto e ultimo livello si trovano una terrazza panoramica, il ristorante e le sale per le mostre temporanee.

Ma questo *Effet Beaubourg* [Effetto Beaubourg] di "un'architettura dell'implosione" segna, secondo quanto affermava il sociologo francese Jean Baudrillard, il "tramonto della modernità":

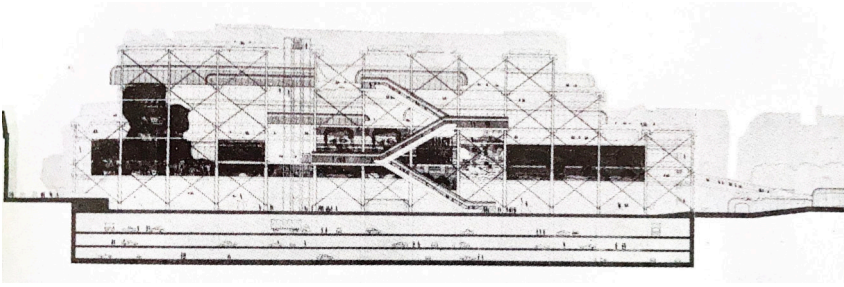
Il Beaubourg non è altro che un immenso lavoro di trasmutazione di questa famosa cultura tradizionale del senso nell'ordine aleatorio dei segni, nell'ordine dei simulacri resi omogenei a quello dei flussi e dei tubi della facciata. [...] Bisogna dunque partire da questo assioma: il Beaubourg è *un monumento della dissuasione culturale*. In uno scenario museale che non serve ad altro se non a salvare la finzione umanistica della cultura, esso è un vero lavoro di morte della cultura, ed è ad un *lutto culturale* che le masse vengono invitate. Ed esse ci si avventano. È là l'ironia suprema del Beaubourg: le masse si precipitano non perché desiderino accedere a una cultura da cui sono state frustrate da secoli, ma perché hanno, per la prima volta, l'occasione di partecipare al corteo funebre di una cultura che esse hanno, alla fine dei conti, sempre detestato<sup>119</sup>.

Le considerazioni di Baudrillard riportano alle parole di Walter Benjamin che nella stesura del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* si esprimeva parlando di "ora del destino scoccata per l'arte"<sup>120</sup>. Così il *Centre George Pompidou* si configura come un grande vuoto che si riempie da quel pubblico che verrà definito "di massa"<sup>121</sup>.

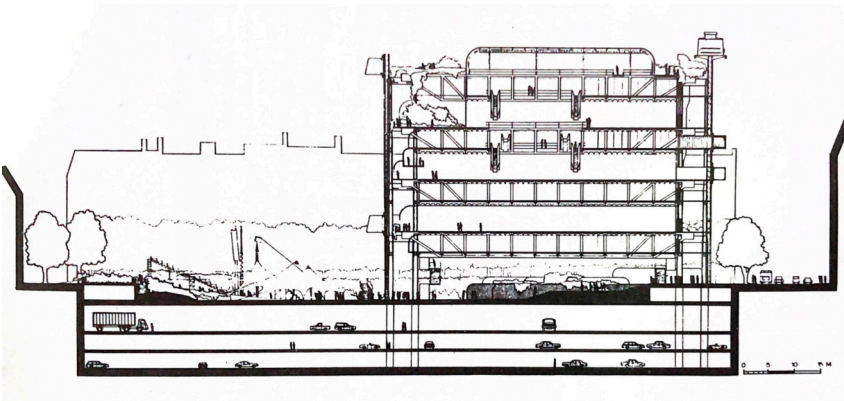


50 |

50 |  
R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, Parigi 1977.  
Fonte: <https://www.vitaleristrutturare.it/architettura/opere/centre-pompidou/>



51 |



52 |

51 |

R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, prospetto longitudinale, Parigi 1977.  
Fonte: G. Marinelli, *Il centro Beaubourg a Parigi: macchina e segno architettonico*, Dedalo Libri, Bari 1978.

52 |

R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, sezione trasversale, Parigi 1977.  
Fonte: G. Marinelli, *Il centro Beaubourg a Parigi: macchina e segno architettonico*, Dedalo Libri, Bari 1978.

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **III**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XX - XXI°**

TEMA **MUSEO NEL RAPPORTO CITTÁ / OPERA D'ARTE**

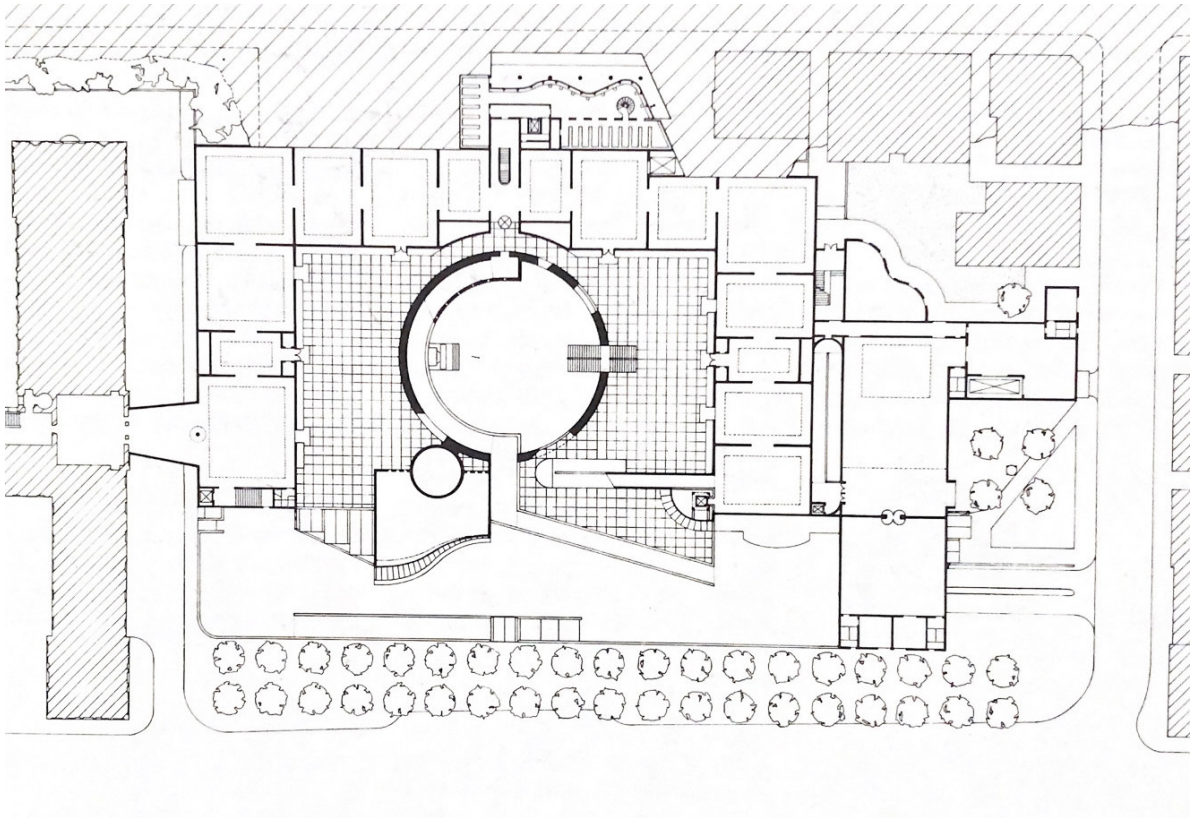
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

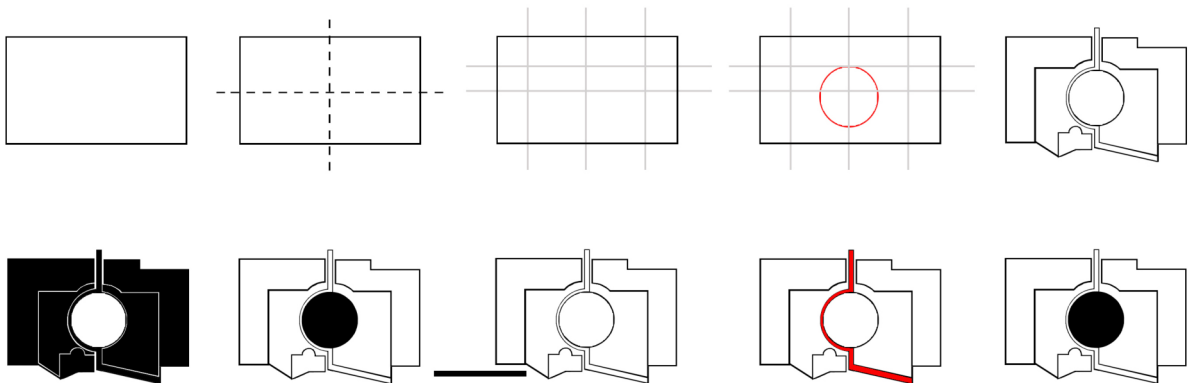
INDAGINE **IL VUOTO RI-CERCATO**

**CASO STUDIO 2 \_ J. STIRLING, M. WILFORD, *NEUE STAATSGALERIE*, STOCCARDA, 1984**

**KEYWORDS RAPPORTO CITTÁ / ROTONDA / PERCORSO / VUOTO**



53 |



53 | J. Stirling, M. Wilford, *Neue Staatsgalerie*, Stoccarda 1984, pianta piano terra.

Fonte: F. Dal Co, T. Muirhead, *I Musei di James Stirling Michael Wilford and Associated*, Electa, Milano 1990.

## III.2 LA CATTEDRALE LAICA DELLA CITTÀ

*Ho trovato rifugio in un museo. Fuori il grande vento impregnato di acqua regna solo, oramai, scuotendo i vetri. In ogni quadro, mi sembra, è come se Dio rinunciassse a terminare il mondo.*

Yves Bonnefoy, *Il Museo*

Il paragrafo precedente ha mostrato come il *Centre Georges Pompidou* ha segnato uno spartiacque poiché ha rappresentato il superamento dei temi del passato anticipando quelli che hanno caratterizzato il museo nei decenni successivi. Il tema del rapporto urbano si concretizzerà nell'opera di James Stirling attraverso due progetti esemplari a Düsseldorf (1975) e Stoccarda (1984). La *Neue Staatsgalerie* [Fig.54], aperta al pubblico nel 1984, è stata progettata da James Stirling e Michael Wilford vincitori di un concorso internazionale bandito nel 1977 per l'ampliamento della preesistente galleria ottocentesca dell'*Alte Staatsgalerie* la quale risultava ormai inadeguata a contenere la sezione di arte moderna e contemporanea. In questo progetto Stirling compie due operazioni importanti che qui si intende segnalare. Pone uno sguardo al passato recuperando gli elementi cardine su cui si fondava il museo illuminista quali la rotonda, il portico e le sale attraverso una reinterpretazione singolare che prevedeva la variazione della loro posizione e dimensione oltre che l'aggiunta di tutti i servizi necessari al museo del tempo in cui il progetto nasceva, destinato ad accogliere un pubblico molto vasto. La seconda operazione rientrava nell'intenzione di connettere il museo alla città e a tutte le funzioni ad essa connesse. Gli ambienti per il ristoro vengono inseriti nel progetto in maniera tale da poter essere utilizzati dalla città; la rotonda, "elemento cilindrico e cuore di un sistema complesso"<sup>122</sup> viene interpretata nell'idea di piazza urbana nella quale l'atrio, smistando le funzioni, diviene luogo di incontro. La rotonda diviene l'elemento di attraversamento dell'edificio tramite la presenza di una rampa [Fig.55] che risolve il dislivello delle due quote. Questa operazione se da un lato risolve una problematica di carattere progettuale, dall'altro dà vita a un percorso nel quale la città si inserisce all'interno del museo che qui viene attraversato dal pubblico fruitore e dal cittadino che deve raggiungere due parti della città. Una operazione importante che se da un lato rievocerà l'immagine del *Tempio dell'Arte*, dall'altra segnerà un profondo mutamento nella concezione del museo. Stirling torna a celebrare la rotonda come spazio vuoto, come "nostalgia" per riprendere Ferdinando Espuelas, riscrivendo gli elementi del museo illuminista. Gli architetti inglesi decodificano la tipologia museale ottocentesca:

Se per un verso recuperano il modello di sale rettangolari disposte in serrata sequenza a formare lunghe gallerie, per l'altro fanno della rotonda centrale, che la tradizione voleva come il cuore sacrale dell'intero museo, un ambiente ipetrato, il nucleo a partire dal quale i vari volumi vengono irradiati verso le zone perimetrali, secondo una forza centrifuga che sembra favorire l'intersezione fra spazialità museale e spazialità urbana, fra arte e città. Questo *svuotamento*, in funzione del quale il centro geometrico del museo diventa un'assenza invece che una presenza, suggerisce l'idea che la sacralità dell'arte debba essere proiettata verso la città<sup>123</sup>.

Achille Bonito Oliva, nel testo *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, illustra le analogie e le differenze tra la rotonda presente nel progetto di Stoccarda e la rotonda dell'*Altes Museum* di Berlino di Karl Friedrich Schinkel scrivendo:

Schinkel aveva posto al centro del suo edificio rettangolare una rotonda che funzionava sia come quadrante da cui misurare l'insieme entro cui muoversi, sia come luogo di incontro con la centralità del proprio spirito. Anche Stirling prova a mettere al centro della sua costruzione, giocata su due livelli, una moderna rotonda, ma lo fa con l'intento di verificare limiti e potenzialità dell'architettura dei nostri giorni. Se la rotonda di Schinkel era una sorta di tempio nel tempio dell'arte, quella di Stirling, sarà un *non spazio* a cielo aperto che sigla la non centralità del luogo in cui l'arte è conservata<sup>124</sup>.

L'operazione fatta da Stirling nel progetto di Stoccarda era stata messa in atto nel progetto non realizzato per la città di Düsseldorf. Pippo Ciorra, nel testo *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: i Musei* edito nel 1991 descrive l'operazione di Stirling scrivendo:

A Düsseldorf Stirling stacca il portico di ingresso dal corpo dell'edificio e ne fa un edificio a sé, un tempio di ingresso che spiega alla città la presenza e il ruolo pubblico del museo. [...] Nel museo il percorso deve sempre condurre il visitatore attraverso il luogo offrendogli la doppia possibilità di approfondire la sua vista o di uscire nel più breve tempo possibile verso i luoghi di sosta e di uscita. La rotonda vuota lambita dal percorso nel complesso di Düsseldorf ha appunto, secondo Stirling, lo scopo di aiutare il visitatore ad orientarsi [...], a mantenere viva la connessione ideale tra i percorsi interni del museo e quelli esterni della città. [...] L'edificio, o meglio l'insieme degli edifici che compongono il museo di Düsseldorf nasce dalla somma di considerazioni e trasformazioni sul tipo di museo ottocentesco e da una serie di intenzioni architettoniche alla scala urbana. [...] L'idea di far attraversare il museo da un percorso pubblico, accessibile anche a chi non intenda visitarlo, [...] diventa una componente fondamentale del progetto e uno degli elementi essenziali del suo carattere pubblico. Lungo questo percorso si distribuiscono gli oggetti caratteristici del museo, il portico di ingresso, la hall con gli spazi commerciali e di ristoro, la tradizionale rotonda, i nuclei autonomi delle gallerie. [...] La rotonda conserva il ruolo di centro compositivo come nell'*Altes Museum*, ma perde il suo valore di organizzazione della vita del museo per trasformarsi in un vuoto riposante e evocativo, memoria di uno spazio claustrale, le cui finestre permettono al pubblico di distrarsi e di orientarsi. [...] Il padiglione segnala sia l'inizio del percorso museale, [...] sia quello del percorso di attraversamento. [...] È come se il portico del museo di Schinkel, che ha qui lo stesso numero di campate, fosse ripiegato su se stesso e richiuso a definire un volume autonomo, un tempio deputato ad annunciare alla città la presenza del museo. [...] Il padiglione è anche un luogo di attesa protetto per i cittadini che aspettano l'autobus<sup>125</sup>.

Il museo diverrà la "nuova cattedrale della città" dando voce a quel fenomeno che si registrava in Francia sul finire degli anni Ottanta che vedeva una correlazione tra il calo delle percentuali di partecipazione alla messa domenicale delle persone e l'aumento delle entrate alle grandi mostre d'arte. Régis Debray, nel saggio *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* scriveva "quando le chiese si svuotano i musei si riempiono"<sup>126</sup>. Debray segnalava un atteggiamento diverso nei confronti dell'arte e della dimensione del consumo che si faceva sempre più strada attorno all'arte.



54 |

54 |  
James Stirling, *Neue Staatsgalerie*, Stoccarda 1984, esterno.  
Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/495396027738166525/>



55 |

55 |  
James Stirling, *Neue Staatsgalerie*, Stoccarda 1984, rotonda.  
Fonte: <https://www.staatsgalerie.de/en/museum/room-rentals.html>

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **III**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XX - XXI°**

TEMA **MUSEO NEL RAPPORTO CITTÁ / OPERA D'ARTE**

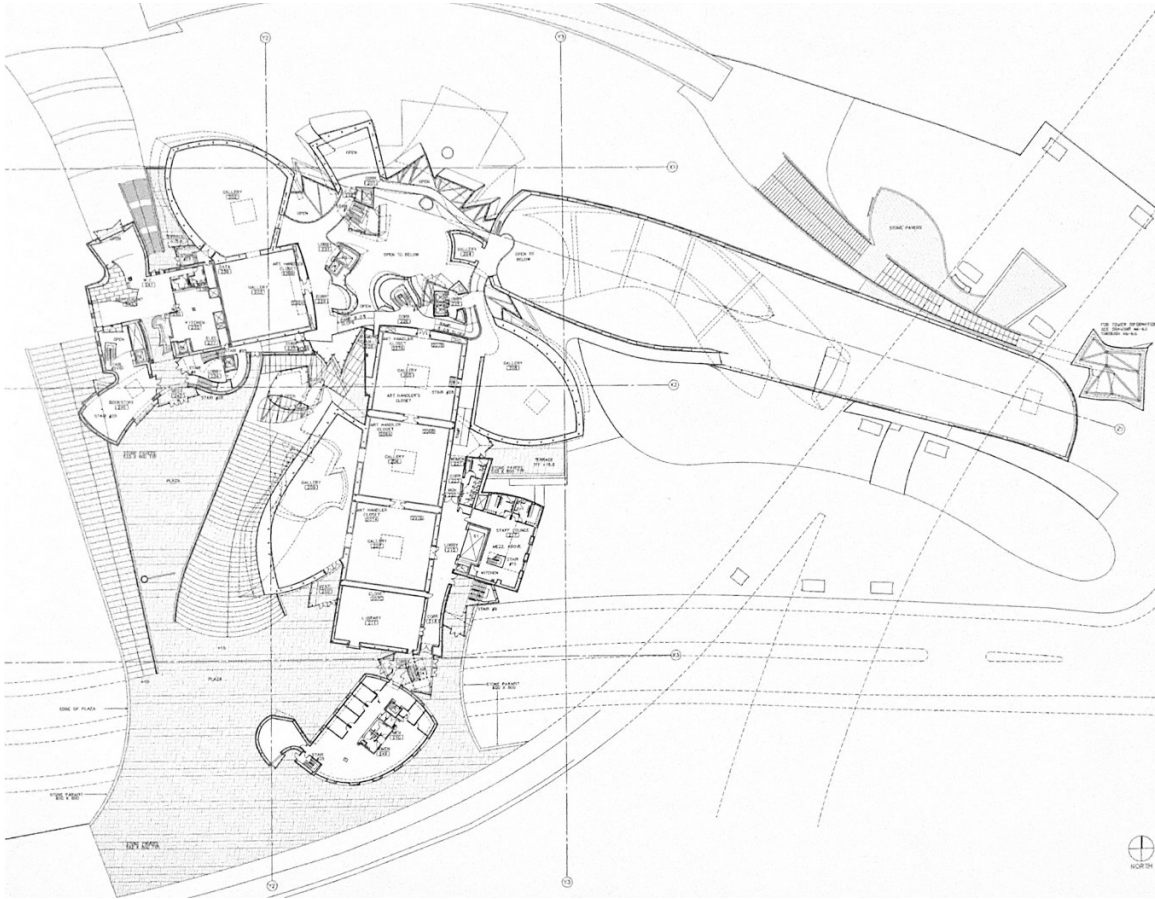
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

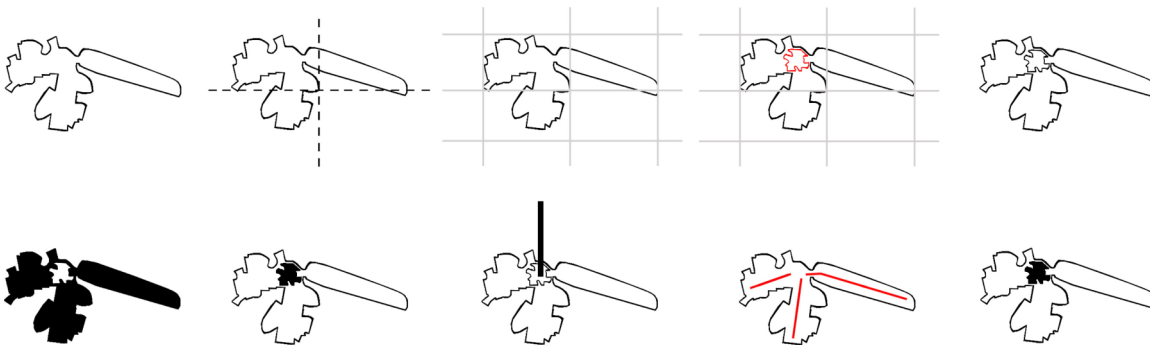
INDAGINE **IL VUOTO RI-CERCATO**

**CASO STUDIO 3 \_ FRANK O. GEHRY, GUGGENHEIM MUSEUM, BILBAO, 1997**

**KEYWORDS IPERCONSUMO / SUPERMUSEI / PUBBLICO DI MASSA / MUSEO OPERA D'ARTE**



56 |



56 | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao 1997, pianta piano terra.

Fonte: C. Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publication, Germania 1997.

## III.3 L'IMMAGINE DELL'IPERMUSEO

*Quando tutto è arte, si dirà, l'arte non ha nome.*

Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*

Il paragrafo precedente ha mostrato come il *Centre Georges Pompidou* ha segnato uno spartiacque andando anche a porre delle solide basi per la nascita dei cosiddetti “supermusei” che prenderanno forma nei decenni successivi. Nel *dopo-Beaubourg* si affermava sempre di più la considerazione che il valore di un oggetto artistico non era più assoluto ma perdeva la propria autonomia poiché dipendeva dall'evento che riusciva a dare vita e dal pubblico che era capace di attrarre. Questa condizione, nella quale l'esposizione dell'oggetto dipendeva sempre di più dalla sua ambientazione, andava a far sì che lo spazio architettonico, l'architettura, fosse predominante rispetto all'oggetto da custodire e mostrare. Jean Baudrillard<sup>127</sup> nel saggio del 1995 intitolato *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* descriveva il mutare della società paragonando tale situazione a un delitto: “l'uccisione della realtà”:

L'oggetto feticcio, come è noto, non ha valore. O piuttosto ha un valore assoluto, vive dell'estasi del valore. [...] Wahrol è il primo che introduce al feticismo moderno, al feticismo transestetico, quello di un'immagine senza qualità, di una presenza senza desiderio. [...] Siamo nell'estasi del valore, che fa esplodere la nozione di mercato e annienta al tempo stesso l'opera d'arte in quanto tale<sup>128</sup>.

All'interno di questo scenario si sviluppa la stagione dei supermusei. È importante richiamare le critiche mosse dagli stessi artisti dell'avanguardia minimalista i quali contestavano il museo come edificio, come *anti-museo*, in riferimento alle dimensioni delle opere non più capaci di essere contenute nell'architettura; alla *land art* nella quale l'arte si identifica con il paesaggio; alla *body art*:

Come già accaduto per il Guggenheim di Wright, già in fase di redazione del progetto, molti artisti espressero il timore che le loro opere potessero essere soverchiate dall'architettura del museo. In una lettera del 1956 al neo direttore del museo 32 artisti fra i quali Willem De Kooning e Robert Motherwell, espressero la loro contrarietà all'*idea di esporre dipinti e sculture in un ambiente curvilineo e in pendenza*, ritenendolo come una forma di *irrispettoso disprezzo per l'imprescindibile contesto lineare indispensabile ad una adeguata contemplazione visiva delle opere d'arte*<sup>129</sup>.

Il timore espresso dagli artisti si concretizzerà nel progetto del *Guggenheim Museum* di Bilbao [Figg.57-59] disegnato dall'architetto Frank O. Gehry e aperto al pubblico nel 1997. Per la redazione del progetto fu indetto un concorso internazionale riservato a tre grandi nomi di architetti tra i quali rientravano Arata Isozaky, Coop. Himmelbl[au] e Frank O. Gehry. Quest'ultimo espresse apertamente di aver seguito come linee guida per la redazione del progetto alcune delle idee sul museo maturate da Thomas Krenz<sup>130</sup>. Definito “mostro di titanio” che sorge nella città di Bilbao, l'edificio si pone come l'esempio paradigmatico di un Museo che si pone esso stesso come *opera d'arte*, mostrandosi al pubblico attraverso le sue forme oltre che il suo nome. Con questo esempio si apre la stagione di quelli che Francesco dal Co definisce “musei

d'architetto", musei di cui tutti ricordano il nome del progettista, l'architettura, ma pochi le opere che l'edificio contiene al suo interno oltre che l'apertura del museo stesso alle logiche di mercato responsabile, quest'ultimo, della divulgazione dei contenuti artistici. In merito a queste considerazioni il critico d'arte francese Jean Claire scriverà:

*Il territorium artis*, che un tempo si nutriva della confluenza di tutti i saperi, si è ridotto in effetti a una pelle di zigrino. Le sfide intellettuali ed epistemologiche, ma anche le grandi questioni metafisiche della nostra epoca le incontriamo nella fisica, nella biologia, non più nella pratica errabonda degli *atelier*. E non nei musei d'arte contemporanea o nelle gallerie si riescono a misurare le grandi rivoluzioni formali del nostro tempo - chiedendosi anche se - le arti plastiche saranno dunque l'ultimo settore in cui la trasandatezza prevale con tanta arroganza?<sup>131</sup>

Così il museo, discostandosi dai codici linguistici della cultura museale, diviene vera e propria "scultura urbana", vero evento mediatico che ha trasformato un'area siderurgica nel cuore della città basca:

L'aumento delle attività collegate all'accoglienza e all'intrattenimento dei visitatori ha favorito la conversione del museo in un "accumulatore topologico" che ne ha fatto una delle nuove piazze pubbliche della città contemporanea. [...] Il successo di questo tipo di museo, al quale è stato dato dapprima il nome di supermuseo e poi quello di museo dell'Iperconsumo, è stato tale che, a distanza di soli Trent'anni, è possibile tracciare un quadro dello sviluppo progressivo del fenomeno<sup>132</sup>.

Musei come grandi sculture urbane in cui, come scrive Gianfranco Neri, "lo spazio, la profondità, non è più qualcosa che si attiva attraverso una percorrenza ma diviene il derivato dell'istantaneo irradiazione di una figura"<sup>133</sup>. Stefania Suma definisce il museo come un "ipertesto" capace di innescare una moltitudine di racconti quando scrive:

Partecipando allo spettacolo globale, l'edificio si riduce a puro supporto di comunicazione e nel fare ciò assume le connotazioni di un grande ipertesto, che con i propri messaggi coinvolge contemporaneamente più livelli percettivi<sup>134</sup>.

Ipertesto e proliferazione di immagini rimandano a quanto scrive Jean Baudrillard<sup>135</sup> quando parla di "illusione" e assenza di "padronanza simbolica dell'essenza":

Con la modernità, in cui non smettiamo di accumulare, di aggiungere, di rilanciare, abbiamo disimparato che è la sottrazione a dare forza, che dall'assenza nasce la potenza. E per il fatto di non essere più capaci di affrontare la padronanza simbolica dell'assenza, oggi siamo immersi nell'illusione inversa, quella disincantata, della proliferazione degli schermi e delle immagini. [...] Il problema della verità o della realtà di questo mondo: l'abbiamo risolto con la simulazione tecnica, e con la profusione d'immagini in cui non c'è niente da vedere<sup>136</sup>.

All'interno l'edificio si organizza come una interconnessione di sale in gallerie che sono organizzate attorno a un *foyer* che, sviluppandosi a tutta altezza, rappresenta il fulcro della composizione<sup>137</sup>. Al piano terra si trova la galleria per le mostre temporanee, al piano primo le sale per le esposizioni permanenti. L'atrio

diviene qui, allo stesso modo di come avviene negli aeroporti o nei centri commerciali, uno dei luoghi dove lo spazio si esprime attraverso la spettacolarizzazione degli oggetti, degli elementi di connessione:

Similmente ai modelli tipologici a pianta centrale, l'atrio a tutta altezza costituisce il perno e il centro da cui si dipartono i percorsi di accesso alle sale espositive. Le sale a loro volta sono collegate con il centro e hanno dimensioni variabili a seconda del tipo di opere che devono ospitare. In generale sono lunghe gallerie molto alte e con ampia disponibilità di superfici parietali per poter appendere le opere di grande formato<sup>138</sup>.

Achille Bonito Oliva, nel saggio *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, scrive che “il pubblico si è trovato spesso a dover varcare la soglia di edifici divenuti contenitori ingombranti o latitanti verso i suoi naturali soggetti: le opere d'arte”<sup>139</sup>.

Se i musei degli anni Settanta e Ottanta del Novecento avevano stabilito un rapporto reciproco tra la pianta e il sistema urbano, nel museo di Bilbao il dialogo con la città si fa scettico nei confronti di una forma dirompente dell'edificio. Franco Purini, nel corso di un convegno internazionale sui *Musei dell'iperconsumo* afferma:

Con questa opera di Frank Owen Gehry l'architettura museale compie un riconoscibile salto di qualità. [...] Nel Guggenheim è tutto l'intervento che si fa segnale urbano dalla presenza dirompente dell'arte. [...] La mole in titanio di Bilbao si impone alla città subordinandola alla propria immagine. Simbolo dell'attuale dominio dell'arte essa sovrappone la sua identità plastico/spaziale non solo alla capitale basca ma all'intera serie di musei che l'hanno preceduta<sup>140</sup>.

I *Supermusei* o *Musei dell'Iperconsumo* hanno determinato un sostanziale cambio di rotta di una istituzione che non soltanto ha coinvolto l'architettura ma anche l'arte e il pubblico definito qui “popolo dell'arte”:

La tipologia del cosiddetto *museo dell'Iperconsumo* ricalca chiaramente quella dello shopping mall e, in quest'ottica, il fattore [a prima vista democratico] della trasparenza architettonica è motivato da una strategia di controllo del pubblico, dei suoi usi e costumi. Non solo, in questo *gioco di sguardi* tra museo, arte e pubblico si inserisce anche la città “in cui si specchia il museo [e che] guarda se stessa dentro il museo. Questa relazione, divenuta inscindibile, ha fatto sì che i musei siano diventati le “cattedrali” della città contemporanee, in grado di orientarne le sorti, di guidarne lo sviluppo turistico ed economico, di delinearne il profilo sociale e, soprattutto, di sancirne il successo internazionale. Ne consegue che, anche a distanza di migliaia di chilometri, i musei si somigliano un po' tutti: la tipologia del museo ottocentesco è stata, sì, superata ma sostituendola con un'altra, quella dei *superluoghi* progettati dalle archistars, al cui interno sono esposte collezioni-foto-copia, con le opere degli artisti più quotati, e in cui si svolgono i grandi eventi firmati da curatori internazionali<sup>141</sup>.

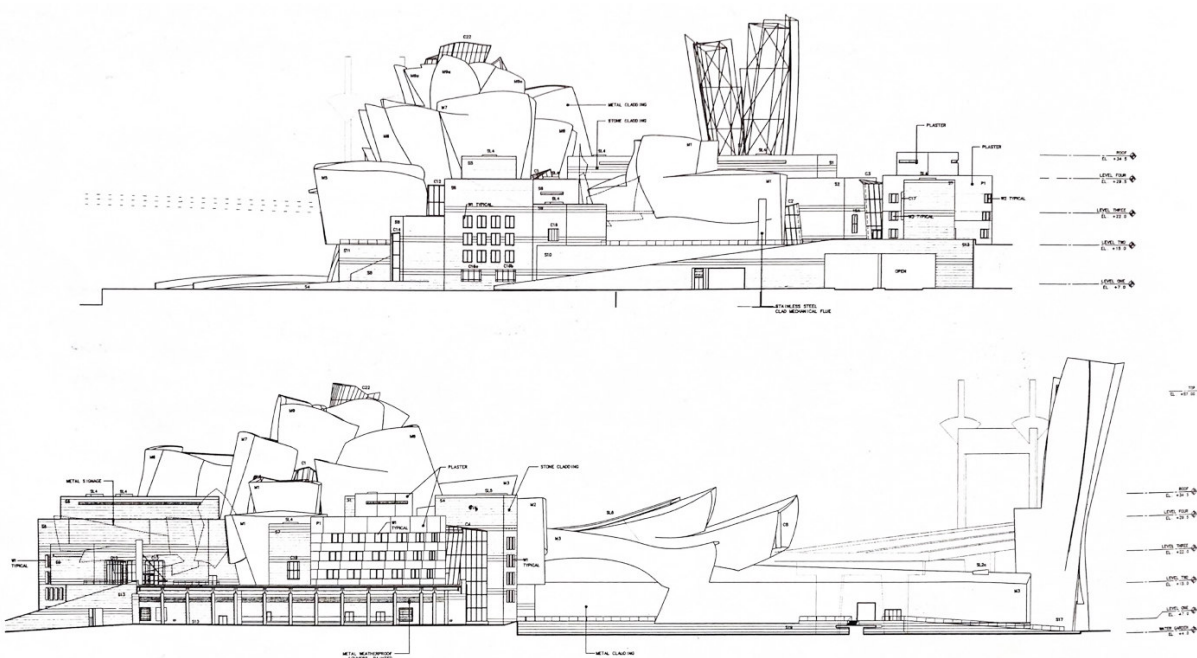
Così la dimensione delle opere sovrasta l'architettura come accaduto nell'opera di Richard Serra *The Matter of Time* [Fig.58] dove il visitatore può attraversare fisicamente l'opera.



57 |



58 |



59 |

57 | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao 1997.  
Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/it/orari-e-tariffe>

58 | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao 1997.  
Fonte: <http://fxreflects.blogspot.com/2019/09/richard-serra-matter-of-time-guggenheim.html>

59 | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao 1997, prospetti ovest-sud.  
Fonte: F. Dal Co, K. W. Forster, H. S. Arnold, *Frank O. Gehry. Tutte le opere*, Electa, Milano 1998.

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **III**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XX - XXI°**

TEMA **MUSEO NEL RAPPORTO CITTÁ / OPERA D'ARTE**

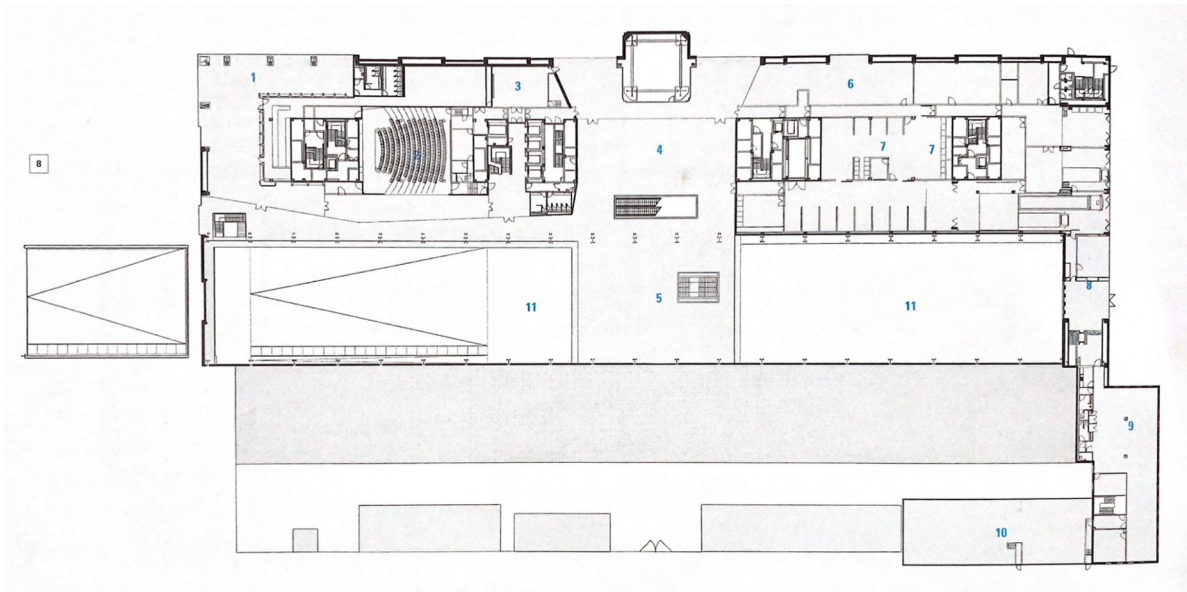
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

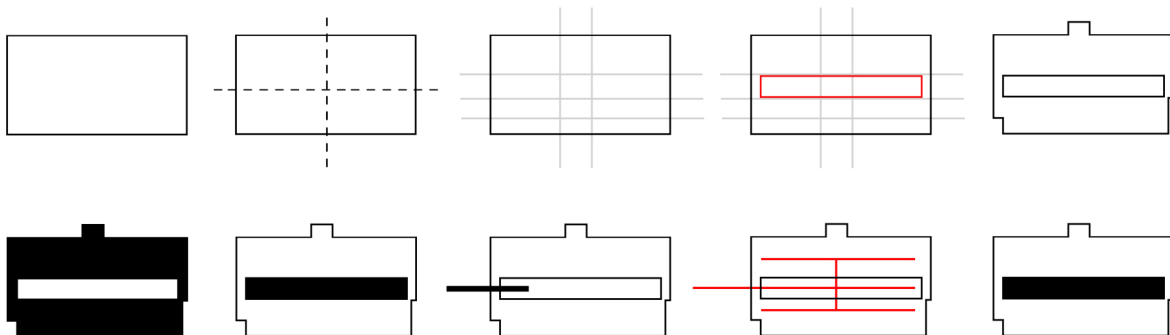
INDAGINE **IL VUOTO RI-CERCATO**

**CASO STUDIO 4 \_ HERZOG & DE MEURON, TATE GALLERY OF MODERN ART, LONDRA, 2000**

**KEYWORDS ANTICO-NUOVO / CITTÁ / SPAZIO PUBBLICO / INSTALLAZIONI *SITE SPECIFIC***



60 |



60 | Herzog & De Meuron, *Tate Gallery of Modern Art*, Londra 2000, pianta piano terra.  
Fonte: N. Serota, *La nuova Tate Gallery of Modern Art*, in Casabella n.661/1998.

## III.4 TRA CONNESSIONI URBANE E RISCrittURA DI LINGUAGGI

*La visione è una ricompensa, non una grazia. E la frequentazione delle opere, un lavoro, non una cerimonia. [...] Nessun occhio sarà profeta se non è stato un grande sgobbone.*

Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*

La *Tate Gallery of Modern Art* [*Tate Modern*] con sede a Londra nasce nel momento in cui si rese necessario ampliare la sede della *Tate Britain* fondata nel 1897. Tale decisione, sollecitata dal direttore Nicholas Serota, fu presa alla fine degli anni Ottanta del Novecento a causa di insufficienza di spazi per ospitare la collezione del museo oltre che per far fronte all'accoglienza di un pubblico sempre più vasto. Il comitato direttivo, per la nuova sede museale, decise di utilizzare un fabbricato esistente e così la centrale elettrica di *Bankside*, posta sulla riva sud del Tamigi, divenne la sede della nascente *Tate Modern* [Fig.61] che aprì le porte al pubblico nel maggio 2000. Per la ristrutturazione dell'edificio della *Bankside Power Station* fu bandito un concorso internazionale nel 1994 che ha visto vincitori gli architetti svizzeri Herzog & De Meuron. Così, con questo progetto, "l'immagine del museo viene per così dire riassorbita dalla città in una sovrapposizione di nuovo e preesistente", in un dialogo tra antico e nuovo:

Questo museo dell'Iperconsumo non *consuma* la città. [...] In questo caso l'instabilità insediativa viene apparentemente negata a favore della *conferma* di una solida presenza urbana. [...] Si potrebbe pensare che con la *Tate Modern* l'arte abbia rinunciato alla sua *totalità*. Questa impressione non è esatta. Sottraendosi a una *visibilità provocatoria* l'arte conquista nel museo londinese un'ulteriore frontiera, quella di una presenza bivalente, che si dà sia nell'ambito di una appartenenza al consumo globale sia quello di una ritrovata *frequentazione selettiva*, una fruizione permessa dal fatto che l'opera può di nuovo ritagliarsi una sua riconoscibile separatezza<sup>142</sup>.

Achille Bonito Oliva, nel descrivere il progetto della *Tate Modern*, lo farà scrivendo:

I punti qualificanti del progetto dei due architetti svizzeri possono essere ricondotti ad alcune scelte fondamentali collegate tra loro [...]. Nel primo volume quello dove erano contenuti, oltre alla ciminiera centrale, [che è stata mantenuta], i generatori di vapore, le fornaci, i condotti e i macchinari per il trattamento dei gas, sono stati sistemati sette piani di gallerie e servizi; dal secondo volume, quello centrale che conteneva l'impressionante sala delle turbine, è stato ricavato invece uno straordinario spazio vuoto che si apre ininterrotto dalla facciata ovest a quella est [...], con una grande pedana, al livello del primo piano, dalla quale è possibile collocare l'intera disposizione funzionale del museo e scegliere i propri percorsi raggiungendo il blocco scale di fronte [...]. L'entrata principale si trova sul lato ovest, è alla stessa quota del secondo livello e si raggiunge attraverso una rampa esterna che in qualche modo apre il dialogo col quartiere circostante. Un lungo ponte corridoio porta alla pedana centrale da cui si può, scendendo di circa 8,5 metri, raggiungere il primo livello [sotterraneo] [...] Se invece ci dirigiamo verso il blocco scale in asse con la ciminiera e le due entrate secondarie vicino ad essa ed iniziamo

l'esplorazione dei livelli superiori troveremo al secondo una caffetteria, l'auditorium, una sala per seminari e due spazi per esposizioni temporanee; al terzo due sezioni della collezione permanente; [...] al quarto di nuovo un negozio, un bar vicino alle scale e tutto lo spazio rimanente disponibile per esposizioni temporanee; al quinto ancora la collezione permanente; [...] al sesto uffici e sale riunioni per il personale e infine al settimo un bar ed un ristorante, aperti anche al di là degli orari del museo<sup>143</sup>.

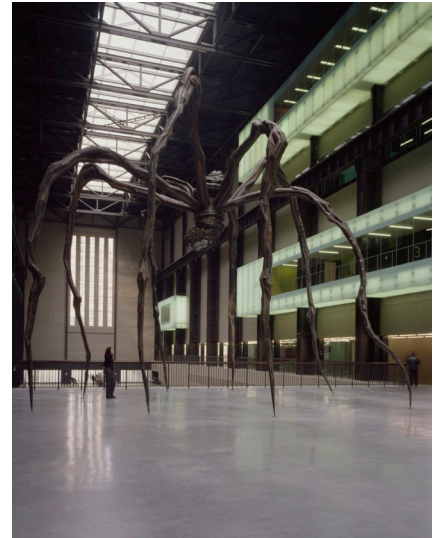
Il museo, "lanterna e faro della città che appare come una cattedrale laica" secondo la definizione che ne dà Alessandra Criconia, mette così in relazione tre concetti fondamentali. Il primo fa riferimento a un edificio che, differentemente dai casi studio trattati in precedenza, non nasce *ex novo* ma si innesta sulle tracce di una preesistenza; il secondo mette in rilievo il forte rapporto che si instaura con la città; il terzo esprime la necessità di dare configurazione a uno spazio vuoto [Fig.63], la sala delle Turbine Hall, che rappresenta il cuore dell'edificio. Questo spazio si riempie e si svuota dalle esposizioni temporanee di mostre e diviene un prolungamento della città, luogo che invita i londinesi a fruire di una piazza pubblica all'interno di una istituzione museale. La sala di 155 metri di lunghezza, 23 di larghezza e 35 di altezza è coperta da un lucernario in vetro per tutta la sua lunghezza, uno spazio che evoca la strada:

Essa funziona da enorme atrio di ingresso per chi arriva dalla metropolitana e da galleria espositiva per installazioni *site specific* appositamente realizzate da artisti contemporanei, sulla quale si affacciano i piani delle sale espositive collegati tra loro da un sistema lineare di scale mobili<sup>144</sup>.

In questo grande spazio vuoto<sup>145</sup> l'edificio ha ospitato numerose installazioni *site specific*<sup>146</sup> come la scultura di un ragno gigante, *Maman* [Fig.62], di Louise Bourgeois; l'installazione di Anish Kapoor, *Masyas*, un'enorme membrana sospesa in materiale plastico color rosso; l'installazione di Olafur Eliasson intitolata *The Weather Project* [Fig.64], un grande sole che sorge nella piazza del museo della città londinese che ha suscitato un grande riscontro da parte del pubblico che ha utilizzato questo spazio facendolo divenire pubblico, luogo di incontro e prolungamento della città; l'installazione di Ai Wei Wei, *Sunflower Seeds*, una grande distesa di semi di girasoli che occupa l'intero spazio rendendolo inaccessibile.



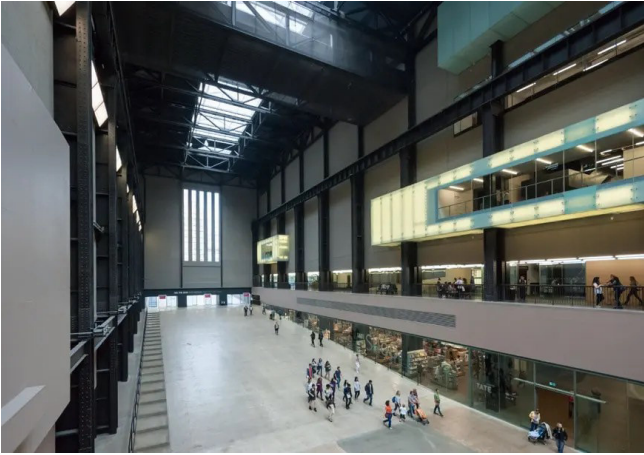
61 |



62 |

61 | Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londra 2000.  
<https://cultura.biografieonline.it/tate-modern-gallery/>

62 | Louis Bourgeois, *Maman*, Tate Modern, Londra 2001.  
Fonte: <https://viaggiarte.org/index.php/2020/02/16/tate-modern-20-anni-louise-bourgeois-yayoi-kusama/>



63 |



64 |

63 | Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londra 2000.  
Fonte: <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/tate-modern-londra/>

64 | Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Tate Modern, Londra 2003.  
Fonte: <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/tate-modern-londra/>

PARTE **PRIMA**

CAPITOLO **III**

RICERCA **TEMA**

ARCO CRONOLOGICO **XX - XXI°**

TEMA **MUSEO NEL RAPPORTO CITTÁ / OPERA D'ARTE**

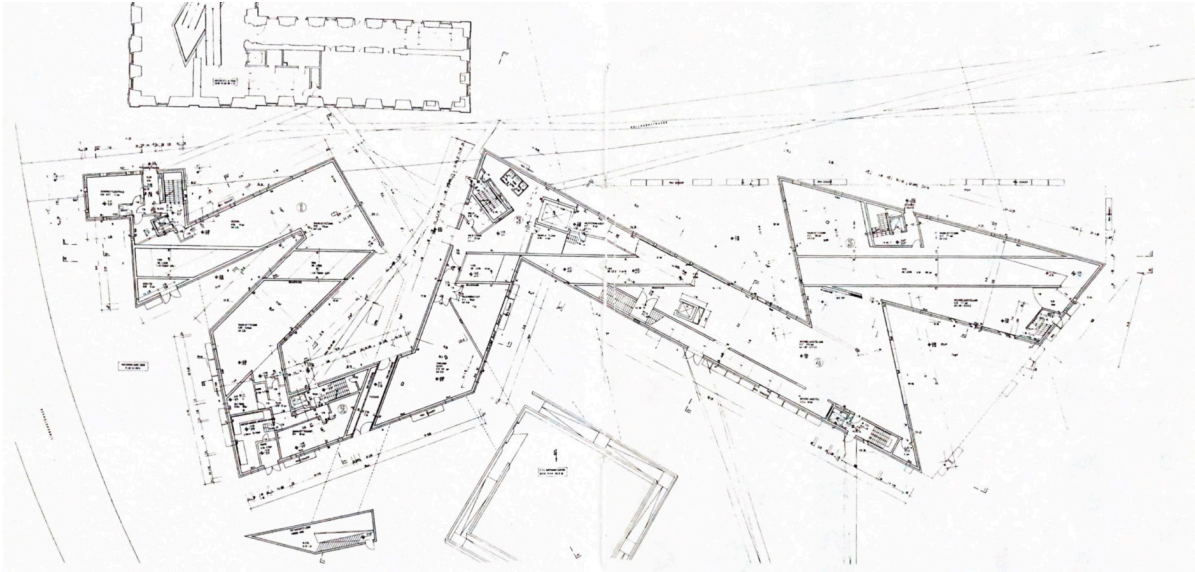
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

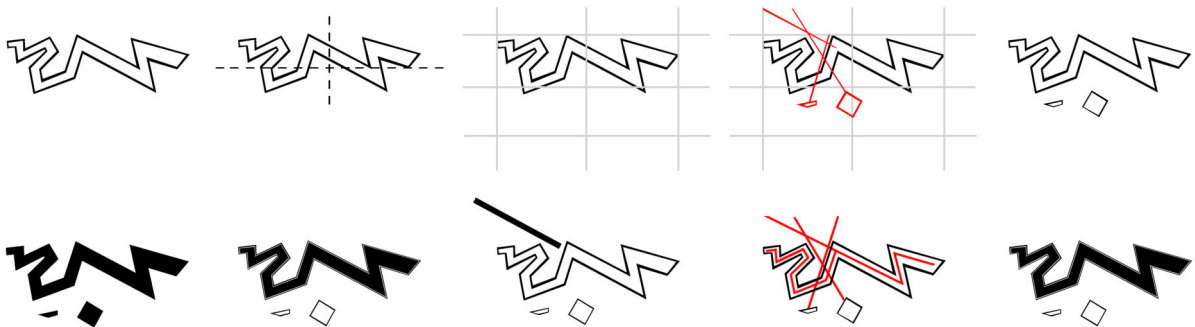
INDAGINE **IL VUOTO RI-CERCATO**

**CASO STUDIO 5\_ DANIEL LIBESKIND, *JÜDISCHES MUSEUM*, BERLINO, 2001**

KEYWORDS **SHOCK VISIVO / ESPERIENZA / SILENZIO**



65 |



65 | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, pianta piano terra.  
Fonte: L. Sacchi, *Daniel Libeskind. Museo ebraico, Berlino*, testo&immagine, Torino 1998.

### III.5 NELL'ESPERIENZA DEL SILENZIO

*Non avevo quasi idea di cosa fosse il sacro. Ma dentro di me ne avevo - senza comprenderlo, e più profondamente di oggi - il senso. Esisteva un mondo invisibile, al di là delle apparenze sensibili, ma al quale le apparenze sensibili davano forma, o piuttosto mostravano il cammino per arrivarci.*

Jean Claire, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*

Il *Museo Ebraico* a Berlino aperto al pubblico nel 2001 nasce dalla volontà di ampliare il preesistente palazzo barocco del Museo di Berlino. Il progetto [Figg.66-69], curato dall'architetto Daniel Libeskind, si discosta dallo schema morfologico degli isolati esistenti, si allontana dal contesto urbano alla ricerca di linguaggi basati su valori simbolici:

Estraneo a qualsiasi schema tipologico, il suo museo è un edificio che si inserisce tra i fabbricati esistenti piegandosi drammaticamente e che introduce il visitatore alla tragedia della Shoah con la forma acuta dell'edificio e le finestre oblique che sembrano dei tagli e delle ferite sulla facciata in metallo. La memoria è resa viva, più che dall'esposizione degli oggetti, dall'esperienza che il visitatore è costretto a vivere già prima di entrarvi, perché fuori dell'edificio ci sono delle linee tracciate a terra che lo conducono al giardino di stele bianche e da dove poi prosegue per entrare nell'edificio, scendendo con una rampa a un livello più basso rispetto alla quota della città<sup>147</sup>.

Un museo che “penetra in profondità nell'isolato, con il profilo drammaticamente spezzato di una saetta”, un “movimento alla frattura”<sup>148</sup>:

Un gesto progettuale che immediatamente si carica di valori simbolici, allusivi e metaforici: la collisione tra una linea retta e frammentata che attraversa la sagoma tortuosa di una saetta, scavandovi all'interno dei vuoti, delle assenze che coinvolgevano sia le forme architettoniche che i significati metaforici<sup>149</sup>.

L'edificio museale di Berlino porta avanti quello che Stefania Suma, parlando del *Museo di Berlino* e del *Guggenheim di Bilbao*, definisce *shock visivo*:

Il Guggenheim di Bilbao o il Museo Ebraico di Berlino, ad esempio, pur interpretando significati completamente diversi, sono accomunati dalla medesima volontà di puntare sullo shock visivo, per accentrare su di sé ogni interesse. Come dei poli attrattori, richiamano l'attenzione emettendo immagini inattese e imprevedute, aggressive e irruenti, che puntano su una vertiginosa spettacolarizzazione dell'architettura<sup>150</sup>.

Pippo Ciorra si esprimerà in riferimento al Museo di Berlino affermando che “l'unica cosa che si può veramente esporre è il museo stesso, mentre la sua architettura è l'unico oggetto che si può esteticamente ammirare o perfino interpretare con gli strumenti dell'ermeneutica”<sup>151</sup>.

Il progetto si innesta, di fatti, su un concetto di *shock visivo* ma è il concetto di esperienza che ne rappresenta il punto cardine: la narrazione di una storia - quella dell'olocausto - che ha provocato ferite profonde. Da qui nasce la presenza, nel progetto, di spigoli rivestiti in lamiera zincata, tagli profondi delle aperture strette e oblique, feritoie all'interno delle quali penetra poca luce, percorsi interni labirintici incrociati e claustrofobici illuminati da lame di luce artificiale che disorientano il fruitore. Lungo questi corridoi le testimonianze della storia non sono esposte in maniera tale da invadere lo spazio di percorrenza bensì sono inserite all'interno delle pareti perimetrali [Fig.67]. Attraverso queste operazioni progettuali Libeskind cerca di fare entrare il visitatore pienamente all'interno del tema di cui il museo si fa portavoce. La *Torre del silenzio* è uno tra gli elementi che concorrono a ricreare una "situazione spaziale impossibile [dove] si ha la piena sensazione dello spazio che sovrasta e che invita ad una condizione di silenziosa riflessione meditativa carica di angoscia"<sup>152</sup>.

Un secondo elemento facente parte del progetto è il *Giardino dell'esilio* [Fig.68] situato all'esterno del museo e costituito da un numero di 49 pilastri quadrati cavi in cemento alti 6 metri all'interno dei quali sono stati inseriti dei salici piangenti. Anche all'interno di questa operazione progettuale diviene fondamentale disorientare il visitatore attraverso la fitta rete dei pilastri di altezza importante e mediante la superficie pavimentale deformata. Scelte progettuali che si ripropongono all'interno come all'esterno dell'edificio:

Travi in cemento armato, come lame affilate, sembrano trafiggere da molteplici e imprevedibili direzioni le pareti d'ambito, rimanendo sospese a mezz'aria. Giunti al terzo piano ha inizio il percorso che, attraversando per intero la saetta, ci riconduce mediante collegamenti verticali al punto di partenza. Un percorso che è teso ad aggirare i vuoti profondi scavati nel serpeggiante corpo del museo da un virtuale volume rettilineo. Vuoti che ostacolano con la loro presenza *la percezione della continuità spaziale della sequenza di sale, comprimendole e deformandole*. Ed è proprio nel *dialogo silenzioso tra il labirintico sistema delle sale espositive e il ripetuto manifestarsi dei vuoti, spazi architettonici impraticabili [se non visivamente] che introiettano nel cuore del museo l'estraneità dell'esterno, a determinare una condizione interrogativa irrisolta, una tragica epifania dell'assenza*<sup>153</sup>.

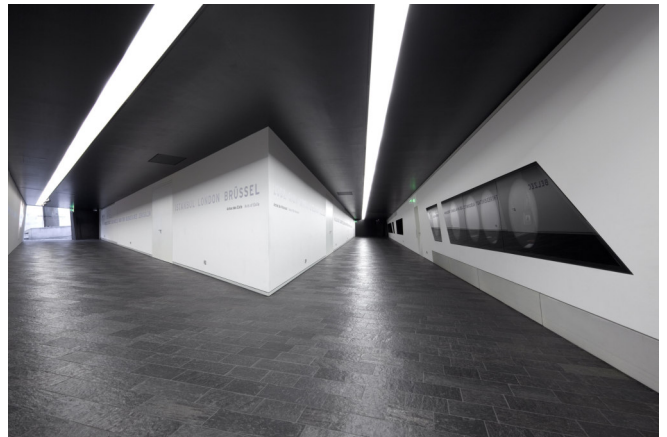
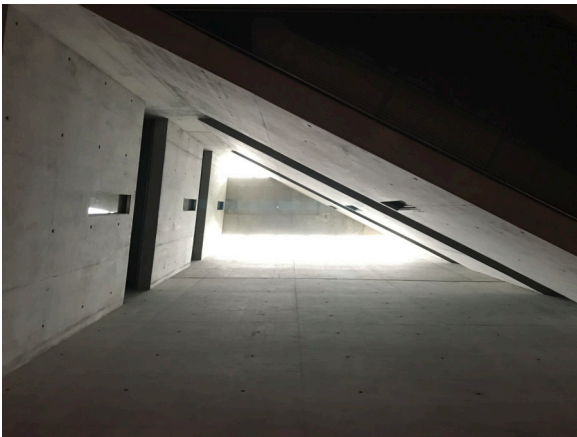
Livio Sacchi, in un saggio del 1998, parla del vuoto come luogo "inaccessibile" quando scrive:

L'impianto del nuovo edificio è basato su un segno fulminante ed eversivo, duro e violento, che cambia bruscamente direzione e non ha una geometria controllabile, come incontrollabile e soggetta a continue dolorose fratture è la storia dell'uomo: è la figura dello zig zag. [...] Lo zig-zag è intersecato da una striscia vuota, che taglia la fabbrica dalle fondamenta alla sommità: un vuoto inaccessibile, enigmaticamente isolato, simbolo della linearità della tradizione ebraica e della sua drammatica assenza. Il vuoto ci ricorda che non si può riflettere su Berlino e sulla cultura ebraica senza imbattersi nello sterminio, che la storia, dopo l'Olocausto, non può essere "normalizzata"<sup>154</sup>.

Il tema del vuoto diventa qui elemento capace di "ostacolare la percezione della continuità di sale" oltre a divenire dialogo silenzioso e spazio inaccessibile se non visivamente per celebrare e rispettare tanto l'assenza quanto il silenzio tanto sul piano teorico quanto su quello progettuale.



66 |



67 |

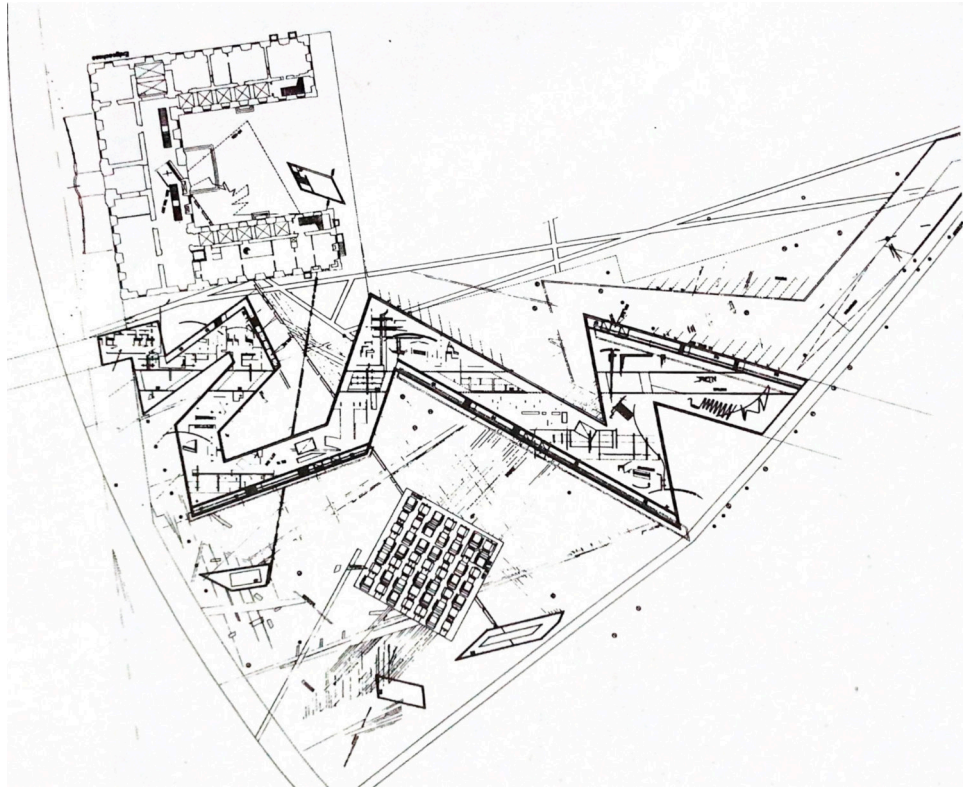
66 | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, esterno.

67 | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, interno.



68 |

68 | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, Giardino dell'esilio.



69 |

69 | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, pianta piano terra antico-nuovo.  
Fonte: L. Sacchi, *Daniel Libeskind. Museo ebraico, Berlino*, testo&immagine, Torino 1998.

<sup>112</sup> Per maggiori approfondimenti si rimanda al saggio *La cultura e l'esplosione* edito nel 1992 di J.M. Lotman: “La cultura nel suo insieme può essere considerata come testo. È tuttavia eccezionalmente importante sottolineare che essa è un testo organizzato in maniera complessa, che si scinde in una gerarchia di *testi nei testi* e che forma un complesso intreccio di testi” in J.M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano 1993.

<sup>113</sup> *L'International Council of Museums* [Organizzazione Internazionale dei Musei] nel corso degli anni Settanta dovette affrontare un momento di importante crisi economica oltre che a gestire le richieste di veder nascere nuovi musei capaci di occuparsi di problemi sociali e politici, ritrovandosi in un momento decisivo tra il collasso e la rinascita. Questo clima culminò nella nona Conferenza Generale ICOM svoltasi a Grenoble, in Francia, dal 29 agosto al 10 settembre 1971 dal titolo “The museum in the service of man, today and tomorrow: the museum’s educational and cultural role” [Il museo al servizio dell’uomo, oggi e domani: il ruolo educativo e culturale del museo] all’interno della quale si cercarono delle risposte al clima di quegli anni trattati in maniera molto chiara dai titoli dei giornali che recitavano “A la recherche d’une langage universel répondant à la vocation du musée dans la société moderne” [Alla ricerca di un linguaggio universale rispondente alla vocazione dei musei nella società moderna], “Le gallerie d’art sono obsolete?” [Le gallerie d’arte sono obsolete?] e ancora “Musei di arte moderna venduti per fallimento” vedi <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>. “Musée d’art moderne a vendre pour cause de faillite 1970-1971” è il documento stampato nel catalogo per la fiera d’arte di Colonia nel 1971 dall’artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976) che in quegli anni si chiese cosa fosse l’arte portando le sue conclusioni alle estreme conseguenze attraverso uno scetticismo nei confronti dell’arte contemporanea considerata dall’artista nella sua riduzione a mera merce di scambio. L’opera è esposta presso il *Museum für Moderne Kunst* a Francoforte: <https://collection.mmk.art/en/nc/werkdetailseite/?werk=2019%2F22>. Broodthaers non si limitò a denunciare l’arte ma si espresse in maniera molto chiara anche nei confronti del museo. Nel 1968, anno della morte di Marcel Duchamp, l’artista belga diede vita al suo progetto più ambizioso. In qualità di direttore e curatore, aprì il *Museo di Arte Moderna* nel suo appartamento a Bruxelles, Dipartimento delle Aquile, Sezione XIX secolo, un museo volto a mettere in discussione l’istituzione museale nel rappresentare la vita artistica della società, un museo che al suo interno esponeva, al posto delle opere d’arte, cartelli, biglietti da visita, proiezioni, diapositive, portando avanti una azione concettuale volta a denunciare i contesti politici. In una lettera datata al 27 settembre 1969, due mesi dopo l’inaugurazione, l’artista descrisse l’evento i cui temi fondamentali erano legati al destino dell’arte e alla società. La sezione *figure* del suo museo, esposta a Düsseldorf il 4 maggio 1972, nacque come una parodia sull’iconografia dell’aquila come simbolo di quel potere politico da lui denunciato. Il documento annunciava la vendita immaginaria del suo Museo di Arte Moderna denunciando le forme di arte del tempo. Gli anni Settanta del ventesimo secolo hanno visto dilagare una polemica importante contro la produzione di innumerevoli opere rivolte a uno sviluppo commerciale attraverso la redazione di una proposta volta alla creazione di opere ricercate, invisibili e spazi inaccessibili. Vedi <https://www.jstor.org/stable/778271?seq=1>. Ma ancor prima l’artista statunitense Robert Barry, nel 1969, stampava sui manifesti e sui cartoncini della sua mostra la dicitura “During the Exhibition the gallery Will be closed” [Durante la mostra la galleria sarà chiusa] andando a introdurre il concetto di un vuoto ideologico oltre che fisico che investe l’arte e il museo.

<sup>114</sup> <http://www.rpbw.com/project/centre-georges-pompidou>

<sup>115</sup> M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016, p.10.

<sup>116</sup> <https://www.centrepompidou.fr/en/visit/interactive-map?floor=0>

<sup>117</sup> G. Neri, *Il Museo da Casa delle Muse a Maison de Ronronnement*, manoscritto.

<sup>118</sup> A. Criconia, *L’architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, pp.59-60.

<sup>119</sup> Ivi, pp.60-61.

<sup>120</sup> W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi Editore, Torino 2014.

<sup>121</sup> “Con il Beaubourg siamo passati alla integrazione totale: fabbrica della produzione, fabbrica del consumo, quanto è, e deve essere astratta la “produzione”, tanto deve riapparirlo sotto forma di consumo. Nel museo è il comportamento che deve avere la meglio sull’opera. Qui c’è qualcosa di più di una risposta ad una domanda sociale; c’è la restituzione tecnologica e strutturale di un mercato di massa (di un supermarket della cultura) continuamente de-sacralizzato, non c’è niente da contemplare in questo museo, piuttosto da inghiottire, digerire, espellere. Nel Beaubourg si va, ma: da dove a dove? (Evidentemente da un consumo ad un altro). Si resta, ma: dove? Questa indifferenza del comportamento si sublima in un’astrattezza inaccettabile, per l’appunto come quella di una fabbrica. [...] La società si evolve, è sciocco piangere su ciò, ma è davvero così folle pensare a cosa mi restituirà il “pianto” nell’architettonico? E perché poi dovrò interdire il dolore della nostalgia? [...] Così sono giunto alla conclusione per altro non solo mia, che al Beaubourg *manca* sempre qualcosa. Come ingegneria dell’Ottocento gli manca il mito e la speranza delle giganti “cupoles”, delle serre, della sfida all’infinito delle Galeries de machines. [...] Come ricerca tecnologica spazialista gli manca (oltre che la fantasia di Sacripanti) la proposta tettonica che la sostanzia” in G. Marinelli, *Il centro Beaubourg a Parigi: macchina e segno architettonico*, Dedalo Libri, Bari 1978, pp.29-31.

<sup>122</sup> A. Monaco, *La pianta. Modificazioni planimetriche*, in G. Rosa, *Lezioni di Museografia*, (a cura di) M. Costabile, G. Tomassetti, Architettura Università Officina, Roma 2008, pp.51-55.

<sup>123</sup> S. Suma, *Dispositivi dialogici. Il museo tra arte e architettura*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, a.a. 2000-2001, p.113.

<sup>124</sup> A. B. Oliva, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma 2004, p.137.

<sup>125</sup> P. Ciorra, *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: i Musei*, Electa, Milano 1991, pp.18-22.

<sup>126</sup> R. Debray, *Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident*, Editions Gallimard, Paris 1992, trad. it. di A. Pinotti, ed. it. *Vita e morte dell’immagine*, Milano 1999, p.195.

<sup>127</sup> Il pensatore francese, in un saggio scritto precedentemente nel 1988 intitolato *La sparizione dell’arte*, ricercava quello che aveva definito il “destino dell’arte” nell’epoca moderna e contemporanea in rapporto alla cosiddetta eutanasia globale delle forme politiche, ideologiche e sessuali. Attraverso il saggio, Baudrillard mette in discussione un intero sistema - quello capitalista - in cui si inserisce il problema della comprensione dell’opera d’arte. Tale riflessione, che pone al centro la questione della riproducibilità degli oggetti, ha in realtà l’obiettivo di mettere in rilievo la mercificazione del capitalismo sottolineando come, in un’epoca in cui tutto viene ricondotto a merce e produzione seriale, è proprio l’arte a mettere in luce l’alienazione che vige in tale meccanismo. L’arte, mettendo in risalto un problema radicale di perdita di riconoscimento del suo valore, mette in realtà in atto un meccanismo di resistenza nei confronti di questo tramonto della cultura sopraffatta dal consumo. Baudrillard spiega come, nell’opposizione tra il concetto dell’opera d’arte e la moderna società industriale, Charles Baudelaire fornisce una soluzione radicale spiegando come, dal momento in cui il valore estetico rischia di essere alienato dalla merce, non bisogna difendersi dall’alienazione ma andare oltre e fare dell’opera d’arte una merce assoluta portando questa rottura del valore dell’opera fino al suo assoluto in J. Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, (a cura di) E. Grazioli, Abscondita, Milano 2015. Dalla metà degli anni ottanta il pensiero di Baudrillard era divenuto un punto di riferimento per la nuova generazione di artisti americani in particolare per l’emergente gruppo identificato con il nome Neo-Geo. Del gruppo di neogeometrici facevano parte Peter Halley, Peter Schuyff, Philip Taaffe, Sarah Charlesworth, Barbara Kruger, Jeff Koons, Robert Gober, Haim Steinbach proclamandosi artisti dell’era del *simulacro* e della *simulazione* in linea con le teorie del filosofo della sparizione dell’originale, del proliferare di copie seriali e del divenire immagine di tutto. Nel 1986 il loro lavoro viene raccolto in una mostra intitolata “Arts and its double” [L’arte e il suo doppio] curata da Dan Cameron che vuole comunicare che l’arte è di fronte a un doppio: arte simulata di fronte al simulacro del mondo. In realtà Baudrillard, che veniva citato come fautore, credeva di non essere compreso nei confronti di un’arte che lo lasciava indifferente e perplesso. Per lui occorre andare al di là dell’arte e dell’idea stessa di arte che sparisce insieme alla realtà. Come si evince dalla nota della postfazione di Elio Grazioli al testo J. Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, (a cura di) E. Grazioli, Abscondita, Milano 2015, p.62, la mostra è contenuta in Dan Cameron, *Art and its double/L’art i el seu doble*, catalogo della mostra al *Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions* di Barcellona, 27 novembre 1986 - 11 gennaio 1987.

<sup>128</sup> J. Baudrillard, *Le crime parfait*, Éditions Galilée, Paris 1995, ed. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p.72-76.

<sup>129</sup> G. Neri, *Il Museo da Casa delle Muse a Maison de Ronronnement*, manoscritto.

<sup>130</sup> Per approfondimenti si rimanda al testo: A. B. Oliva, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma 2004, p.158.

<sup>131</sup> G. Neri, *Il Museo da Casa delle Muse a Maison de Ronronnement*, manoscritto.

<sup>132</sup> A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, pp.57-58.

<sup>133</sup> G. Neri, *Architettura arte e città*, in *Arte e Critica* n.20/1999, p.22 in S. Suma, *Dispositivi dialogici. Il museo tra arte e architettura*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2000-2001, p.8.

<sup>134</sup> S. Suma, *Dispositivi dialogici. Il museo tra arte e architettura*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2000-2001, p.8.

<sup>135</sup> Il pensatore francese, nel *delitto perfetto* di cui parla, fa riferimento al cosiddetto *sterminio del reale* con il suo doppio a cui attribuisce una scomparsa del mondo a fronte dell'avvento dell'idea del virtuale: "La virtualità è diversa dallo spettacolo, che lasciava ancora spazio a una coscienza critica e a una demistificazione. [...] Non siamo più alienati né spossati: siamo in possesso di tutta l'informazione. Non siamo più spettatori, ma attori della performance" in J. Baudrillard, *Le crime parfait*, Éditions Galilée, Paris 1995, ed. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p.32.

<sup>136</sup> J. Baudrillard, *Le crime parfait*, Éditions Galilée, Paris 1995, ed. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, pp.14-15.

<sup>137</sup> Per approfondimenti circa il tema della "grande aula-corte centrale" si rimanda al testo M. Beccu, A.B. Menghini, A. Zattera, *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016, p.32.

<sup>138</sup> A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.64.

<sup>139</sup> A. B. Oliva, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma 2004, p.11.

<sup>140</sup> P. Ciorra, S. Suma (a cura di), *I Musei dell'Iperconsumo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2002, p.17.

<sup>141</sup> L. Ambusto, M. Vetere, *Slow Museum*, Silvana Editoriale, Milano 2010, p.41.

<sup>142</sup> P. Ciorra, S. Suma (a cura di), *I Musei dell'Iperconsumo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2002, p.17.

<sup>143</sup> A. B. Oliva, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma 2004, pp.166-167.

<sup>144</sup> A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.71.

<sup>145</sup> "Celebrare il vuoto. Se si visita il museo senza sapere come è stato realizzato si resta disorientati. Non si percepisce subito, infatti, che si tratta di una struttura nuova costruita all'interno di un edificio preesistente di cui sono state mantenute solo le pareti esterne. [...] Non vi è nulla di nostalgico nell'atteggiamento di Herzog & De Meuron, nessun tentativo di custodire la memoria di uno straordinario esempio di archeologia industriale. Al contrario, il progetto di riuso segna una distanza, si basa su un'operazione di allontanamento del ricordo, proprio a partire dalla hall delle turbine. L'intervento amplifica il carattere spettacolare di questo spazio, che deriva dallo svuotamento del cuore funzionale della centrale elettrica, dilatandolo ulteriormente: il piano di calpestio è abbassato recuperando un livello interrato e introducendo la rampa; una trasformazione apparentemente poco significativa che in realtà conferisce plasticità allo spazio e ne modifica radicalmente la percezione. In questo modo è celebrato il *vuoto inutile* di un luogo un tempo in sintonia con le grandi macchine che ospitava, oggi privato della propria funzione. La *sintesi* lascia il posto a un'esperienza di *spaesamento*, che entra in risonanza con gli innumerevoli spaiamenti messi in scena dall'arte contemporanea" in C. Baglione, *Tate Modern: dettagli nel vuoto*, in *Casabella* n.684-685/2000-2001, p.89.

<sup>146</sup> <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall>

---

<sup>147</sup> A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019, p.69.

<sup>148</sup> Per approfondimenti si rimanda al saggio: G. Di Cocco, *Un monumento alla frattura: il Museo Ebraico di Berlino di Daniel Libeskind*, in *Ananche* n.29/2000-2001, pp.18-31.

<sup>149</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.141.

<sup>150</sup> P. Ciorra, S. Suma (a cura di), *I Musei dell'Iperconsumo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2002, pp.23-24.

<sup>151</sup> Ivi, p.115.

<sup>152</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, p.144.

<sup>153</sup> Ivi, pp.144-145.

<sup>154</sup> L. Sacchi, *Daniel Libeskind. Museo ebraico, Berlino*, testo&immagine, Torino 1998, pp.50-54.



## PARTE SECONDA

## ABSTRACT

The themes that emerged from the study conducted in the first part of the work have led to the need to question on which lines the contemporary debate on the Museum moves, what elements can be traced today compared to the past, and what could be the problem of the museum of the 21st century. For these reasons, the second part of the work was structured through a selection of seven case studies deemed significant to investigate the trends of the museum of the 21st century.

The trends that emerged in the second part were codified, through the case studies, as *Spatial*, as shown by the project of the *Archaeological Museum of Reggio Calabria* that was built in 1932 and designed by the architect Marcello Piacentini where the attention of the study turns to the central inner courtyard, a square at the service of the city; *Economic*, where the *Louvre Museum* in Abu Dhabi by Jean Nouvel and the *Bourse of Commerce* in Paris by architect Tadao Ando open to the public in the 2021, were examined in order to talk about the use of large sums of money for the birth of museum buildings; *Virtual*, where the attention, in addition to the artistic typology that takes on a digital character, focuses on the future and the importance of museum architecture as can be seen in the project of the *MORI Building Digital Art Museum* drawn up by the studio teamlab in 2018; *Geographical*, which shows the museum's tendency to be born in different geographical contexts, as demonstrated by the 2010 *Teschima Art Museum* project of SANAA studio in the Japanese island of Teschima; *Of varying meanings* whose emblematic examples are seen in the source project in Rotterdam of the study MVRDV of the *Depot Boijmans van Beuningen*, Museum that takes the name of a deposit opening the entire collection to the public as well as the project of the *Humboldt Forum im Berliner Schloss* in Berlin that opened its doors to the public in 2021 after a project curated by architect Franco Stella.

## 70 |

M. Piacentini / ABDR Architetti Associati, *Museo Archeologico, Reggio Calabria*, 1932 / 2016.

Jean Nouvel, *Louvre Abu Dhabi*, Abu Dhabi, 2017.

Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi, 2021.

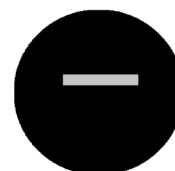
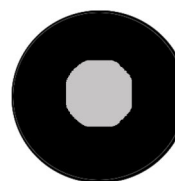
TeamLab, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo, 2018.

SANAA, *Teschima Art Museum*, Teschima, 2010.

MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, 2021.

Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino, 2021.

IV CAPITOLO  
IL FUTURO PROSSIMO DEI MUSEI: UN SISTEMA DI RELAZIONI



	<i>Museo Archeologico RC</i> M. Piacentini / ABDR 1932 / 2016	<i>Louvre Museum Abu Dhabi</i> Jean Nouvel 2017	<i>Bourse de Commerce</i> Tadao Ando 2021	<i>Mori Building Digital Art Museum</i> TeamLab 2018	<i>Teschima Art Museum</i> SANAA 2010	<i>Depot Boijmans Van Beuningen</i> MVRDV 2021	<i>Humboldt Forum im Berliner Schloss</i> Franco Stella 2021
FIGURA DI BASE							
RAPPORTI DI SIMMETRIA/ASIMMETRIA							
GRIGLIA COMPOSITIVA							
ELEMENTI COMPOSIZIONE							
IMPIANTO TIPOLOGICO							
PIENO							
VUOTO							
ACCESSI							
PERCORSI							
ROTONDA							

## IV.1 IL MUSEO DEL XXI SECOLO

*Mentre ci prepariamo per una Festa, una Notte dei musei, una Corsa all'arte, qualche Parata amorosa, potremmo mai immaginare di portare in processione per le strade di Parigi l'ultima invenzione di un pittore in voga, come fecero a Firenze con la Maestà di Duccio, tra gli applausi della folla stupita?*

Jean Claire, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*

Lo studio condotto nella prima parte del lavoro di ricerca ha messo in rilievo i temi centrali connessi alle origini e agli sviluppi dell'architettura museale tra i quali sono emersi il concetto di Museo *Tempio dell'Arte*, dell'*Anti-Museo*, del Museo nel *rapporto con la città* e del Museo *Opera d'arte*. Questi temi, rintracciati attraverso la selezione di esempi paradigmatici per descrivere l'evoluzione del Museo dal punto di vista tematico e progettuale (nell'arco cronologico compreso tra il XVIII e XX secolo), hanno portato alla necessità di interrogarsi su quali linee si muove il dibattito contemporaneo sul Museo, quali elementi è possibile rintracciare oggi rispetto al passato e quale sia il problema del museo del XXI secolo. Per tali ragioni, la seconda parte del lavoro è stata strutturata mediante una selezione di sette casi studio ritenuti significativi a indagare le tendenze del museo del XXI secolo.

Come descritto nelle note introduttive di questo scritto, ancora oggi, *International Council of Museums*, in un processo iniziato negli anni Settanta, si pone il problema di ridare un nome all'istituzione Museale<sup>155</sup> [Fig.71]. Questo dato è indicativo di una situazione generale di incertezza che si genera attorno a quel problema se si pensa che nel momento in cui risulta difficile dare un nome tale difficoltà indica che tutto l'apparato che ruota attorno ad esso si destabilizza.

La comprensione della natura del problema del Museo viene fatta in particolare attraverso l'analisi di due aspetti: il primo volge lo sguardo all'arte e quindi al rapporto che essa instaura con il museo; il secondo aspetto si rivolge al pubblico e ai rapporti che intercorrono tra l'arte e il pubblico. Si mettono così in relazione tre aspetti che riguardano arte-pubblico-museo ai quali si cerca di trovare risposta.

Dall'analisi fatta nei capitoli introduttivi, che hanno indagato le vicende caratterizzanti l'evoluzione dell'istituzione museale, sono emersi due dati importanti; il primo ci porta a comprendere come in realtà questa situazione di incertezza dalla quale nasce il museo moderno<sup>156</sup> può ritenersi un elemento che, accompagnando una istituzione per più di due secoli, ne ha garantito la sua costante presenza nei dibattiti in atto; il secondo dato ci restituisce una risposta volta a segnalare come lo spazio architettonico del museo, negli ultimi duecento anni, sia rimasto immutato nonostante le nuove funzioni che si sono inserite nell'architettura museale. Stefania Suma, nel testo riguardante i *Musei dell'Iperconsumo*, fotografa questa situazione quando scrive:

Riguardo al rapporto spazio espositivo-spazio museale, se la tradizione tipologica ottocentesca imponeva un rapporto pari a 9:1, nel museo contemporaneo tale rapporto si è ribaltato e risulta pari a 1:2, conseguenza, questa, dell'inserimento di un apparato di funzioni nuove. Quindi la centralità che un tempo era assunta dagli spazi espositivi adesso va a favore degli spazi destinati ad attività

collaterali, in cui in particolare prevalgono le superfici destinate al consumo, che sovradimensionate come sono, sembrano fare del museo un grande shopping mall in cui i punti vendita, le caffetterie, gli spazi per il ristoro, i bookshop appaiono come “locomotive” ovvero come le forze trainanti del grande business della fabbrica museale<sup>157</sup>.

Cambiano i rapporti delle dimensioni spaziali, si inseriscono punti vendita, caffetterie, bookshop all'interno dei musei, il passaggio al mondo della comunicazione diviene fondamentale, la componente economica assume un ruolo centrale divenendo il tema primario, ma di fatto gli elementi cardine su cui si fonda l'architettura museale quali rotonde, gallerie, sale e percorsi rimangono immutati come ideologia nonostante emergano delle interpretazioni geniali nel rapporto edificio-città, come mostrano i progetti redatti da James Stirling a Stoccarda e Düsseldorf trattati nel capitolo III, il *Centre Georges Pompidou* e il *Guggenheim Museum di Bilbao* raccontati rispettivamente nei capitoli III e IV.

L'insieme di tali situazioni definiscono un quadro, come scritto in apertura di questo scritto, di un *Anti-Museo* - subentrato all'idea del Museo illuminista - che ha visto la luce nella modernità attraverso tre progetti al vertice: Il *Museo a crescita illimitata* di Le Corbusier, la *Neue Nationalgalerie* di Berlino di Mies van der Rohe e il *Guggenheim Museum* di New York di Frank Lloyd Wright trattati nel capitolo II che scardinano l'idea di Museo che l'Illuminismo aveva consegnato all'umanità soprattutto a causa di un nuovo modo in cui il mondo si poneva nei confronti della storia che, divenendo disciplina autonoma, andava a determinare delle conseguenze rilevanti:

Quando il Congresso di Vienna ebbe dato una parvenza di ordine al continente, cominciò a manifestarsi nella psiche europea un fenomeno dalle vaste conseguenze: il passato diventava disponibile, pronto a essere messo in scena. E tutto il passato, non un solo specchio (i greci e i romani), come era accaduto sino allora. Dalle nebbie ossianiche e druidiche sino alle penombre gotiche e ai fasti rinascimentali [...]: tutto convergeva verso un immenso magazzino di trovarobe. [...] Diventando disponibile, il passato perdeva qualcosa della sua estraneità e gravità. Un certo carattere posticcio avrebbe accompagnato d'ora in poi quelle apparizioni proliferanti. Si entrava in un nuovo regime dell'immaginazione, nel quale viviamo ancora<sup>158</sup>.

Dalle parole di Roberto Calasso sopra citate, emergono dei concetti che mettono in evidenza le relazioni tra passato, presente, contemporaneità e futuro, aspetti rilevanti se si incentra una riflessione che guarda al futuro prossimo dei musei:

Da allora a oggi la relazione tra passato e presente, tra storia e contemporaneità, tra storia e futuro costituirà un enigma ogni volta da interpretare nel tentativo (vano) di poterlo sciogliere. Il discorso sulla Storia, diventando scelta di campo o esplicita condizione di appartenenza, o al contrario di estraneità, assume via via contorni così dilatati da essere la dimostrazione e la conferma che nel rapporto col tempo, con la durata e il decadimento delle cose (e della vita umana), qualcosa si è definitivamente spezzato e smarrito e che da allora potrà essere soltanto evocato<sup>159</sup>.

Così il Museo, vivendo queste divaricazioni, si è ritrovato in una situazione difficile da decifrare con la conseguenza che l'Organizzazione Internazionale dei Musei non ha ancora trovato una dimensione univoca per la definizione delle funzioni del museo, il ruolo che esso assume in rapporto alla società<sup>160</sup>.

ICOM



71 |

71 | ICOM Museum Definition.

Fonte: [https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/06/ICOMItalia\\_Report\\_Definizione\\_Museo\\_2021.pdf](https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/06/ICOMItalia_Report_Definizione_Museo_2021.pdf)



## IV.2 UN SISTEMA DI RELAZIONI

*Quando lo sguardo passa oltre la materialità visibile dell'oggetto.*

Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*

Nel corso di una conversazione tenuta con la dott.ssa Nuria Sanz, direttrice dell'UNESCO per il Messico, è emerso come il pensiero rivolto al museo del presente esuli dalla forma così come dal contenuto, per spostare l'attenzione su quello che viene definito *Challenge* [Sfida] ovvero sulla narrativa e sul dialogo sociale che si instaurano attraverso le collezioni<sup>161</sup>. Questa direzione apre uno scenario di riflessioni in cui l'attenzione non è rivolta alle collezioni di oggetti (e di conseguenza a curatori, museologi) né tantomeno al contenitore di tali collezioni (quindi al ruolo degli architetti) ma ad una sfida, attuata da artisti e professionisti del settore, che punta a stabilire un sistema di relazioni. Parola centrale del discorso diventa rapporto, relazione e dunque un modo di ripensare il museo a partire dai rapporti e dalle relazioni che esso instaura tra i diversi attori o "spettatori in movimento che guardano oggetti fissi"<sup>162</sup>. Ma di cosa il Museo oggi si fa teatro? Ha la necessità di emergere sempre di più o al contrario necessita di un momento di silenzio?

Cambia il soggetto della frase che diventa un dialogo a carattere scientifico nel quale emergono delle problematiche mediante l'analisi di casi studio di supporto alla ricerca e individuati per la costruzione di una nuova narrazione che ponga il Museo come un luogo di dialogo e confronto. Ci si domanda a chi appartiene la conoscenza e a chi il museo, quali sono le strategie che i direttori dei musei devono portare avanti per scopi economici e per mantenere in vita l'istituzione, quale sia il ruolo dei direttori, degli architetti, dei curatori, quali siano le tendenze del museo del XXI secolo.

Ma dove avviene la costruzione di una narrazione attraverso un sistema di relazioni? Nel museo o su altri piani e in altre situazioni? La dimensione del *logos* può determinare una raccomandazione al futuro contenente un elenco di possibilità e buone pratiche per arte, pubblico e museo?

L'arte, a partire dalla modernità, stabilendo una relazione di rottura con il passato ha, per certi versi, ostacolato tale narrazione. Questo dato si evince dalle dimensioni delle opere per le quali a volte risulta problematico l'accesso nei musei<sup>163</sup> [Fig.72], dall'arte che si pone in relazione con il paesaggio attivando il fenomeno della *Land art*, dalle forme d'arte e *performance* estreme dove l'impiego di materiali corporei quali capelli, unghie, sangue, si inseriscono nelle opere artistiche. Un esempio tra tutti può essere il lavoro dell'artista britannico Marc Quinn che esegue il suo busto con il proprio sangue congelato [Fig.74]. Quest'ultimo punto rappresenta un capitolo della storia che Jean Claire descrive affermando che "Il disgusto, quindi, [è] considerato come la categoria privilegiata dell'arte"<sup>164</sup> quando, fotografando il cambiamento dell'arte e del modo di fruire la stessa, scrive:

Quando un artista come Andres Serrano ruba all'obitorio delle fotografie di cadaveri per esporle nelle gallerie d'arte, si può forse parlare di un moderno Leonzio? [...] L'artista, un tempo, componeva. [...] Il pittore disponeva i diversi elementi del suo quadro secondo un ordine che faceva in modo che tutto si accomodasse. La composizione, in fondo, era il cristallo nascosto, la sezione aurea, la simmetria, la

ricorrenza, tutto ciò che esiste di regolare, le cui faccette e il cui splendore reggono la materia cangiante e friabile delle carni, dei frutti, dei fiori, degli insetti che si vuole perpetuare<sup>165</sup>.

Claire continua nella descrizione di un'arte che sradica l'idea che si profilava fino alla fine Novecento portandola alle estreme conseguenze:

Una esposizione ha fatto molto scalpore in questi ultimi anni: "Sensation", presentata alla Royal Academy di Londra alla fine del 1997, poi al Brooklyn Museum di New York nel 1999. Alle opere esposte si fece in questo caso precedere un avvertimento posto dal Ministero per la salute pubblica: "The contents of this exhibition May cause shock, vomiting, confusion, panic, euphoria, and anxiety. If you suffer from high blood pressure, nervous disorder, or palpitations, you should consult your doctor before viewing this exhibition" [Il contenuto di questa esposizione può provocare shock, nausea, confusione mentale, panico, euforia o angoscia. Se soffrite di ipertensione, disturbi nervosi o cardiaci, consultate il vostro medico prima di procedere alla fruizione della mostra]. [...] Può esistere un'arte simile? E se esiste, come ammetterla in un'esposizione destinata al pubblico? [...] Perché è diventato comune, per gli artisti di fine Novecento, impiegare nelle loro opere materiali come capelli, peli, pezzetti di unghie, sangue, saliva, muco, urina, escrementi? Il denominatore comune di tutti questi prodotti insoliti è che sono materiali organici e rifiuti diretti del corpo. [...] Né arte né scienza: di cosa si tratta? Qual è la natura del fascino che si esprime qui, sotto il nome di opera d'arte?<sup>166</sup>

Il critico d'arte francese descrive una situazione che ha contribuito, in maniera sostanziale, a destabilizzare non soltanto l'arte ma anche l'idea del museo, portandolo a parlare di *Crisi dei musei* quando scrive:

Questo libro nasce da un disincanto. Ho amato appassionatamente l'arte. [...] Qualcosa che si manifesta quando si comincia ad aprire gli occhi, che consola da ciò che Cioran chiamava l'inconveniente di essere nati. È un'estasi per gli occhi fin dai primi sguardi, simile a quelle lucine notturne che assicurano ai bambini che la vita continua anche quando loro non sono presenti. [...] Era il 1947, o il 1948: subito dopo la guerra, i libri, le cartoline, le riproduzioni, le edizioni d'arte non esistevano ancora. In quella piccola scuola di periferia era tutto grigio e sporco e scompagnato. Un solo sguardo e i viola e i verdi del paesaggio di Matisse, la dolcezza incredibile delle sue linee curve mi entrarono negli occhi. Ho trascorso la mia vita a ritrovare quel quadro, a cercare la gioia che mi aveva dato. Oggi amo ancora l'arte, e con sollecitudine più gelosa, con occhio più attento, con passione più esigente. Ma ormai rifuggo dai musei-mercato nei quali l'avevo studiata. Entro volentieri solo in quei luoghi, sempre più rari, in cui la solitudine, il silenzio e la luce permettono ancora di amarla<sup>167</sup>.

Charles Baudelaire, nel saggio *La Belgique déshabillée* scritto nel 1864, aveva trattato il tema esposto da Claire nel secolo successivo affermando l'arrivo di un tempo in cui sarebbe stata dimenticata la bellezza a favore della celebrazione del "mostruoso" inteso come ciò che sfugge alla misura, alla regola, alla norma:

Il mondo sta finendo. L'umanità è decrepita. Un Barnum dell'avvenire mostra agli uomini degradati della sua epoca una bella donna dei tempi antichi artificialmente conservata. "Eh! Cosa!" dicono "l'umanità ha potuto essere così bella?". Io dico che non è vero. L'umanità degradata si ammirerebbe e chiamerebbe la bellezza bruttezza<sup>168</sup>.

In una lettura che guarda al museo del presente si pone la necessità di analizzare il sistema delle relazioni che esso instaura per mettere in discussione l'idea di un museo del futuro che si pone come museo *tout court*.

Angela Vettese, nel saggio intitolato *L'arte contemporanea*, ponendosi in accordo con un momento che descrive la mercificazione del gusto, afferma la tendenza di un secolo - quello attuale - capace ancora di “dare forma al pensiero” attraverso l'esempio dell'opera *The Weather Project* [Fig.73] dell'artista Olafur Eliasson esposta alla Tate Gallery di Londra:

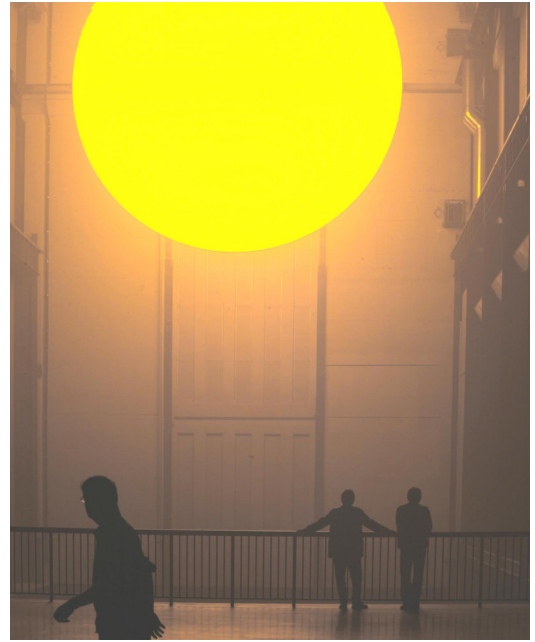
È pur vero che ai costanti mutamenti del gusto oggi si deve aggiungere la variabile della mercificazione. Ma ci sono e continuano a esserci opere concepite primariamente per dare una forma al pensiero. *The Weather Project* di Olafur Eliasson, presentato tra il 2003 e il 2004 nella Turbine Hall della Tate Modern a Londra, è stato concepito come un ambiente con un grande sole artificiale che trasformava lo spazio espositivo in una sorta di nuovo mondo. Il visitatore vi si immergeva vivendo un'esperienza sorprendente nonostante si trovasse alle prese con un fenomeno naturale riprodotto. Uno degli obiettivi principali dell'artista era regalare qualche raggio di luce ai londinesi, abituati a vivere in una città quasi sempre grigia e fumosa. La simulazione atmosferica piacque così tanto che la gente cominciò a usare il museo come luogo di rifugio dalla metropoli, come un parco dove sedersi o sdraiarsi per godere a pieno di ciò che non era solo uno spettacolo, ma anche una riflessione sul ruolo della luce per noi, come entità fisica e come motore della mente<sup>169</sup>.

Attraverso queste parole Angela Vettese, riconosce la situazione descritta da Jean Claire e ne prende atto ma, allo stesso tempo, guarda a ciò che accade oggi intorno al mondo dell'arte e dei musei presentando la mostra dell'artista danese come esempio di rappresentazione artistica capace di dare vita a un sistema di relazioni significative tra pubblico, opera e spazio architettonico. Proprio lo spazio architettonico museale della Turbine Hall della Tate Modern a Londra diventa un esempio paradigmatico di come uno spazio vuoto si riempie delle esigenze della contemporaneità, tema questo che diverrà l'elemento cardine dello studio oggetto di questa ricerca.



72 |

72 | Katharina Grosse, *It Wasn't Us*, Hamburger Bahnhof, Berlino 2020-21.



73 |

73 | Olafur Eliasson, *The weather project*, Tate Modern, Londra 2003.  
Fonte: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>



74 |

74 | Marc Quinn, *Self*, 2006.  
Fonte: <http://marcquinn.com>

IV.3 LO SPAZIO INTERNO DEL MUSEO COME *PREOCCUPAZIONE FONDAMENTALE*

*Con la modernità, in cui non smettiamo di accumulare, di aggiungere, di rilanciare, abbiamo disimparato che è la sottrazione a dare forza, che dall'assenza nasce la potenza. E per il fatto di non essere più capaci ad affrontare la padronanza simbolica dell'assenza, oggi siamo immersi nell'illusione inversa, quella, disincantata, della proliferazione degli schermi e delle immagini.*

Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*

L'attenzione di questo lavoro si rivolge allo spazio interno del museo, a quello spazio "privilegiato" definito da Giancarlo Rosa come "la preoccupazione fondamentale" che dovrebbe avere un museo contemporaneo il quale, invece, si pone come dispositivo e oggetto pubblicitario urbano progettato da *archistar*. Giuseppe Di Benedetto, nel testo *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, scrive:

Ha osservato Giancarlo Rosa nel suo *Lezioni di Museografia* che il punto di vista privilegiato di chi intende occuparsi di museografia deve essere rivolto allo spazio interno del museo, perché è nello spazio interno la preoccupazione fondamentale, in opposizione al concetto [contemporaneo] di museo oggetto pubblicitario urbano, come viene considerato oggi. [...] Considerazione, questa di Rosa, in buona parte condivisibile soprattutto se si tiene conto che oggi, come già accennato, il maggiore e diffuso interesse della cultura architettonica è realmente rivolto ai musei comportando un assoggettamento alla "pratica politica, alla sua autocelebrazione approfittando del diffondersi del fenomeno dell'architetto-star"<sup>170</sup>.

Un punto di vista, questo, nel quale si ritrova la riflessione oggetto di questa ricerca che si propone di indagare lo spazio architettonico [Figg.75-76] del museo rivolgendo l'attenzione, nello specifico, sull'analisi di una società in continua evoluzione nella quale avvengono cambiamenti radicali e si sviluppano logiche di mercato che coinvolgono un intero sistema. E questo scenario, inevitabilmente, investe tanto gli spazi architettonici quanto i valori simbolici ad essi correlati. Così, in un *tempo di saturazione* e in un momento nel quale abbiamo, citando Jean Baudrillard, "disimparato che è la sottrazione a dare forza", si sollevano dei problemi e degli interrogativi piuttosto che restituire degli esiti nei quali si analizza, in particolare, il tema del vuoto all'interno del museo come *luogo* che, anziché essere negato, si propone di essere valorizzato nella sua configurazione simbolica di silenzio, pausa, assenza, ricerca e astrazione dalla realtà senza la preoccupazione o pretesa di doversi *mostrare*. Ettore Rocca, nel saggio *Zimzum, vuoto e architettura*, afferma: "Lo spazio architettonico esprime quasi una promessa a chi lo abiterà, la promessa che i suoi bisogni potranno lì trovare espressione, ben sapendo che quella promessa non potrà mai trovare piena realizzazione"<sup>171</sup>.

Lo spazio del vuoto che non vuole assumere centralità bensì divenire quel "luogo di ricostruzione di una storia confrontabile con i tempi della nostra vita". Gianfranco Neri, nel saggio *Oltre il vuoto il tempo?*, scrive:

Si diceva poc'anzi dell'attesa di una ulteriore smaterializzazione, mentre da più parti emerge forte una possibile alternativa che probabilmente troverà sviluppo e verifica in un futuro prossimo: è la questione del Corpo, del nostro corpo. Vale a dire della sua unicità (identità) della sua irriperibilità inscritte nel tempo limitato della vita umana che lo rende prezioso e infungibile. Non (*della centralità*) del nostro corpo nello spazio, tentando in estremo un possibile recupero, bensì del luogo di ricostruzione di una storia confrontabile con i tempi della nostra vita<sup>172</sup>.

Sulla questione dello *Spazio* Enrico Guglielminetti, all'interno dell'Editoriale numero 11 della rivista *SpazioFilosofico* da lui diretta, afferma:

In un tempo di saturazione, in cui lo spazio sembra innanzitutto non esserci [...] tornare a riflettere sullo spazio, che forse non c'è ma può prodursi, è forse un modo per riprendere la questione dell'essere. Che dire "spazio" sia un modo differente per dire essere? L'essere sarebbe esso stesso una forma siffatta dello *Ein-räumen*, un fare-spazio-internamente? E lo *Ein-räumen* sarebbe, a sua volta, qualcosa come un concedere, oppure un aggiungere (*zu-geben*)?<sup>173</sup>

Il filosofo parla di "tempo di saturazione", facendo emergere la componente del tempo in relazione allo spazio. Il tempo si configura come elemento capace di "ordinare gli spazi, confrontarsi con essi poiché notevole è il fascino di un'architettura che si confronti con i tempi della vita umana, nei limiti e oltre i limiti temporali del nostro corpo e che sappia prefigurare altre possibili - e più credibili - versioni del futuro"<sup>174</sup>.



75 |

75 | Anthony Caro, *The Last Judgement Sculpture from the Würth Collection*, Gemäldegalerie, Berlino 2020-21.



76 |

76 | *Berlinische Galerie*, Berlino 2020.

PARTE **SECONDA**

CAPITOLO **IV**

RICERCA **PRIMA TENDENZA**

ARCO CRONOLOGICO **XXI°**

TENDENZA **LETTURA DELLO SPAZIO ARCHITETTONICO**

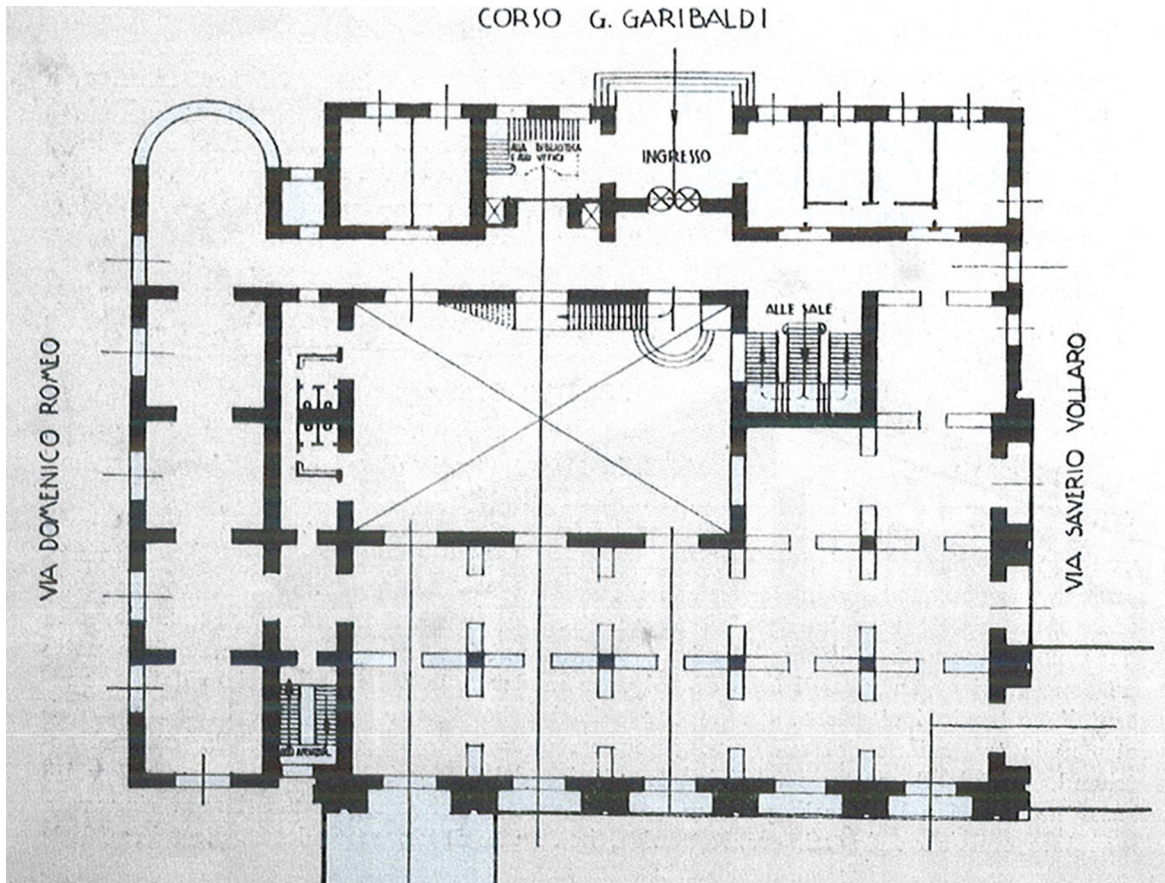
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

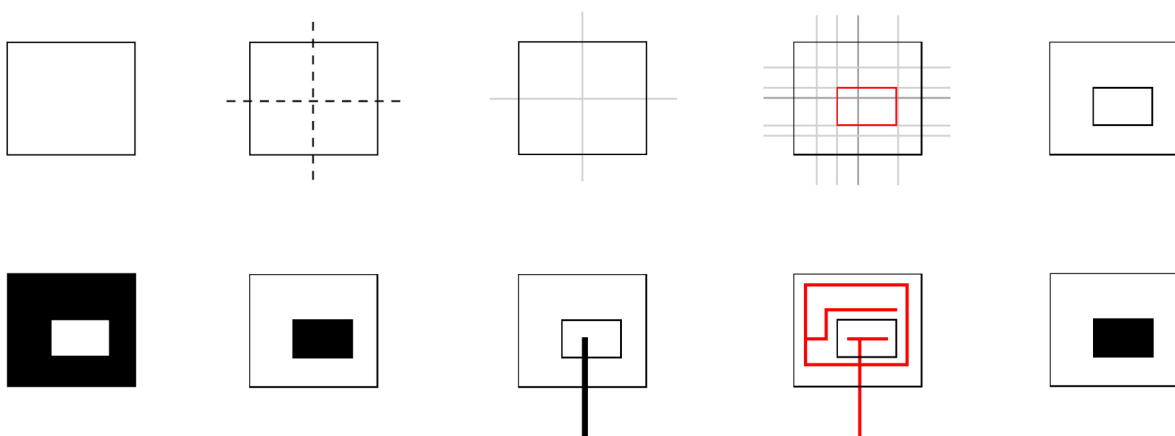
INDAGINE **IL VUOTO RI-DEFINITO**

**CASO STUDIO 1 \_ M. PIACENTINI /ABDR, *MUSEO ARCHEOLOGICO*, REGGIO CALABRIA, 1932/2016**

**KEYWORDS VUOTO ELEMENTO DEFINITO / CORTE INTERNA / INSERZIONI / NEGAZIONE / MIMESI**



77 |



77 | Marcello Piacentini, *Museo della Magna Grecia*, Reggio Calabria 1932, pianta piano terra.  
Fonte: ASCRC, P.I., Cat. IX, b. 88, f. 85-88.

## IV.3.1 IL MUSEO ARCHEOLOGICO DI REGGIO CALABRIA

*Con Piazza ho cercato di riassumere in una forma unica tre spazialità, caratteri e capitoli, tre motivi che stanno alla base dell'idea stessa di museo: La Piazza, Il Teatro, il Libro.*

Alfredo Pirri, *Piazza*

Il *Museo Archeologico* di Reggio Calabria<sup>175</sup>, la cui posa della prima pietra avveniva il 30 maggio 1932, rappresenta un esempio significativo nel descrivere come viene negata la presenza, all'interno del progetto, di uno spazio architettonico appositamente pensato nella configurazione di un vuoto che si riempie delle esigenze della contemporaneità divenendo luogo di incontro e relazioni e si svuota nel momento in cui necessita di un momento di pausa e silenzio. L'esempio che maggiormente racchiude questa riflessione si focalizza, nello specifico, nella lettura della corte interna del Museo di Reggio Calabria e sugli avvenimenti che si sono succeduti. Prima di procedere alla trattazione, che mette in luce quanto avviene rispetto allo spazio di questo vuoto rappresentato dalla corte, è necessario sottolineare l'importanza che questo esempio di Museo ha rappresentato nel panorama culturale.

Il *Museo della Magna Grecia*<sup>176</sup>, il primo *Museo Archeologico* Nazionale in Italia appositamente progettato per tale funzione nel corso del Novecento dall'architetto Marcello Piacentini, si pone come paradigma tanto nella disposizione degli ambienti museali quanto negli allestimenti delle sale interne. Il progetto, per il quale Piacentini veniva incaricato nel 1931<sup>177</sup>, metteva in luce alcuni punti nello specifico<sup>178</sup>. Tra quelli fondamentali rientrano l'inserimento nel contesto urbano, la presenza di un corpo architettonico di m 50 x 45 con altezza di m 22 verso il fronte del mare e m 16 verso il Corso Garibaldi<sup>179</sup>; la presenza di una corte interna asimmetrica rispetto agli assi; e, infine, la creazione di un percorso di fruizione delle collezioni definito e strutturato dallo stesso architetto in un vero e proprio "Sistema Piacentini". Tale sistema<sup>180</sup>, che venne accuratamente descritto in ogni sua parte<sup>181</sup> e consistente nella creazione di pareti-vetrine che permettevano di ammirare i reperti custoditi nel Museo da diverse angolazioni indirizzando il visitatore verso un percorso<sup>182</sup> definito, divenne esemplare per la progettazione degli allestimenti museali.

Del progetto di Piacentini (1932-1956) rimane oggi l'involucro esterno. Nel 2009 il Ministero per i Beni e le Attività Culturali promuove un rinnovamento dell'edificio museale per adeguare gli spazi alle esigenze del Museo contemporaneo. La trasformazione, curata dallo studio ABDR Architetti Associati, si conclude nel 2016, anno dell'inaugurazione del nuovo *Museo Archeologico* di Reggio Calabria [Fig.78]. Il nuovo sistema espositivo, strutturato secondo cinque livelli, prevede un percorso che, contrariamente a quanto ci si aspetta, inverte lo schema Piacentiniano partendo da una lettura che dall'alto procede verso il basso<sup>183</sup>. Al piano terra si apre la sala che ospita i *Guerrieri di Riace*, la quale si relaziona alla corte interna del Museo attraverso l'inserimento di un numero di tre aperture vetrate. Questa soluzione, secondo il progetto dello studio che ha curato il restauro, seguiva l'intenzione di indirizzare lo sguardo del visitatore che, dirigendosi verso la corte interna, poteva intercettare i due reperti già dal momento di ingresso al museo. La corte, coperta da un

sistema vetrato, stabiliva così un forte dialogo tra l'interno del Museo e la città proiettata all'esterno. Secondo queste intenzioni nasce, nel 2011, il titolo dell'opera scultorea dell'artista Alfredo Pirri, *Piazza*<sup>184</sup>, un intervento volto a concepire la corte interna come una vera e propria piazza urbana che si riempie e si svuota a seconda delle esigenze del momento [Fig.79]. Mediante uno studio fatto su tre delle quattro pareti costituenti lo spazio della corte interna del museo disegnato da Marcello Piacentini, Pirri porta avanti un forte dialogo tra architettura e scultura<sup>185</sup>, tra antico e nuovo<sup>186</sup> e disegna uno spazio vuoto volto a stabilire sistemi di relazioni che intercettano la creazione di rapporti che si instaurano tra diversi attori, quali il pubblico fruitore gli spazi, le opere artistiche, l'architettura, l'artista, l'architetto, il curatore. Il vuoto di *Piazza* diventa così un luogo di mimesi così come l'opera artistica in esso contenuta, "Nulla di nuovo eppure tutto nuovo":

L'opera è così del tutto mimetica rispetto al disegno architettonico delle pareti: nulla viene aggiunto in più. Tuttavia, come Gadamer ha insegnato, la mimesi propria dell'arte non è copia impoverita di un originale rappresentato, ma aggiunge qualcosa in più, è un'esperienza di riconoscimento che anzi per la prima volta ci fa comprendere il rappresentato. In *Piazza* la mimesi si esprime in modo tanto fedele quanto infedele: riprende con fedeltà il disegno delle pareti, ma poi lo scompone e ricompone con infedeltà utilizzando l'intero spazio, denunciando infine il gesto insieme fedele e infedele con il colore. Nulla di nuovo eppure tutto nuovo<sup>187</sup>.

Il lavoro di Alfredo Pirri nella corte centrale del *Museo Archeologico* di Reggio Calabria restituisce, però, l'idea di come, la dimensione del vuoto, rappresenta ancora qualcosa di non compreso o volutamente riempito, uno spazio generatore tanto di silenzi quanto di paure.

Contrariamente alle intenzioni per cui nasce, questo spazio, nell'ultimo allestimento, fu riorganizzato attraverso l'attuazione di operazioni che, negandolo, ne snaturano i significati. Il titolo *Piazza* viene modificato in *Piazza Paolo Orsi*; lo spazio architettonico che non conteneva funzioni di alcun tipo diventa luogo di esposizioni temporanee, sala convegnistica e area di vendita dei biglietti; le aperture vetrate da cui era possibile fruire le statue dei *Bronzi di Riace* vengono coperti da sistemi di oscuramento che ne vietano la visione. Tali operazioni, che capovolgono completamente il concetto originario, mostrano il timore di confrontarsi con il tema del vuoto. Questo dato, d'altra parte, invita a riflettere sul valore delle inserzioni e sul "sentire con consapevolezza uno spazio":

*Piazza* offre un'altra spazialità, una spazialità mobile che ci invita a *sentire* e a *riflettere* sul *bisogno spaziale* della piazza come luogo condiviso. L'opera vuole risvegliare questo bisogno di luogo condiviso ed è quasi un appello al museo e alla città affinché ciò avvenga. La fedeltà al disegno delle pareti diventa infedeltà spaziale; la *consapevolezza dello spazio sentito* è quell'in più che la mimesi artistica offre all'originale architettonico<sup>188</sup>.

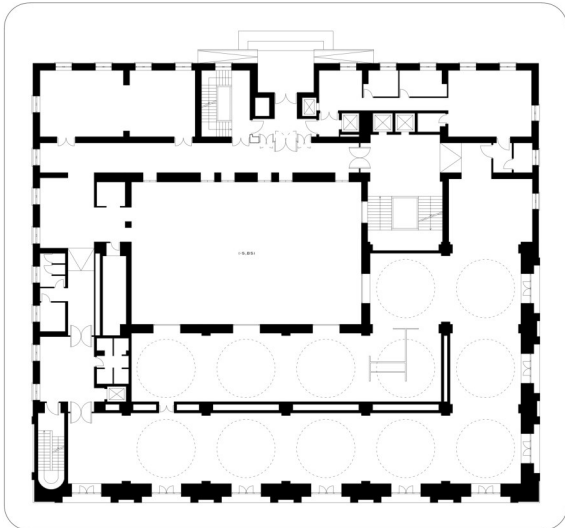
Circa il tentativo di attivare un processo volto a riempire uno spazio architettonico pensato in una configurazione che privilegia l'assenza piuttosto che la presenza e l'inserzione, un esempio emblematico riconducibile a quanto avviene nel *Museo Archeologico* di Reggio Calabria è rappresentato dalla mostra intitolata *Starke Typen. Griechische Porträts der Antike im Altes Museum*<sup>189</sup> che ha avuto luogo dal 19.06.2019 al 02.02.2020 presso l'*Altes Museum* di Berlino. La mostra aveva come oggetto la

rappresentazione della ritrattistica nel mondo classico e si componeva di una collezione costituita da un numero di venti opere provenienti dalla Gliptoteca di Monaco di Baviera e includeva busti di marmo e altri oggetti artistici di vari materiali. I prestiti, facenti parte della mostra temporanea, sono stati integrati da sculture e oggetti provenienti dall'*Antikensammlung* [antichità classiche] che, in condizioni normali, si trovano nei depositi del Museo. Una parte importante dell'esposizione fu dedicata alla ricostruzione degli *Eroi di Riace* [Fig.80] custoditi presso il *Museo Archeologico* di Reggio Calabria a cura degli archeologi Vinzenz Brinkmann e Ulrike Koch-Brinkmann<sup>190</sup>. Il lavoro da questi attuato prevedeva una operazione di copia e ricostruzione delle parti mancanti delle sculture bronzee (A e B) di Riace in prestito dalla collezione di sculture *Liebieghaus* di Francoforte quali l'elmo, lo scudo o la cromia dei corpi<sup>191</sup>. L'intera collezione<sup>192</sup>, esposta nella sala dedicata alle mostre temporanee ubicata al secondo livello dell'*Altes Museum*, si completava dall'esposizione dei due *Guerrieri di Riace* che venivano invece esposti al livello inferiore, al centro della sala della Rotonda del Museo. Questa collocazione portava con sé due aspetti. Da un lato la possibilità che le due sculture entrassero in dialogo con le statue degli dei che occupano lateralmente e in maniera permanente quello spazio; dall'altro la possibilità che tale dialogo venisse negato nella conseguenza di un gesto che anziché valorizzare avrebbe indebolito nel suo significato quello spazio. Così, quel vuoto catartico di Schinkel veniva riempito attraendo i visitatori verso la fruizione di queste opere. In merito a tale operazione, il dr. Martin Maischberger curatore e vice direttore dell'*Altes Museum* di Berlino, nel corso di una intervista gentilmente concessa per lo sviluppo di questo lavoro di ricerca, ha affermato:

In questo spazio, secondo gli stessi Brinkmann, ovvero i curatori di queste coppie, le opere acquistavano una forza tale da ritenere che, in passato, non avessero mai avuto una presentazione tanto bella. La prima volta, cinque anni fa, erano state esposte a Milano nella sede di Prada, in uno spazio per mostre temporanee ma loro hanno ritenuto che per questa presentazione, l'esposizione fatta qui a Berlino all'*Altes Museum*, fosse una delle più belle. Per noi, però, dopo un certo periodo di tempo, è emerso che, pur essendo state valorizzate le coppie, l'ambiente della Rotonda dell'*Altes* era stata, in un certo senso, anche compromessa da questa inserzione che non era prevista all'origine<sup>193</sup>.

Così, anche in questo secondo esempio viene mostrato il tentativo di attuare una operazione di riempimento di uno spazio pensato come un vuoto, un'inserzione capace di causare la perdita del carattere originario di quello spazio di silenzio, contemplazione e riflessione che richiede che lo sguardo si “soffermi per capire che cosa succede nello spazio e allo spazio, senza imporsi urlando e aggredendo chi entra”<sup>194</sup>.

Una condizione, questa, che descrive da un lato la necessità sempre costante di negare il *vuoto* per paura di confrontarsi con esso; dall'altro la forza di uno spazio capace di manifestare e difendere la sua configurazione originaria, nonostante il tentativo di offuscarla.



78 |



79 |

**78 |** Ridisegno Pianta Piano Terra *Museo Archeologico* di Reggio Calabria dopo il progetto di restauro dello studio ABDR Architetti Associati a cura dell'autore.

Fonte: R. Panetta, *Progetto per l'ampliamento del Museo Archeologico di Reggio Calabria*, tesi di laurea, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, a.a. 2017-2018, relatore prof. arch. G. Neri, correlatore arch. F. Schepis.

**79 |** Alfredo Pirri, *Piazza*, Museo Archeologico, Reggio Calabria 2011.

Fonte: E. Rocca, M. Marandola, M. Burrascano, *Architettura, arte contemporanea, musealizzazione. ABDR Architetti Associati, Alfredo Pirri e il MArRC di Reggio Calabria*, Quodlibet Editore, Macerata 2020.



80 |

80 | Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann, *Starke Typen*, Altes Museum, Berlino 2019-20.  
Fonte: A. Scholl, *Starke Typen. Griechische Porträts der Antike*, Michael Imhof Verlag, Berlin 2019;  
<https://naehrlich.de/daserberoms/2019/08/25/starke-typen-griechische-portraits-der-antike/>.



## IV.4 MUSEI TEATRO DI STRATEGIE DI MARKETING

In linea con le opinioni riguardo la situazione dei musei del XXI secolo mosse dal critico d'arte francese Jean Claire, che si pone in una condizione che lo porterà a parlare tanto di *Crisi dei Musei* quanto di *Inverno della cultura*, il critico d'arte italiano, Tomaso Montanari, si esprimerà su quei fenomeni che vedono il Museo contemporaneo in uno scenario nel quale la componente economica riveste un ruolo centrale. Nel corso di un'intervista redatta nel 2017 nella quale l'attenzione si rivolgeva a quanto accade nei luoghi della cultura che diventano, in alcuni casi, teatro di sfilate di alta moda, Montanari spiegava come i musei sono diventati un prolungamento della televisione, delle strade commerciali, dei centri commerciali dove è proprio la dimensione del consumo a rendere universali i contenuti:

Il ministro dei beni culturali Franceschini ha rivendicato che sotto la sua guida musei e monumenti hanno avuto un record di visite, 44 milioni e mezzo di ingressi per oltre 172 milioni di euro di incassi. Questo è un buon bilancio, secondo lei?

Il punto è chiedersi che tipo di accesso, qual è la qualità di queste visite. Per esempio ricordo che il ministro Franceschini, per fare le aperture gratuite domenicali, ha tagliato la gratuità agli over 65. I nonni potevano entrare gratuitamente nei musei con i loro nipoti e questo era un eccellente modo di educare al patrimonio culturale. Oggi ci sono delle domeniche gratuite in cui ci si affolla nei musei e il dubbio è che in realtà si impari molto poco e si intenda fare cassa, fare numero, senza guardare alla qualità della visita. Questo è un problema di cui dovremmo occuparci. [...] Il patrimonio culturale a che cosa serve? Nel Quattrocento Leon Battista Alberti diceva che “La pittura è una finestra aperta sul mondo” ovvero che l'arte è un modo per conoscere la realtà. In un momento in cui siamo schiacciati dalla dimensione del presente, i musei sono luoghi preziosi per conoscere un altro modo di vivere, un'altra civiltà. Non si tratta di conoscere il passato ma di avere strumenti per un futuro diverso. La cultura in Italia è sempre servita a questo. Noi siamo passati dall'idea della finestra che ci fa conoscere all'idea di uno specchio. Nei musei trovo gli stessi vestiti che trovo nelle vetrine delle strade di lusso che percorro per arrivare ai musei. Questa condizione non rovina i musei ma fa perdere a noi stessi una grande occasione. L'occasione di schiacciare anche quella riserva di ossigeno ed evasione dalla realtà che i musei rappresentano in una dimensione ossessivamente legata alla nostra immagine, alla realtà, al consumismo. [...] Mi chiedo se sia giusto che i nostri musei siano un prolungamento della televisione, un prolungamento delle strade commerciali, un prolungamento dei centri commerciali o, se così facendo, non perdiamo qualcosa che è il motivo stesso per cui esistono<sup>195</sup>.

Nel fotografare la dimensione economica che riveste un ruolo rilevante intorno al tema del museo contemporaneo, il critico italiano sollevava l'importanza di continuare a concepire il museo come luogo di cultura capace ancora di ritagliarsi il proprio spazio lontano dalle logiche di mercato. Montanari riprende un tema che il noto critico d'arte Giulio Carlo Argan aveva esposto negli anni Settanta del Novecento quando, pensando ai musei, li immaginava come luoghi di ricerca:

Recentemente sono stato al museo dell'acropoli di Atene, museo che non ha alcuna paura dei privati o del merchandising. All'interno c'è una sedia con un cartello in greco e in inglese con scritto “Qui ci sono degli archeologi, potete consultarli” e i turisti greci o internazionali possono rivolgere delle domande a degli studiosi giovani assunti a tempo indeterminato che si danno il cambio su quella sedia.

I nostri musei, con la riforma Franceschini, hanno rinunciato ad essere dei luoghi di ricerca, non ci sono più ricercatori. La Galleria Borghese ha un solo storico dell'arte, la direttrice. Invece di puntare su una comunità che rinnova la coscienza e la sa trasmettere a tutti si è preferito che nei musei italiani, invece degli archeologi e degli storici dell'arte si incontrassero gli abiti firmati e i prodotti di lusso assimilando il patrimonio culturale al lusso. Questo secondo me è un errore. [...] I nostri musei non sono più luoghi dove si produce conoscenza, hanno smesso di fare ricerca. La comunità scientifica internazionale assiste al fatto che i musei italiani stanno diventando dei grandi luna park. Io credo che bisogna chiederci cosa è davvero democratico. Offrire la conoscenza a tutti o trasformare i musei in outlet. Questa è la domanda<sup>196</sup>.

Ma la situazione qui descritta, che inquadra l'importanza che riveste la componente economica nei musei, riporta a delle considerazioni fondamentali trattate dal critico d'arte italiano Achille Bonito Oliva che, in un articolo comparso nel 2013, citando le dichiarazioni della curatrice di un noto museo statunitense, scriveva:

Lo ha dichiarato con gentile brutalità la stessa curatrice del Mass-Moca: il Consiglio di amministrazione del museo non è tanto interessato agli sviluppi dell'arte contemporanea quanto a quello economico del territorio del Massachusetts. Da qui lo stanziamento di un budget annuo di circa 40 milioni di dollari per promuovere un'attività espositiva, capace di agganciare un pubblico di massa certamente pre-alfabetizzato rispetto alle sprezzature del contemporaneo. Ma cosa bisogna esporre per la società di massa in un museo che abbia l'ambizione dei grandi numeri? Alla domanda da tempo ha cominciato a rispondere con una propria strategia il Guggenheim di New York: un programma di mostre, anche itineranti, che intervallano Clemente, cineserie, stilisti di fama e motociclette d'annata. Queste ultime, esportate nella sede di Bilbao, hanno totalizzato 600.000 visitatori in sei mesi: sorprendente enclave di pax americana ed evasione nel cuore duro del terrorismo basco... Adesso perplessità e scalpore ha sollevato la mostra dedicata a Giorgio Armani, accompagnata dalla notizia di un piccolo cadeau di 15 milioni di dollari fatto al museo americano dallo stilista lombardo, l'uomo più ricco d'Italia secondo la dichiarazione dei redditi 1999. Tanto che l'American Association of Museum ha emanato un nuovo codice di condotta riguardante il rapporto tra sponsor e musei e Philippe de Montebello, direttore del Metropolitan Museum, ha cancellato di corsa qualche settimana prima dell'apertura una mostra dedicata a Chanel. Thomas Krenz, direttore del Guggenheim, sembra coniugare un proprio personale American sale tra espansionismo puritano e realismo politico, traghettando l'istituzione museografica da opificio del bello artistico a quello del fascino estetico. Da attività espositiva che promuove conoscenza a partire dalla esemplare unicità dell'arte ad altra che produce invece piacere diffuso, fomentato dalla modularità delle forme esibite in mostra<sup>197</sup>.

L'analisi strutturata da Achille Bonito Oliva metteva in discussione il ruolo del museo, del pubblico fruitore e dell'arte esposta al suo interno. In chiusura dell'articolo scriveva:

Ecco realizzata la vetrinizzazione del museo, l'Effetto Speciale sintetizzato in percorso fantasmatico per la meraviglia dell'occhio di massa, nel cui orecchio però sembra rimbombare l'interrogativo del principe de Curtis, famoso ormai anche in America come Totò, riformulato e reiterato: siamo artisti o artieri? Critici d'arte o animatori della "Grandtour per lo sguardo smarrito?"<sup>198</sup>.

La situazione qui descritta, riprendendo quanto avveniva nelle realtà americane dove il *Guggenheim Museum di Bilbao* diveniva teatro della sfilata dello stilista italiano Giorgio Armani che nel 2001 presentava la

collezione *Giorgio Armani*<sup>199</sup> [Fig.81], riporta a quanto accadeva in Italia quando, nella sede di *Palazzo Pitti* a Firenze, si svolgeva la sfilata della collezione *Cruise 2018*<sup>200</sup> [Fig.82] di Gucci tra i capolavori di Tiziano, Caravaggio, Tintoretto.

Allo stesso modo, tra i capolavori di Raffaello Sanzio, presso la Galleria Giove di *Palazzo Pitti* a Firenze, nel corso del 2016 veniva proposta la mostra fotografica *Vision of Fashion* [Fig.83] in cui il *self-portrait* di Karl Lagerfeld, stilista e fotografo tedesco, veniva presentato, in una cornice d'oro, tra i capolavori di Raffaello. La mostra, curata da Gerhard Steidl, che raccoglie scatti di Lagerfeld per Chanel o Fendi, ha visto l'entusiasmo del direttore della *Galleria degli Uffizi*, Eike Schmidt, il quale ha stipulato un accordo triennale tra Uffizi, Centro di Firenze per la Moda Italiana e Pitti Immagine con il coordinamento della Fondazione Pitti Discovery<sup>201</sup>.

Il direttore tedesco si orienta nel portare avanti strategie di marketing volte ad attrarre un maggior numero di visitatori attraverso un coinvolgimento del pubblico giovanile. Questo è quanto accaduto il 20 luglio 2020 quando, nelle sale degli *Uffizi*, come annunciato da una rivista di settore<sup>202</sup>, lo stesso direttore ha voluto la presenza dell'*influencer* italiana Chiara Ferragni accompagnata dallo stesso tra scatti fotografici che la ritraggono davanti alla *Nascita di Venere* [Fig.84] di Sandro Botticelli messi in rete attraverso le pagine dei social network.

La questione, che ha fatto emergere non poche polemiche, si configura come una precisa strategia del direttore che, secondo i dati riportati, ha registrato un decisivo aumento di visite pari al 27% in più rispetto al fine settimana precedente come emerge dalle sue parole rilasciate durante un'intervista:

Oltre al dato della crescita generale, che per la prima volta dalla riapertura post lockdown indica più di 3.000 persone al giorno di sabato e domenica, annotiamo con immenso piacere un vero e proprio boom di giovani in museo: da venerdì a domenica abbiamo avuto 3.600 tra bambini e ragazzi fino a 25 anni. Nel weekend passato erano stati 2.839: dunque, stavolta sono venuti a trovarci 761 ragazzi in più, con un aumento del 27%<sup>203</sup>.

Strategie di avvicinamento a un pubblico sempre più vasto all'interno dei musei si manifestano nel caso di quanto avveniva nel 2019 a Torino dove prendeva vita la collaborazione tra arte e sport attraverso la stipula di un accordo tra il Centro Universitario Sportivo torinese e la Fondazione Torino Musei. Così, la Fondazione Torino Musei, che gestisce la GAM – *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea*, Palazzo Madama – *Museo Civico d'Arte Antica* e il MAO - *Museo d'Arte Orientale* - proporranno diverse attività sportive all'interno dei musei.

Elisabetta Rattalino, Segretario Generale della Fondazione Torino Musei, nell'intervista redatta durante la giornata di stipula del contratto del 10 ottobre 2019, alla domanda “Com'è nata l'idea di questo accordo con il CUS Torino per portare lo sport in location così prestigiose e insolite?” rispondeva:

La Fondazione sta facendo un percorso per aprire sempre di più i suoi tre musei ai cittadini e a chi vive la città di Torino. [...] Con il CUS Torino è nato un amore perché la cultura che sposa lo sport e lo sport che sposa la cultura è un connubio davvero interessante. Entrambi aprono le porte del mondo e avvicinano tutti i paesi del mondo. [...] Questa è una opportunità per vivere il museo in una maniera ancora più emozionale perché, facendo sport, ammiri le opere d'arte. Portare nei nostri musei

universitari e giovani studenti è una occasione per far conoscere il nostro patrimonio, per far crescere l'arte e i giovani che sono il nostro futuro<sup>204</sup>.

Situazione analoga si manifestava presso il *Museo Egizio* di Torino nel 2017 quando veniva ospitata la lezione di Zumba presso le sale del Museo<sup>205</sup> [Fig.85] che il direttore Christian Greco promuoveva affermando:

Musei internazionali come il Metropolitan ospitano abitualmente sessioni di attività fisica, ad esempio yoga. *Mens sana in corpore sano*. E poi non dobbiamo aver paura di aprirci a 360 gradi: così facciamo entrare nel museo persone che magari non sarebbero mai venute, e ciò fa parte della nostra missione<sup>206</sup>.

Il primo museo a promuovere il connubio tra arte e attività correlate allo sport è stato il *Metropolitan Museum of Modern Art* [MoMa] di New York il quale diede vita a pratiche di meditazione tra i capolavori dell'arte<sup>207</sup>.

Dall'insieme di tali considerazioni emerge come la componente economica risulta essere un dato rilevante nella gestione di musei che sembrano avere il compito di configurarsi come macchine capaci da attuare strategie di marketing a costo di ritrattare la propria missione.

Così, l'evento mediatico, suscita scalpore senza effettivamente proporre la risoluzione di un problema. A tal proposito è interessante riportare quanto accade nei giorni di stesura di questo paragrafo nei quali emerge la notizia: "Il Museo Van Gogh di Amsterdam diventa un salone di bellezza" [Fig.86]. Paradossalmente, questa operazione è frutto di una protesta messa in atto dalla direttrice del museo, Emilie Gordenker, per denunciare la politica del governo olandese che, per contrastare la pandemia, prevede delle misure anti-contagio che vedono la chiusura di musei e teatri e l'apertura dei centri estetici e delle palestre. Operazione paradossale se si pensa che i musei stessi, che hanno fatto delle sfilate di moda, dello sport, delle vetrine, il loro punto di forza, inseriscono nelle loro sale il centro benessere come elemento di protesta. Ci si domanda, dunque, fino a quanto la componente economica riuscirà a rivestire una carica così alta e quanto sia giusto far diventare questo tema motivo di dibattito.



81 |



82 |



83 |



84 |

81 | Collezione *Giorgio Armani*, Guggenheim Museum, Bilbao 2001.  
Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/giorgio-armani-2>

82 | Collezione Gucci, *Cruise 2018*, Palazzo Pitti, Firenze 2018.  
Fonte: [https://www.corriere.it/foto-gallery/moda/news/17\\_maggio\\_30/gucci-sfila-palazzo-pitti-firenze-7b3d7d74-44ff-11e7-81bc-6e91411407c5.shtml](https://www.corriere.it/foto-gallery/moda/news/17_maggio_30/gucci-sfila-palazzo-pitti-firenze-7b3d7d74-44ff-11e7-81bc-6e91411407c5.shtml)

83 | Mostra fotografica di Karl Lagerfeld, *Vision of Fashion*, Palazzo Pitti, Firenze 2016.  
Fonte: <https://artsandculture.google.com/exhibit/karl-lagerfeld-visions-of-fashion-fondazione-pitti-discovery/-AKCWfTxTt8dIA?hl=it>

84 | Eike Schmidt e Chiara Ferragni davanti alla *Primavera di Botticelli*, Galleria degli Uffizi, Firenze 2021.  
Fonte: <https://www.tribune.com/progettazione/new-media/2020/07/ferragni-uffizi-inaccettabile-follower-museo/>



85 |



86 |

85 | Lezioni di Yoga presso il *Museo Egizio* di Torino.  
Fonte: <https://www.finestresullarte.info/musei/torino-lezioni-yoga-pilates-musei>

86 | Trattamenti estetici all'interno delle sale del *Museo Van Gogh*, Amsterdam 2022.  
Fonte: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/01/20/il-museo-van-gogh-di-amsterdam-diventa-un-salone-di-bellezza-la-manicure-si-fa-tra-i-quadri-ecco-il-motivo/6462594/>

PARTE **SECONDA**

CAPITOLO **IV**

RICERCA **SECONDA TENDENZA**

ARCO CRONOLOGICO **XXI°**

TENDENZA **LETTURA DELLA COMPONENTE ECONOMICA**

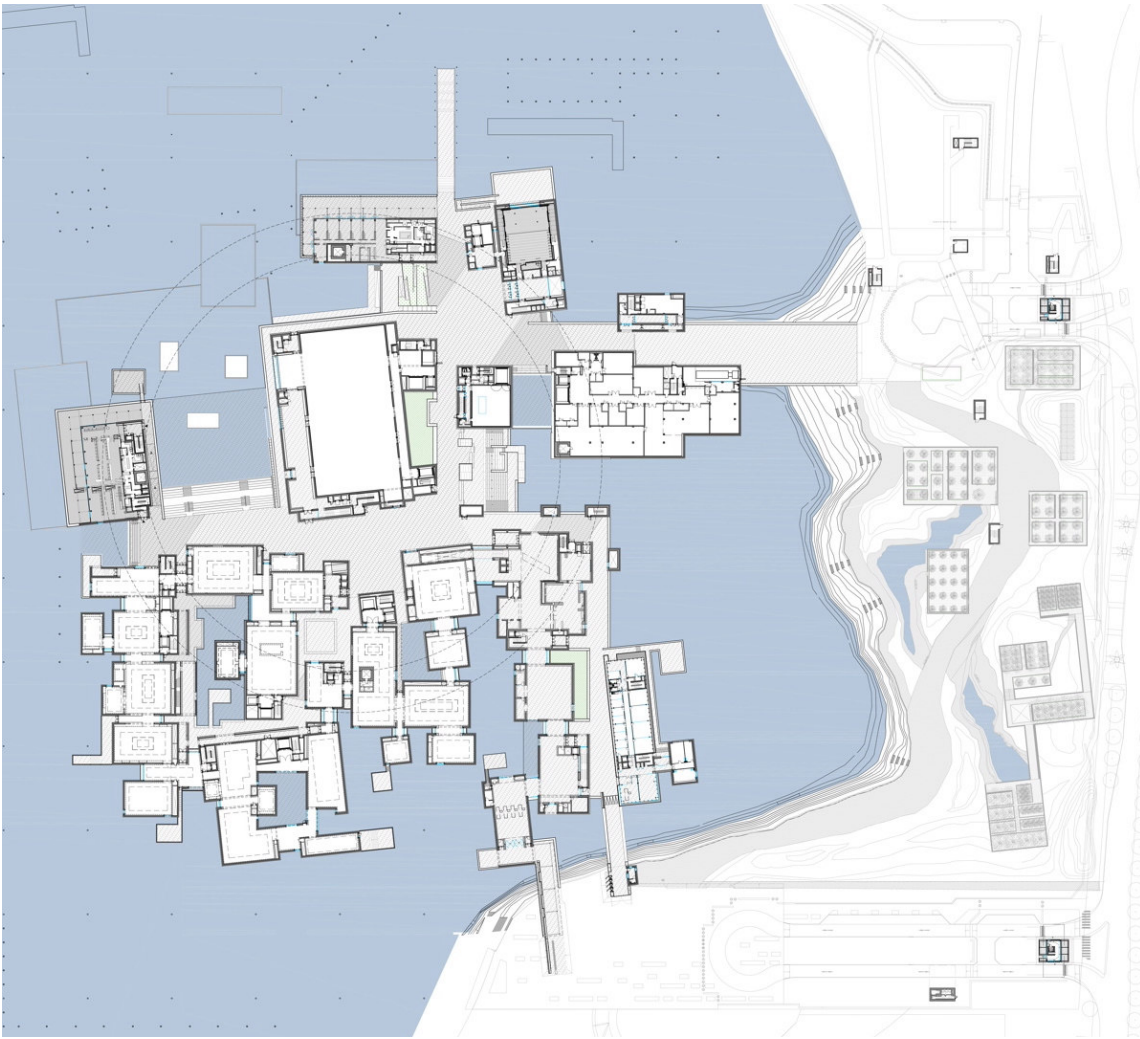
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

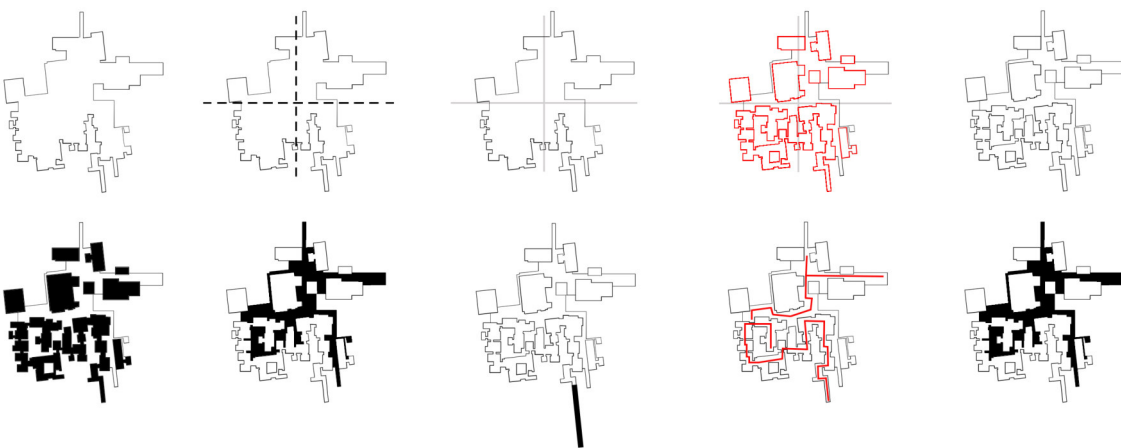
INDAGINE **IL VUOTO RI-DEFINITO**

**CASO STUDIO 2\_ JEAN NOUVEL, LOUVRE ABU DHABI, ABU DHABI, 2017**

**KEYWORDS VUOTO ELEMENTO INDEFINITO / PERCORSO / RELAZIONI / NEGAZIONE**



87 |



87 | Jean Nouvel, *Louvre Museum*, Abu Dhabi 2017, pianta piano terra.  
Fonte: <https://www.floornature.it/jean-nouvel-atelier-louvre-abu-dhabi-13495/>

## IV.4.1 IL LOUVRE DI ABU DHABI

*Chi si ricorda più che il Louvre era originariamente il luogo in cui andavano a lavorare gli artisti? Il museo d'arte era un primo tempo un luogo di studio e non la sala d'attesa di un vuoto divertimento. I pittori ci andavano per copiare le opere. Il pubblico di allora non era la massa rumorosa dei tour operators. Era l'ambiente raccolto per gli addetti ai lavori che ci venivano a imparare il mestiere. [...] Il Louvre di Abu Dhabi non è altro che il punto di arrivo di una lunga deriva museologica, il più inaspettato, il più brutale e il più spettacolare.*

Jean Claire, *La crisi dei musei*

La componente economica, come mostrato nelle pagine precedenti, sembra rappresentare una delle tendenze caratterizzanti il museo contemporaneo. Relazioni di tipo economico ritrovano un caso emblematico in quanto è avvenuto con il *Museo del Louvre* di Parigi [Fig.88] che ha aperto una sede nella capitale degli Emirati Arabi Uniti, Abu Dhabi. Così, il *Museo del Louvre* di Abu Dhabi [Figg.89-90-91] nasce da un accordo internazionale stipulato, nel corso dell'anno 2007, tra il governo Francese e quello degli Emirati Arabi Uniti. Questo accordo, tra i punti fondamentali, ha previsto che il Museo di Abu Dhabi possa utilizzare il nome *Louvre* per trent'anni e sei mesi in seguito al versamento di un milione di euro; che la Francia, attraverso l'istituzione *Agence France-Muséums* (AFM) che riunisce tredici musei francesi coinvolti nella *partnership* con gli Emirati Arabi, garantisca un prestito costante di opere alla sede di Abu Dhabi oltre che l'organizzazione di un numero di quattro mostre all'anno per quindici anni e la presenza di curatori e operatori esperti in ambito museale. Tale operazione, che ha suscitato non poche polemiche, ha visto emergere il punto di vista di studiosi che si sono confrontati ampiamente su questo tema. Tra questi vengono riportate le considerazioni espresse dal critico d'arte francese Jean Claire che, nel testo *La crisi dei Musei*, tratterà il caso del *Louvre* scrivendo:

Era giunta notizia di un accordo tra la direzione del Louvre e l'Emirato di Abu Dhabi, con il quale si autorizzava la concessione della denominazione "Louvre" - che diventava un marchio - e la locazione, a titolo oneroso, di una parte delle sue collezioni allo scopo di dare vita a un museo da inaugurarsi nel 2012. Questo accordo, che per la prima volta nella storia dei musei statali francesi, riduceva il luminoso prestigio storico di un nome al rango di "griffe" e il patrimonio culturale nazionale, le collezioni, a mercanzie suscettibili di essere fatte oggetto di contratto, date prima in affitto, e poi probabilmente vendute, provocò una lettera aperta dal titolo "I Musei non sono in vendita", firmata da Françoise Cachin, direttrice dei Musées de France, da Roland Recht e da me stesso. [...] Alla luce di alcuni fatti recenti si potrebbe pensare che il messaggio sia stato recepito e che i sostenitori della mercificazione delle opere abbiano fatto un passo indietro: il 28 febbraio 2008, Thomas Krenz lasciava la direzione della fondazione Salomon Guggenheim, dove per vent'anni aveva ideato e applicato una politica tale da far di lui il modello per gli operatori del "marketing culturale" in Francia e all'estero. Il

suo allontanamento da parte dei *trustees* del Guggenheim di New York riconosceva le derive e le catastrofi di una commercializzazione senza precedenti del mondo dei musei<sup>208</sup>.

Per poi continuare affermando:

La decisione di dar vita a un piccolo Louvre nella capitale dello Stato federale degli Emirati Arabi Uniti sarà giudicata a volte come un progetto bislacco e scandaloso, a volte come un progetto audace. [...] In una nota redatta da trentanove conservatori del Louvre viene richiamato il progetto. Gli stessi autori concludono che un simile progetto comporterà per il Louvre “delle difficoltà insormontabili”, distogliendolo dalle sue missioni fondamentali e, al tempo stesso, sottraendogli un patrimonio che risponde alle attese di 8 o 9 milioni di visitatori all'anno rendendo impossibili un buon numero di mostre. Soprattutto, sottolineando “l'idea di una contropartita finanziaria” che è alla base del progetto, è in profonda contraddizione con l'etica dei musei, che ha per fondamento la gratuità dei prestiti, sola garante della tutela delle opere e di una equa diffusione della cultura. Ciò che quella nota non dice neppure è che il Louvre di Abu Dhabi, il cui marchio Louvre sarà depositato per trent'anni, si iscrive in un progetto umanistico senza precedenti - faraonico, si è detto - che vedrà la luce non ad Abu Dhabi, ma su un'isola artificiale di 27 km quadrati, con 19 km di spiaggia di sabbia fine: l'isola di Saadiyat, “l'isola della felicità”, che comprenderà una trentina di alberghi di gran lusso, 8000 ville altrettanto sontuose, campi da golf, tre porti turistici capaci di accogliere un migliaio di barche. Oltre al Louvre vi saranno costruiti altri quattro musei, tra cui una filiale del Guggenheim. [...] La vera natura del progetto di Abu Dhabi si rivela in realtà in un rapporto di tenore prosaico, che pretende, sviluppando “una politica di gestione del marchio, delle competenze dell'immagine”, di diffondere il concetto di una “economia dell'immateriale”. [...] Come un'industria di lusso, il museo sarà ormai presentato come “Louvre”, il detentore di un “marchio culturale”<sup>209</sup>.

La lettera dal titolo “I Musei non sono in vendita”, firmata da Françoise Cachin, Roland Recht e Jean Claire che mette in rilievo il fenomeno della vendita, riporta per certi versi alla stampa di un catalogo edito negli anni settanta del Novecento in cui si leggeva “Musée d'art moderne à vendre pour cause de faillite” [Museo di arte moderna in vendita per causa di fallimento]. Il catalogo era stato pubblicato in occasione della fiera d'arte di Colonia dell'artista Marcel Broodthaers nel 1971<sup>210</sup>. Contrariamente alla provocazione di Broodthaers viene qui espressa la questione di un museo che non registra un fallimento ma una sostanziale apertura alle logiche di mercato attraverso la vendita di un marchio. “Solo un'operazione di marketing, dunque? In parte sì, ma con alcune variabili interessanti”<sup>211</sup> si legge su una nota rivista di settore dove viene trattata la vicenda della nuova sede del Louvre.

Il progetto del nuovo *Museo di Abu Dhabi*, disegnato dallo studio Jean Nouvel Architects<sup>212</sup>, si inserisce in uno scenario culturale che vede sorgere, sulla stessa isola deserta fino al decennio precedente l'inizio dei lavori, lo *Zayed National Museum* progettato da Norman Foster, un *Museo marittimo* disegnato da Tadao Ando, il *Guggenheim Abu Dhabi* di Frank O. Gehry e il *Performing Arts Centre* di Zaha Hadid.

Estendendosi su una superficie di 97.000 metri quadri, gli spazi progettati da Jean Nouvel caratterizzati da volumi galleggianti nell'acqua e tenuti insieme da percorsi interni, accolgono gallerie per le esposizioni permanenti e temporanee, aree per i bambini, *auditorium*, ristorante e caffè, boutique e uffici amministrativi. Cinquantacinque volumi disposti in maniera irregolare definiscono gli spazi del museo sormontati da una cupola di m 180 di circonferenza. Questi volumi, configurando degli spazi che ospitano le collezioni,

intercettano dei percorsi dove i visitatori si muovono per poterli raggiungere. Ciò che emerge dallo studio condotto in questo lavoro è che all'interno di questo progetto non è presente uno spazio definito e pensato appositamente come un vuoto. Il tema del vuoto, secondo quanto emerge dalle dichiarazioni di alcuni studiosi, si configura qui come un dato concettuale senza trovare una configurazione fisica sul piano architettonico.

Manuel Rabaté, direttore del Museo dal 2016, nel corso di un'intervista redatta nel 2021 nella quale gli veniva chiesto di esprimersi riguardo i progetti e le strategie portate avanti per guardare al futuro dell'istituzione affermava:

*Come guardate ai prossimi anni?*

[Il 2020] È stato un anno di certo difficile, ma direi che è stato anche il nostro più innovativo, spingendoci a pensare a modi nuovi e diversi per servire il nostro pubblico locale e per accelerare l'accessibilità del nostro pubblico globale e digitale. Nella sola estate 2020 abbiamo lanciato oltre 20 iniziative online.

*Come cambierà il Louvre Abu Dhabi nell'immediato futuro?*

Abu Dhabi è un luogo di reinvenzione, di spirito imprenditoriale e creativo. Questo posto, la nostra casa, ci rende aperti a esplorare sempre nuovi modi di essere museo e servire le nostre comunità. Lo stiamo facendo in diversi modi: il simposio *Reframing Museums* di novembre; abbiamo lanciato una programmazione pubblica in corso che si concentra su *Arts for Health & Wellbeing*; e di recente abbiamo annunciato la partnership con *Accenture Middle East*, che amplierà notevolmente la nostra capacità digitale su tutte le nostre piattaforme interne e le esperienze esterne di "realtà estesa" (Xr) che siamo in grado di offrire digitalmente al pubblico di tutto il mondo. Avremo bisogno di continuare a essere pionieri attraverso nuovi mezzi ibridi per sperimentare l'arte, fisicamente e virtualmente<sup>213</sup>.

Un museo che, secondo le parole del direttore, è "obbligato a essere innovativo" attraverso uno sguardo rivolto a un pubblico locale e globale e mediante progetti virtuali capaci di abbracciare fruitori più vulnerabili quali anziani e bambini. Tra i diversi progetti disponibili emerge un cortometraggio, *The pulse of Time*<sup>214</sup>, un "viaggio nel tempo e nello spazio" attraverso gli oggetti scelti nella collezione del museo.

Questi dati mettono in maggiore evidenza quanto emergeva dalle parole di Franco Purini che definiva i musei luoghi del "popolo dell'arte" o da quelle di Giancarlo De Carlo che li definiva "luoghi dell'Iperconsumo". Una tendenza, questa, che si legge, come acquisito in precedenza, nella linea organizzativa di alcuni musei che riservano ampi spazi a mostre temporanee dai contenuti non propriamente artistici, finalizzati alla creazione di veri e propri eventi capaci di suscitare scalpore tra il pubblico<sup>215</sup>.

Franco Purini, nel corso di un Convegno Internazionale sui *Musei dell'Iperconsumo* affermava:

Sembra che il popolo dell'arte, oltre che con architetture autoreferenziali e ipertrofiche, venga sedotto con mostre, le quali piuttosto che contare sulla qualità dei prodotti contenuti affidano il loro successo al packaging, cioè ad un confezionamento che rende il prodotto maggiormente ammiccante e quindi più desiderabile. Nel fare questo adottano un linguaggio che acquisisce la stessa persuasività pubblicitaria, portando ad appiattire l'arte e l'architettura sul fronte della pura comunicazione<sup>216</sup>.

In merito alla dimensione del consumo, Renato Nicolini, nel corso di un'intervista nella quale gli viene chiesto quali siano le strategie di marketing che vengono adottate per il richiamo del pubblico nei musei e come il *packaging* condizioni l'afflusso del pubblico più dei contenuti artistici rispondeva:

Non c'è dubbio che oggi il packaging sia diventato un valore dominante, tanto da esercitare un'influenza ideologica; e questo mi preoccupa. È sempre più frequente il caso di mostre che non vengono pensate ed organizzate dai musei o dalle istituzioni che le promuovono, ma vengono acquistate già confezionate, con la stessa logica degli altri servizi aggiuntivi (ristorazione, bookshop, merchandising). Le società che le producono sono spesso in grado di gestire tutti gli aspetti della mostra (promozione, ufficio stampa, cataloghi, eventi, fino alla ristorazione e alla custodia). Questo purtroppo comporta un cambiamento decisivo nelle ragioni di produzione di una mostra: non più la ricerca della verità in un problema, ma la gradevolezza al consumo<sup>217</sup>.

In linea con queste considerazioni, Jean Claire, propone una lettura sul tema rivolgendo l'attenzione su quanto la dimensione economica possa intervenire negativamente sulla percezione dell'opera d'arte quando scrive:

Mai l'opera d'arte è stata così cinica e ha così amato sfiorare la scatologia, la lordura e l'oscenità. E mai - fatto ancora più sconcertante - quest'opera è stata così prediletta dalle istituzioni. Più inquietante della loro realizzazione, è l'accoglienza riservata a tali opere. Direttori di musei, responsabili di grandi manifestazioni internazionali, critici di riviste e rotocalchi, tutto un *establishment* del gusto pare applaudire quest'arte dell'abiezione. Tutto avviene come se, dall'esposizione di questi corpi abbandonati all'orrore, un altro corpo, il corpo sociale, derivasse una necessità e, forse, le condizioni stesse della sua coesione. Tutto avviene come se l'unità del *socius*, un tempo assunta dalla religione e dalla politica, ormai impossibilitate a mantenerla, avesse trovato la sua base nella manifestazione pubblica di una scatologia accettata e celebrata<sup>218</sup>.

Analogamente declina la considerazione sopra riportata sul luogo dell'arte rappresentato dal museo quando aggiunge:

Se il museo, secondo la tesi di Walter Benjamin, è quella istituzione che trasforma il culturale in culturale - l'oggetto di culto arcaico diventato opera d'arte -, presentare di rimando un orinatoio nelle sale di un museo significa avvalersi della potenza profanatrice dell'istituzione per fare, di un oggetto d'uso se non di decenza, un'opera d'arte; e fare di quel luogo, un tempo consacrato alle muse, uno spazio affine ai gabinetti pubblici, un *puteus* o un lupanare, in breve quel luogo equivoco che è diventato il museo di arte "moderna"<sup>219</sup>.

C'è chi, come Jean Claire, denuncia l'ambito delle strategie di marketing all'interno dei musei e chi, come Mara Cerquetti, docente di Economia e gestione delle imprese, pur sostenendone la linea teorica, pone l'accento su quanto non sia il marketing a snaturare l'istituzione museale quanto il cattivo uso che di esso ne viene fatto nel momento in cui diventa promotore, riprendendo le parole di Tommaso Montanari, di una "industria delle mostre e delle campagne mediatiche su singoli capolavori (spesso inesistenti)<sup>220</sup>" con un fine democratico. Nel testo *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani* l'autrice parla di "inganno" che si manifesta nel momento in cui si "perseguono fini commerciali camuffati da improbabili finalità culturali". Nella sua ricerca affronta tutte quelle strategie di marketing che rappresentano dei valori ovvero che concorrono alle finalità Istituzionali valorizzando il patrimonio culturale<sup>221</sup>.



88 |



89 |

88 | *Louvre Museum*, Parigi 2021.  
Fonte: <https://www.ilpost.it/2017/06/23/museo-louvre-consigli-visita-guida/>

89 | *Louvre Museum*, Abu Dhabi, 2021.  
Fonte: <http://www.jeannouvel.com/projets/louvre-abou-dhabi-3/>



90 |



91 |

PARTE **SECONDA**

CAPITOLO **IV**

RICERCA **SECONDA TENDENZA**

ARCO CRONOLOGICO **XXI°**

TENDENZA **LETTURA DELLA COMPONENTE ECONOMICA**

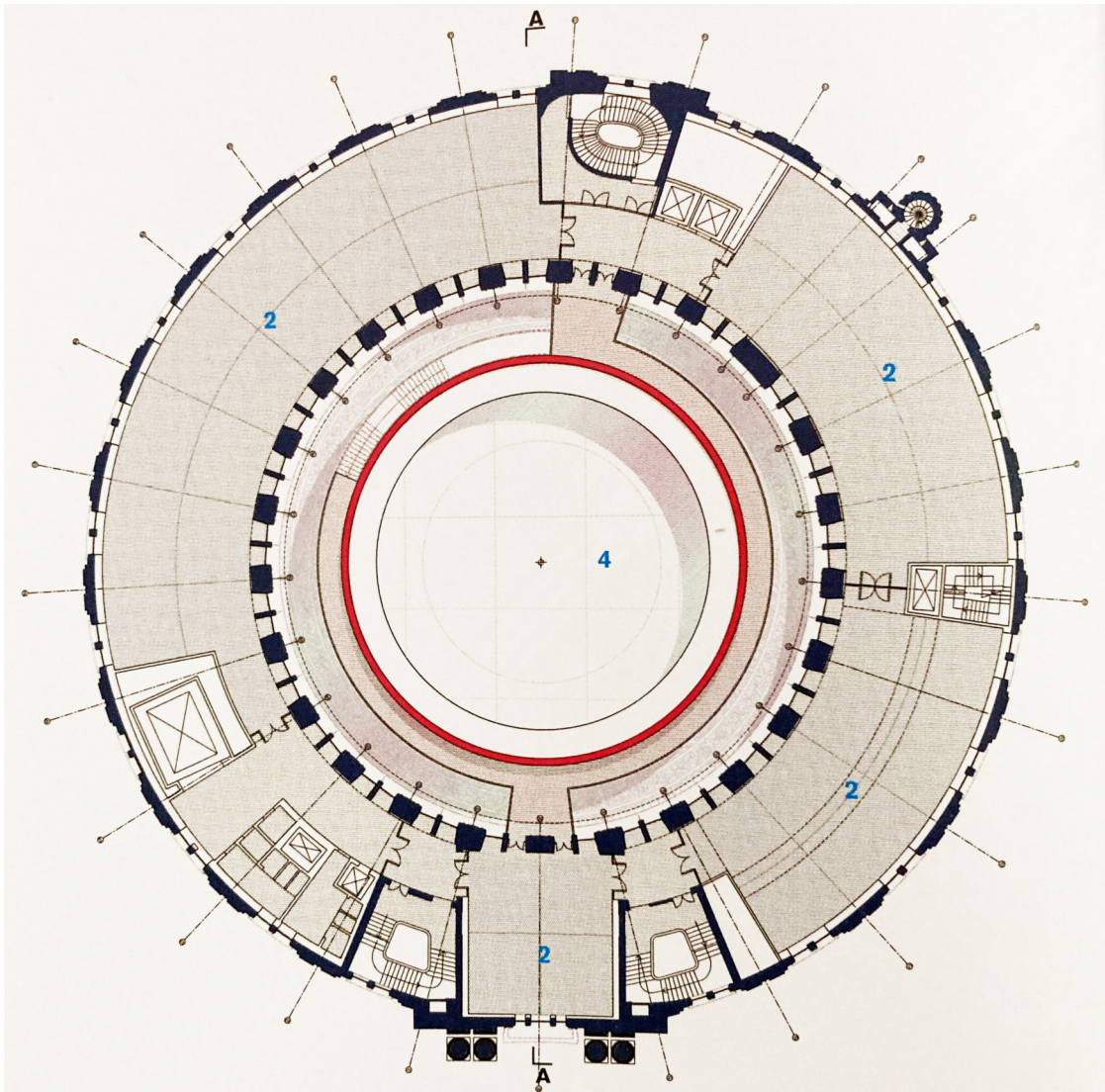
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

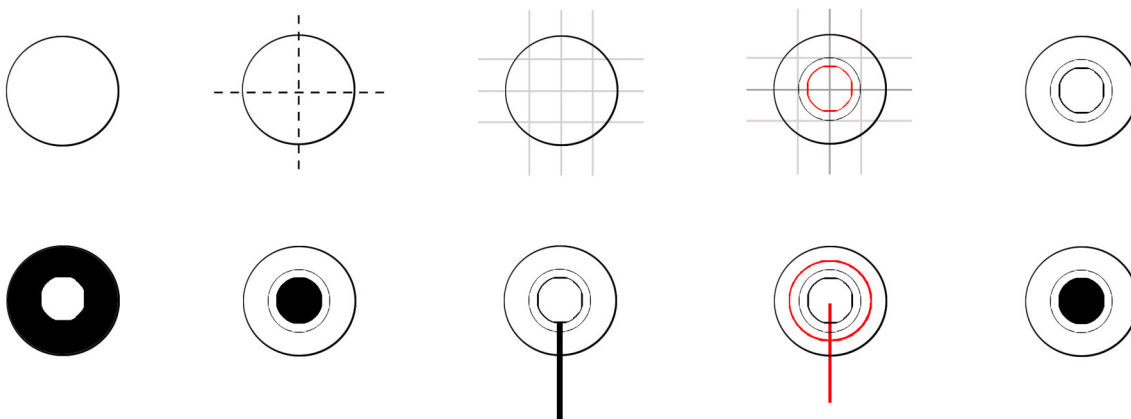
INDAGINE **IL VUOTO RI-DEFINITO**

CASO STUDIO **3** \_ TADAO ANDO, *BOURSE DE COMMERCE*, PARIGI, 2021

KEYWORDS **VUOTO ELEMENTO DEFINITO / ROTONDA / ANTICO-NUOVO**



92 |



92 | Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi 2021, pianta piano terra.  
Fonte: M. Biraghi, *Bourse de Commerce*, in Supplemento a Domus n.1052/2020.

## IV.4.2 LA BOURSE DE COMMERCE

La *Bourse de Commerce - Collezione Pinault* con sede a Parigi rappresenta un altro esempio importante di un progetto di museo che ha impiegato ingenti somme di denaro per la sua realizzazione. Il progetto, annunciato nell'anno 2017, si è svelato al pubblico nel mese di maggio 2021.

L'operazione messa in atto vede protagonista la figura di François Pinault, magnate francese appassionato di arte contemporanea che, nel 2017, ha annunciato l'acquisto dell'ex borsa di Parigi, *Bourse de Commerce*, situata in prossimità del *Museo del Louvre* e del *Centre Georges Pompidou*, al fine di dare vita a uno spazio museale capace di accogliere una parte della sua collezione.

Secondo una ricostruzione storica<sup>222</sup> di Marco Biraghi, l'edificio assume diverse configurazioni nel corso del tempo arrivando alla definizione di museo nel 2016, quando il sindaco di Parigi offre al magnate francese la concessione, per un arco temporale di 50 anni, della *Borsa di Commercio* di Parigi [Figg.93-94-96] per ospitarvi spazi museali. L'accordo prevede che, al termine del periodo concordato, il Comune e gli eredi possano decidere di portare avanti o concludere il contratto stipulato. Nonostante si tratti di un intervento attuato su una preesistenza e non della nascita di un progetto *ex novo*, tale situazione non troppo si discosta dal caso studio trattato nel paragrafo precedente nel quale veniva menzionata l'operazione di concessione, per 30 anni e da parte del *Museo del Louvre* di Parigi, del marchio *Louvre* agli Emirati Arabi Uniti per la nascita di un nuovo polo museale con sede ad Abu Dhabi.

Così, Pinault, che aveva visto nascere in precedenza il progetto a Venezia con l'apertura della galleria a Palazzo Grassi e Punta della Dogana, si impegna ad occuparsi della gestione e della manutenzione dell'edificio nell'arco degli anni concordati con il Comune di Parigi con l'obiettivo di dare vita a un coinvolgimento di esperienze artistiche multidisciplinari capaci di accogliere una vasta tipologia di pubblico:

Con la creazione di questo nuovo museo sto scrivendo il prossimo capitolo del mio progetto culturale, il cui obiettivo è quello di condividere la mia passione per l'arte contemporanea con un pubblico il più ampio possibile<sup>223</sup>.

Numerose sono state le polemiche emerse in merito all'acquisizione, da parte del Comune di Parigi, della *Bourse de Commerce* a causa del fatto che lo stesso, come si legge da una nota rivista di settore, abbia investito la somma di 86 milioni di euro<sup>224</sup> per dare vita a tale progetto.

Secondo quanto si evince dalla stessa rivista, la causa di tali polemiche risiede nel fatto che l'edificio, inaugurato nel 1889, fu ceduto dal Comune di Parigi alla Camera di Commercio nel 1949 per la cifra simbolica di un franco specificando che, nel momento in cui non fosse più stato utilizzato per tale scopo, sarebbe tornato in possesso del Comune per la stessa cifra, cosa che non è accaduta.

A condurre il progetto di ristrutturazione dell'edificio preesistente, lo stesso Pinault ha scelto, ancora una volta, l'architetto che ha curato, citando le parole di Francesco dal Co, "l'eredità del tempo"<sup>225</sup>. Tadao Ando, di fatti, era stato incaricato, nel 2005, della redazione dei progetti di Punta della Dogana, Palazzo Grassi e del

Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia che vedono la guida dello stesso direttore del nascente museo, Martin Bethenod la cui politica mira a un dialogo e coinvolgimento delle sedi museali.

Condotta dallo studio Tadao Ando Architects, il disegno del nuovo museo ha visto la collaborazione dei progettisti NeM Architects, Pierre-Antoine Gatier, Ronan e Erwan Bouroullec e la società di ingegneria Setec.

Il ridisegno degli spazi architettonici dell'edificio risalente al XVIII secolo ha previsto la creazione di ambienti adibiti a ristorante, *auditorium*, sale dedicate a installazioni video, *performance* e progetti sperimentali oltre che il mantenimento della struttura circolare interna alla quale si sovrappone un elemento cilindrico in cemento. Quest'ultimo, tramite una rampa che lo percorre esternamente, permette il collegamento e l'accesso alle gallerie espositive per culminare con una passerella dalla quale si possono fruire gli affreschi preesistenti oltre che il grande vuoto che si apre al livello inferiore.

La sala principale, racchiusa da questo cilindro di 9 x 30 m, disegna uno spazio espositivo modulare di 6800 mq capace di essere suddiviso in ambienti più piccoli da 100 a 600 mq o poter essere utilizzato per installazioni di grandi dimensioni. Con questo gesto, l'architetto, riprendendo le parole di Marco Biraghi, definisce un "gesto assoluto capace di far vivere una nuova stagione a un edificio che si candida a diventare uno dei nuovi centri della cultura artistica contemporanea parigina"<sup>226</sup>.

Così, il segno architettonico del cilindro, che si pone come elemento volto a distinguere la preesistenza dal nuovo, rievoca l'elemento della rotonda nell'architettura museale, un vuoto che qui diventa spazio espositivo al piano terra e che viene riempito secondo le esigenze del momento. Per l'apertura sono state presentate le opere di artisti tra i quali rientrano, tra tutti, Urs Fischer e Maurizio Cattelan, Martial Raysse, Cindy Sherman, Bertrand Lavier, Philippe Parreno e Ryan Gander. I temi dell'impermanenza, della vanità, del trascorrere del tempo, sono quelli trasmessi dall'opera *Untitled*<sup>227</sup> [Fig.95] di Urs Fischer che occupa, temporaneamente, il centro della rotonda.

Sull'elemento della rotonda, il direttore del museo, Martin Bethenod, nel corso di un'intervista afferma:

*Quale ruolo ha l'imponente architettura della Bourse de Commerce e come interagisce con le opere e le diverse esigenze del museo?*

Tadao Ando ha utilizzato, parlando del suo intervento a Palazzo Grassi e Punta della Dogana, la bella espressione "trait d'union". La Bourse de Commerce, quinta tappa della collaborazione iniziata da due decenni tra François Pinault e il grande architetto giapponese, è una nuova versione di questa nozione di "trait d'union", tra la storia e il presente, tra l'architettura e l'opera d'arte, tra il contesto e gli interni. Il gesto architettonico, in particolare il cilindro di cemento che si inserisce in modo radicale e sottile nella grande sala circolare al centro dell'edificio, permette di disegnare uno spazio espositivo dedicato alla sola contemplazione delle opere, alle quali dà uno sfondo, una scala, una dimensione di astrazione e silenzio, pur lasciando visibile, ma sempre a distanza, il contesto architettonico originale e dunque più antico. Il cilindro di Ando è come uno strumento che organizza lo sguardo su differenti livelli, rendendo possibile il dialogo tra arte e architettura. I numerosi artisti a cui abbiamo fatto visitare questa Rotonda hanno immediatamente colto la dimensione ricca di ispirazione e potenzialità<sup>228</sup>.

E in merito al concetto di tempo espresso in relazione del museo e dell'arte, elemento capace di stabilire un *trait d'union*, Jean Claire, nel saggio *Critica alla modernità*, scriveva:

Dire in effetti che la qualità dell'arte dipende dal suo accordo in qualche modo preordinato, come un motore, uno schema temporale rivolto dal presente verso il futuro, vuole sostituire alla contemplazione di un'opera, la cui natura è di trascendere il tempo, la ricezione cronometrata di un'informazione, vuol dire ridurre il processo artistico alla messa in opera di una tecnica d'informazione, ridurre la sua diffusione culturale a una strategia di propaganda, ridurre il prodotto, l'opera stessa, a non essere altro che una parcella, fra le tante nel vasto territorio dei mass media. Ma scegliere la dimensione del futuro come criterio e come metro dell'ideale artistico di una società, significa esporsi anche a delle contraddizioni logiche insolubili<sup>229</sup>.

L'arte, nella dimensione del tempo, occupa una posizione per la quale si leggerà:

Ma l'arte non ha a che fare con il tempo, se non per imposizione - essa non può farne a meno. Non con il passato - che al più reinventa; non con il futuro, cui non può abbandonarsi - sebbene ad esso aspiri; non col presente, poiché solo liberandosi da esso potrà aspirare ad esistere appunto come arte. Essa deforma il tempo, lo restringe all'istante fulmineo dell'agnizione o lo dilata indefinitamente, aspirando, e talvolta raggiungendo, l'immortalità<sup>230</sup>.

Per rispondere alle esigenze del Museo che guarda al passato, al presente e al futuro, lo stesso direttore della *Borsa di Commercio* continua affermando:

*Come sarà la programmazione del nuovo museo?*

Seguirà la logica della programmazione sviluppata dal 2006 a Venezia a Palazzo Grassi, che ho avuto la grande fortuna di dirigere dal 2010 al 2020 – quando ho deciso di dedicarmi unicamente al progetto parigino, che dirigevo già dal 2016. La Bourse de Commerce è interamente votata all'arte contemporanea, a partire dalla Collection Pinault e dal suo punto di vista allo stesso tempo unico e impegnato. Come a Venezia, dunque, ma secondo un ritmo differente: da una parte si articola in progetti collettivi o tematici, concepiti guardando alle opere della Collezione (spesso integrate da interventi site-specific o da nuove produzioni) e, dall'altra parte, in progetti monografici ideati intorno agli artisti (il più delle volte insieme agli artisti stessi) con cui la Collezione intrattiene un rapporto forte e duraturo. A questo calendario di esposizioni, che comprenderà dalle 10 alle 15 proposte all'anno, sarà affiancato un programma di incontri, conferenze, ma anche performance, concerti e proiezioni. Uno dei tanti successi di Palazzo Grassi, dopo il 2013, è il Teatrino, diventato un luogo culturale tra i più attivi di Venezia. L'auditorium della Bourse de Commerce ci permette di andare in questa direzione, senza la quale un museo contemporaneo non avrebbe senso di esistere a pieno<sup>231</sup>.

In conclusione, si pone l'accento sull'importanza della componente economica quanto sull'elemento della rotonda che ritorna, ancora una volta, presente nella configurazione di un vuoto che viene qui letto come luogo che si riempie e si svuota dalle esigenze della contemporaneità. All'interno di questo spazio, di fatti, sono previste esposizioni temporanee, incontri, concerti. Il 2 e 3 febbraio 2022 è previsto l'evento *Sonatas and Interludes*<sup>232</sup>, una coreografia di Lenio Kaklea dell'omonimo lavoro di John Cage, appositamente pensata per la rotonda del museo.



93 |



94 |

93 | Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi 2021.

Fonte: <https://www.ad-italia.it/news/2020/10/24/bourse-de-commerce-il-nuovo-museo-disegnato-da-tadao-ando/>

94 | Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi 2021.

Fonte: [https://www.archdaily.com/962286/la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier/60ad00fbc63f7201640adf05-la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/962286/la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier/60ad00fbc63f7201640adf05-la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier-photo?next_project=no)



95 |

95 | Urs Fischer, *Untitled*, 2011-2020.  
Fonte: <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischer>



96 |

96 | Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi 2021.

Fonte: <https://trendyfikation.com/art/pinault-collection-at-the-bourse-de-commerce-in-paris/>

## IV.5 LA DIMENSIONE DEL VIRTUALE: IL VUOTO IN MOSTRA

Una tra le tendenze che si sviluppano nel secolo attuale sul tema dei musei è sicuramente quella della dimensione del virtuale che apre scenari di riflessioni molto ampi in relazione al loro futuro prossimo. Questa tendenza, di fatti, non coinvolge soltanto l'architettura museale ma anche l'arte che si espone nei musei la quale cambia, radicalmente, configurazione. L'arte diventa qui *experience* [esperienza] che, se da un lato intercetta una nuova modalità di fruizione che attua un coinvolgimento sensoriale, dall'altro la priva della sua materia. Come scrive la giornalista Letizia Cini "L'arte si priva della materia. Capolavori e musei scompaiono, lasciando spazio a un nuovo modo di godere del bello. Il vero diventa virtuale e la realtà si sublima in esperienza immersiva digitale multimediale"<sup>233</sup>. Ciò che si vuole mettere in maggiore evidenza è come questa tendenza, intercettando un'arte che diventa fenomeno che non riproduce una situazione reale, dà vita alla nascita di musei che si configurano come fabbriche digitali.

Sul dizionario della lingua italiana Treccani, alla voce realtà virtuale, viene riportato: "realtà v., detto di cosa o attività frutto di un'elaborazione informatica che pur seguendo modelli realistici non riproduce però una situazione reale"<sup>234</sup>. La realtà virtuale individua, di fatti, un ambiente digitale interamente ricreato in maniera artificiale. Il fruitore non si trova a contatto diretto con l'opera d'arte originale ma con una ricostruzione digitale di essa. Si ricordi la mostra *Klimt Experience*<sup>235</sup> [Fig.97], un percorso di narrazione interamente costituito da immagini di realtà aumentata e suoni ideata dal regista Stefano Fake attraverso la selezione delle opere scelte dallo storico dell'arte Sergio Risaliti a cui seguono la *Da Vinci Experience*<sup>236</sup> [Figg.98-99], la *Caravaggio Experience*<sup>237</sup>, solo per citarne alcuni.

Un sostanziale cambio di rotta se si pensa all'analisi condotta nel corso della prima parte della ricerca nella quale si leggeva il passaggio da un concetto di sacralità della fruizione artistica e del museo a partire dai primi anni dell'Ottocento all'avvento delle avanguardie artistiche nel Novecento che introdurranno il concetto di esperienza artistica oltre a una nuova modalità di fruizione dello spazio architettonico. La dimensione virtuale sembra così oltrepassare i confini dell'arte e dell'architettura. Il Museo, citando le parole di Pippo Ciorra, diverrebbe *Senza Architettura* e l'Arte una Non Ancora Arte. Entrambi intercettano una sostanziale variazione anche della tipologia di pubblico. Nel museo, nuovo spazio tra il reale e l'immaginario, emerge, infatti, una doppia tipologia di pubblico: una reale che fruirà fisicamente lo spazio; una virtuale che, innescando delle relazioni globali, perderà di fatto quelle reali.

Questo concetto viene ben espresso nell'intervista *Il cambiamento dei musei. Spazio del reale e dell'immaginario* redatta all'architetto Lorenzo Greppi attivo nel settore della museografia e della progettazione di allestimenti per mostre e musei:

Da una parte il pubblico virtuale: un pubblico distante, globale, multilinguistico, multiculturale, connesso in vaste community e network, che dovrà necessariamente accontentarsi di forme di turismo digitale e di visite online. Dall'altra, il pubblico reale: un pubblico essenzialmente locale, più domestico e di prossimità, espressione di comunità e di reti di utenti alla scala del territorio, che avrà più facilmente la possibilità di visitare il museo in situ. Due pubblici, completamente diversi, che i musei saranno costretti ad affrontare contestualmente e nell'ambito di una medesima strategia integrata: variare e adattare le forme e i target del loro marketing culturale; declinare le due scale della

prossimità e della distanza; umanizzare la visita digitale e rendere più immaginifica l'esperienza di visita reale. [...] Partendo dal mio punto di vista disciplinare, mi limiterò a cercare di prendere in esame la parte reale del pubblico, tanto più che è quella che si avvicina a mio avviso maggiormente alla vocazione principale del museo intesa, secondo la definizione ICOM, di "istituzione aperta al pubblico"<sup>238</sup>.

Queste considerazioni relative a un pubblico che maggiormente diventa digitale, se da un lato danno vita a un situazione che sembra determinare un indebolimento del sistema museo e di quello relativo all'arte, dall'altro lato attuano uno sconvolgimento di un sistema che indirizza a una riflessione sulla rarefazione del pubblico che, per riprendere le parole di Jean Claire, potrebbe mutare la sua accezione di "pubblico di massa". L'architetto Creppi continua:

Al termine di questa overdose di immagini virtuali (così come di immagini irreali e surreali) i musei saranno chiamati alla doppia sfida di sfruttare la comprensibile voglia delle persone di riconquistare il piano del reale e di approfittare nel contempo di alcune prospettive positive del virus - come la rarefazione del pubblico, lo scaglionamento delle visite, lo spaiamento dei visitatori, il silenzio ecc. - per mettere a punto esperienze di visita innovative capaci di esaltare la dimensione museale "dal vero" e a "vera grandezza": capaci cioè, da una parte, di qualificare i musei come momenti spazio-temporali reali insostituibili per la socializzazione, la condivisione e l'incontro "dal vivo" e, dall'altra, di presentarli come una delle rare esperienze e occasioni concrete di "spostamento" e "viaggio" ancora praticabili e percorribili. Per un "viaggio" al tempo stesso fisico, mentale ed emotivo tra immagini, immaginario e immaginazione<sup>239</sup>.

La dimensione del virtuale, al pari di quella economica, sembra rappresentare una nuova frontiera per il futuro prossimo dei musei che, ancora oggi, citando Achille Bonito Oliva, "reclamano attenzione":

Il museo virtuale accoglie e stimola tipi di arte che ancora non immaginiamo, ci sorprende nel nostro modo di pensare e di essere. [...] Attraverso spazio, arte, costruzione e organizzazione il museo virtuale genera connessioni complesse e permette il maggior numero possibile di relazioni impreviste. Mentre le multinazionali della cultura inseguono i criteri dell'economia globale per attrarre flussi sempre più consistenti di turismo culturale, nel cyberspazio un gruppo di visitatori sperimentano nuove logiche e strategie fondate sull'interattività<sup>240</sup>.

Dall'analisi fino ad ora condotta si è mostrato come il museo virtuale attiva un sistema di relazioni a carattere globale incentivando la fruizione artistica che nega l'esperienza fisica. Questo fenomeno, se da un lato apre infinite possibilità di sviluppo, dall'altro rischia di generare un vuoto che si presenta tanto sul piano teorico quanto su quello che ricerca gli spazi architettonici.

Un caso rappresentativo nel mostrare la necessità del pubblico di confrontarsi con le opere e con gli spazi museali, seppur esprima una situazione differente, è rappresentato dal *Museo di Belle Arti* di Le Locle, in Svizzera [Fig.100]. Oggetto della mostra diviene l'esposizione di uno spazio vuoto come denuncia e tentativo di dare forma all'assenza di cultura generata dall'evento pandemico. Nathalie Herschdorfer, direttrice del museo, afferma:

Di solito si va al museo per arricchirsi, per provare emozioni. Qui invece veniamo abbandonati a noi stessi. Trovo importante esprimere fisicamente questo vuoto, dare la possibilità al visitatore di entrare in uno spazio nudo che è stato vietato agli artisti<sup>241</sup>.

Il concetto di assenza di cultura spiegato da Nathalie Herschdorfer come denuncia della situazione pandemica in corso intercetta la linea teorica di Jean Claire che nel saggio *L'inverno della cultura* parlerà di un intero sistema sociale indebolito dal mutare della società nell'era delle immagini<sup>242</sup>:

Ciò che vediamo soverchia ciò che leggiamo: peggio ancora, si fa passare per ciò che sappiamo. [...] L'immagine può essere una benedizione. Ci permetterà di sottrarci al dovere di riflettere, cosa spesso poco appassionante o triste<sup>243</sup>.

Ponendosi contro i dettami dell'arte contemporanea alla quale attribuirà i connotati di un "naufragio" affermerà:

L'arte contemporanea è il racconto di un naufragio e di una scomparsa. Fu nel 1972 che Harald Szeemann propose nell'ambito dei Documenta a Kassel una mostra intitolata "When Attitudes Become Forms": essa segnerà l'inizio di un'epoca in cui il corpo dell'uomo pretende di sostituirsi alle proprie opere<sup>244</sup>.

Nel ricalcare l'idea di museo privo di oggetti d'arte esposti, si pensi al progetto dell'artista cubano Glexis Novoa del 2014 intitolato *Emptiness*<sup>245</sup> presentato al *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto* che conduce il visitatore verso la fruizione di uno spazio vuoto sulle cui pareti emergono dei piccoli disegni dell'artista. In conclusione si pone la questione se l'architettura museale è destinata ancora ad esistere e su quali temi potrà mantenere viva la traccia della sua esistenza.



97 |



98 |

97 | *Klimt Experience*, Reggia di Caserta, Napoli 7 giugno 2017 - 7 gennaio 2018.

Fonte: <http://www.arte.it/calendario-arte/caserta/mostra-klimt-experience-45127>

98 | *Da Vinci Experience*, Santo Stefano al Ponte, Firenze 2018-2019.

Fonte: <https://www.davinciexperience.it>



99 |

99 | *Da Vinci Experience*, Santo Stefano al Ponte, Firenze 2018-2019.  
Fonte: [https://www.ilturista.info/blog/13966-La\\_Mostra\\_Da\\_Vinci\\_Experience\\_a\\_Firenze\\_Santo\\_Stefano\\_al\\_Ponte/](https://www.ilturista.info/blog/13966-La_Mostra_Da_Vinci_Experience_a_Firenze_Santo_Stefano_al_Ponte/)



**100 |**

**100 |** *Il vuoto in mostra*, Museo di Belle Arti di Le Locle, Svizzera 2021.  
Fonte: <https://www.rsi.ch/news/svizzera/Il-vuoto-in-mostra-13983040.html>

PARTE SECONDA

CAPITOLO IV

RICERCA TERZA TENDENZA

ARCO CRONOLOGICO XXI°

TENDENZA LETTURA DELLA COMPONENTE VIRTUALE

ANALISI CRITICA VUOTO

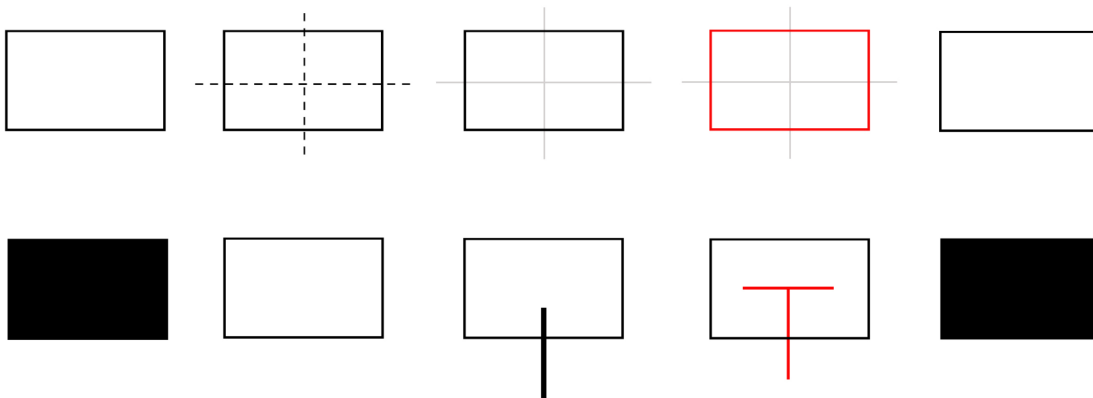
FOCUS CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO

INDAGINE IL VUOTO RI-DEFINITO

CASO STUDIO 4 \_ TEAMLAB, *MORI BUILDING DIGITAL ART MUSEUM*, TOKYO, 2018

KEYWORDS VUOTO ELEMENTO INDEFINITO / VIRTUALE / ARTE DIGITALE / PUBBLICO

101 |



101 | TeamLab, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo 2018. Non è risultato possibile il reperimento degli elaborati grafici di progetto.

## IV.5.1 IL MORI BUILDING DIGITAL ART MUSEUM

*È per sfuggire all'ultimatum di un mondo reale che lo stiamo rendendo virtuale?*

Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*

L'indagine condotta sulla dimensione del virtuale si è rivelata particolarmente interessante quando ha mostrato come essa, in realtà, abbia messo in crisi il rapporto tra reale e immaginario, aprendo però un sistema nuovo di relazioni che si instaurano tra spettatore, opera e spazio architettonico le quali, tutt'oggi, sono in via di decodificazione.

Questo rapporto tra lo spettatore e l'arte che diventa immagine digitale, seppur si manifesti come un fenomeno attuale, affonda le proprie radici in epoca cubista<sup>246</sup> [Fig.102] nella ricerca che veniva condotta intorno all'oggetto rappresentato studiato in una "rappresentazione destrutturata di esso". Il grado di rappresentazione dell'oggetto faceva così, citando David Hockney, sentire lo spettatore "presente nel quadro e il quadro presente in [esso]"<sup>247</sup>. Questo concetto non troppo si discosta dalle dichiarazioni di un membro del collettivo di artisti TeamLab<sup>248</sup> quando affermava: "Vogliamo abbattere i confini tra le diverse arti, quelli tra l'arte e gli spettatori e quella tra noi stessi e gli altri, permettendo ai visitatori di dissolversi nell'arte diventando parte di essa"<sup>249</sup>.

L'esempio che maggiormente rappresenta una riflessione da attuarsi in relazione alla rappresentazione artistica che assume un carattere digitale unitamente alla metafora dello spazio di fruizione di essa, è riconducibile al progetto di "museo interattivo" proposto, nel 2018, dallo studio teamLab Borderless<sup>250</sup>. Il *MORI Building Digital Art Museum* [Fig.105] sorge sull'isola artificiale di Odaiba, a Tokyo. Gli spazi del museo, allestiti attraverso riproduzioni virtuali, fanno sì che lo spettatore che si trova al suo interno assista alla dilatazione di questi ambienti i quali simulano realtà immaginarie e irreali [Figg.103-104]. Analogamente, lo spazio dell'opera d'arte non si estingue nella cornice e quindi in un ambiente architettonico misurato ma sconfinava al di fuori di essa mediante le installazioni che si espandono nei corridoi per riconnettersi all'ambiente successivo e ponendo il visitatore a sentirsi parte integrante della *performance*. Nel corso di un'intervista, Takashi Kudo, responsabile della comunicazione per il collettivo giapponese, spiega come l'attenzione sullo spazio è rivolta a privilegiare la creazione di sistemi di relazioni tra i visitatori:

teamLab si concentra sullo spazio fisico, privilegiando non l'uso personale, ma quello collettivo, ponendo più persone nello stesso spazio. Digitalizzando lo spazio, infatti, possiamo agire indirettamente sulle relazioni che si creano fra le persone all'interno di esso. Se la presenza degli altri può innescare un cambiamento nello spazio dell'installazione, gli "altri" divengono parte dell'opera d'arte. E se quel cambiamento è bello, anche la presenza degli altri diviene qualcosa di bello. Connettendo l'arte con la tecnologia digitale, cerchiamo di rendere più positiva la percezione della presenza degli altri<sup>251</sup>.

*Bordeless* [Senza confini] è il tema principale di questo museo nel quale i contenuti, le sale, i percorsi, il pubblico si fondono tra loro in un'unica entità in cui si abbattono i confini attraverso “un'arte digitale, spazi soggettivi, relazioni tra persone, natura digitalizzata, trascendenza dei confini tra le arti, immersione del corpo, continuità nel tempo”<sup>252</sup>:

“Borderless” definisce il tema principale del museo. [...] Vi saranno approssimativamente cinquanta lavori, anche nuovi, esposti in 10mila metri quadri strutturati intorno a cinque aree principali. Le opere d'arte non saranno divise fra loro, e dalle stanze dedicate alle installazioni si espanderanno nei corridoi, comunicando, a volte fondendosi. Visto che non ci sono delimitazioni fra il pubblico e i lavori, le persone saranno immerse nelle installazioni, creando un flusso continuo: le persone useranno il loro corpo per esplorare le installazioni e a loro volta creeranno nuove esperienze con gli altri fruitori. Il risultato sarà un museo digitale completamente nuovo, perché l'arte digitale è libera dai vincoli della sostanza materiale. I sentimenti e i pensieri che sono incorporati in un'opera attraverso un medium fisico possono ora essere direttamente trasferiti al pubblico attraverso l'esperienza. Il pubblico si muoverà liberamente, riconoscerà il mondo attraverso il proprio corpo e con il proprio corpo formerà connessioni e relazioni con gli altri; i confini saranno ambigui come quelli fra i pensieri nella mente, che si influenzano e si mescolano fra di loro. Se un artista può ispirare pensieri ed emozioni nelle esperienze della gente, le opere d'arte possono formare liberamente connessioni e relazioni fra persone, il tempo dell'opera diviene quello del corpo umano, i confini si dissolvono<sup>253</sup>.

L'atto di divenire parte integrante della *performance*, dell'uso di tecnologie che mirano alla perfezione di immagini illusorie, di negazione dello spazio architettonico nel risultato di una progettazione di “fabbriche digitali”, riporta alle considerazioni del filosofo francese Jean Baudrillard, che parla di una “nuova forma del terrore, rispetto a cui i tormenti dell'alienazione erano ben poca cosa”<sup>254</sup>. Così, il progetto del nuovo museo digitale apre una stagione di riflessione importante tanto sullo spazio e la sua dialettica, quanto sul nuovo modo di concepire l'arte.

*Reversible Rotation, Flying Beyond Borders - One Stroke, Cold Light*<sup>255</sup> [Rotazione reversibile, Volo oltre i confini - Un colpo, Luce Fredda] è il titolo dell'installazione proposta dal collettivo teamLab nella quale si osserva una persona che interagisce - seguendo fisicamente il movimento della rappresentazione - non solo con lo spazio ma anche con l'immagine digitale che viene restituita all'interno di quello spazio. Questa operazione apre due questioni. La prima si rivolge all'emozione vissuta, al coinvolgimento di immagini e ultrasuoni capaci di infondere nel visitatore ricerca ma anche smarrimento all'interno di uno spazio che genera un senso di vuoto; la seconda si sofferma sull'architettura museale caratterizzata da un volume vuoto che viene riempito dall'illusione - perché di fatto non esiste la presenza fisica di opere - e da un pubblico reale. Questo sembra attuare la concretizzazione di un vuoto messo in mostra che si muove tanto sul piano fisico quanto su quello teorico.

Il *Mori Building Digital Art Museum* individua sostanzialmente tre sistemi di relazioni: con il pubblico in quanto punta a dare vita a relazioni tra i fruitori dell'arte; tra le opere poiché, abbattendo la cornice e i confini tra esse, dà vita a un'unica opera d'arte; tra le diverse geografie in quanto l'esperienza del museo di arte digitale si ripropone, dopo l'apertura del primo nucleo nel 2018 a Tokyo, in altre realtà geografiche. Tra queste emergono il nuovo museo che sorge a Fukuoka sulla costa settentrionale dell'isola di Kyūshū in Giappone, il museo a New York del 2019 promosso dalla Pace Gallery i cui lavori non sono attualmente

terminati, il corrispettivo americano del teamLab che si sviluppa in un magazzino di 4.600 mq presso la Industry City di Brooklyn a Sunset Park per il quale gli artisti hanno firmato un contratto di locazione della durata decennale. Nel 2024 è prevista l'apertura di un nuovo museo del collettivo giapponese teamLab a Utrecht in uno spazio situato al piano terra di Wonderwoods, il complesso immobiliare progettato dall'architetto Stefano Boeri.

In chiusura di tale ragionamento si riportano le considerazioni di Angela Vettese che, nel saggio *L'arte contemporanea* scrive:

Il XXI secolo sta anche ridefinendo lo statuto dell'opera in relazione alla nostra nuova condizione di soggetti *always on*, connessi al reale in maniera virtuale; immersi in una rete che relativizza il contatto tra i corpi, perdiamo anche facilmente la capacità di distinguere ciò che è vero da ciò che è falso: l'interstizio tra queste due categorie, alla luce di una diffusione del *post-truth* favorita dagli sviluppi del digitale, va riconsiderato, così come la nozione di oggetto artistico distinta da quelle di strumento, dispositivo, finestra aperta verso un contesto interattivo. Un'opera non è un videogioco e nemmeno l'ultimo ritrovato della tecnologia che riproduce - o che produce - il reale, altrimenti dovremmo pensare che i veri artisti siano coloro che inventano nuove tecnologie, mentre sembra ragionevole ritenere che siano quelli che riflettono sulla storia<sup>256</sup>.

Emergono qui i temi centrali estrapolati dalla lettura di questo caso studio. Si cerca di riflettere sulla natura dell'opera d'arte, di comprendere cosa essa rappresenti in relazione alle nuove tecnologie, sulla definizione del termine artista, e, soprattutto, sullo spazio architettonico. Contenitore e contenuto, cambiando configurazione rispetto agli esempi tradizionali, si plasmano qui in un'unica entità nella quale risulta difficile, se non impossibile, attuare una lettura critica che ne distingua le parti. Il museo di arte digitale, difatti, sembra annullare o marginalizzare l'attenzione rivolta all'architettura che diventa unico spazio di proiezione all'interno del quale il movimento del corpo (tema cardine su cui si fonda la lettura dello spazio nel Movimento Moderno) e le relazioni che si instaurano tra i fruitori assumono un carattere fondamentale. In questo esempio non emerge la presenza di uno spazio pensato nella configurazione di un *vuoto* ma è il museo stesso che, ponendosi come architettura sulla quale e nella quale viene proiettata la rappresentazione artistica, è uno spazio vuoto privo di oggetti esposti.



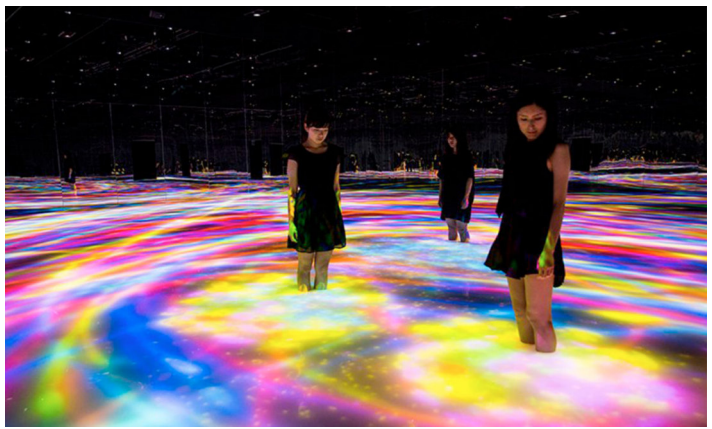
102 |



103 |

102 | Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. K. G.)*, 1907, Museum of Modern Art (MoMa).  
Fonte: <https://www.arteworld.it/les-demoiselles-d-avignon-picasso-analisi/>

103 | TeamLab Borderless, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo 2020.  
Fonte: [https://www.teamlab.art/e/borderless\\_hamburg/](https://www.teamlab.art/e/borderless_hamburg/)



104 |

104 | TeamLab Borderless, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo 2020.  
Fonte: <https://tokyocheapo.com/entertainment/museums-and-exhibitions/mori-building-digital-art-museum-teamlab-borderless/>



105 |

105 | TeamLab Borderless, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo 2020.

Fonte: <https://www.artribune.com/professionisti/who-is-who/2018/06/tokyo-museo-digitale-teamlab/>

## IV.6 LA DIMENSIONE GEOGRAFICA: IL GLOBAL GUGGENHEIM

La quarta tendenza che si individua nello studio condotto attorno al tema del museo contemporaneo riguarda la dimensione geografica. Viene esaminata la casistica delle relazioni geografiche che il museo instaura non con le collezioni di oggetti ma con quelle che Germano Celant definisce *collezione di architetti*.

A tal proposito viene analizzato il caso del *Global Guggenheim*, fenomeno innescato quando il direttore del *Guggenheim Museum* di New York, Thomas Krenz, diede vita a un team volto alla creazione di una catena di musei dislocati nel mondo con una caratteristica comune: essere delle collezioni non solo di opere ma anche dei nomi degli architetti che li hanno progettati, una sorta di *Musei d'architetto* come li definisce Francesco Dal Co. Questa situazione viene trattata dallo stesso Germano Celant che nel 1988 fu chiamato da Thomas Krenz a fare parte del team del *Guggenheim Museum* [Fig.106] di New York quando affermava:

Ho vissuto l'esperienza di una trasformazione che ha visto il museo trasformarsi da istituzione per la promozione e la conservazione delle opere, ad una macchina da spettacolo e da qualificazione urbana, non solo di una ma di più città. [...] L'istituzione era propriamente americana, ma possedeva un'immagine anche europea, l'affidamento della Peggy Guggenheim Collection a Venezia. Una doppia anima, che si rivelerà stimolante per un allargamento internazionale e globale del museo. [...] Tom Krenz crea un team nazionale e internazionale dal cui brain storm nasce una diversa ipotesi di museo. [...] Nell'arco di pochi anni si apre alla fotografia e alle altre arti. Arriva ad includere design, architettura, fashion, letteratura, fotografia, cinema ed altro. Un ripensamento sui compiti e sulla missione del museo. [...] Un cambio di segno che non nasce da dipartimenti specializzati [...], ma da un team interscambiabile di curatori internazionali interessati ai linguaggi che mettono sullo stesso piano l'arte, il design, la moda, l'architettura e i multimedia. [...] La presenza di Gehry non è casuale, il Museo aveva nella sua "collezione" l'edificio di Wright, per cui la collezione di architettura doveva avere lo stesso livello di qualità e di spettacolarità. Di fatto Krenz ed il team di curatori pensano sia importante che il museo diventi un collezionista non solo di opere, ma anche di architetti, ecco allora dopo Wright la scelta di Gehry ed in seguito l'invito ad Arata Isozaki per Soho, di Rem Koolhaas per Las Vegas e di Jean Nouvel per Rio de Janeiro. [...] L'ipotesi è di creare una "catena" di Musei, quello che verrà chiamato il Global Guggenheim, un insieme di spazi e di strutture dislocate in città e paesi diversi, che funzionano in sintonia e sincronia, per agevolare la diffusione della conoscenza delle collezioni, per risparmiare sui costi e sulle sinergie. Oggi questo è rappresentato dalle sedi di New York, Venezia, Bilbao, Berlino, Las Vegas e domani Rio de Janeiro<sup>257</sup>.

Il fenomeno del *Global Guggenheim*, atto a formulare un cambio di segno dell'istituzione museale, nasce, secondo quanto riportato da Germano Celant, dall'intenzione da parte di curatori internazionali di mettere sullo stesso piano i linguaggi dell'arte, del design, della moda, dei multimedia, dell'architettura. Una sostanziale variazione se si pensa a una catena di musei dislocati nel mondo accomunati tra loro da un nome *Guggenheim* e dai nomi degli *archistar* che li hanno disegnati.

In merito all'operato di Thomas Krenz, in un articolo apparso sulla Repubblica nel 1992, il giornalista Romano Giacchetti spiegava come la sua operazione avesse guardato al lavoro condotto nel ventennio precedente da Thomas Pearsall Field Hoving, direttore del *Metropolitan Museum* di New York dal 1967 al 1977. Hoving, per risollevarlo un museo in bancarotta aveva agito mediante la creazione di un *museo-mercato* nel quale si manifestava la presenza di eventi pubblicitari, *merchandising*, aree ristoro. L'operazione di

Krenz, secondo quanto affermava Giacchetti, incrementava il concetto di *museo-mercato* di Hoving rendendo *l'arte internazionale*:

Ma Krenz, che tra l' altro non è laureato in storia dell' arte ma in management, è convinto che il Guggenheim sia "il museo di punta, in tutte le sue versioni internazionali, dell' arte non-oggettiva del ventesimo secolo", e che "tra noi e il pubblico si è aperto un nuovo dialogo". [...] Il museo scende quindi in competizione con gli stadi, le arene sportive, il cinema, i concerti, il balletto, il video-noleggio. L'idea della "multinazionale dell' arte" è di Thomas Krenz, quella del museo-mercato (o museo-palcoscenico) no: essa risale a una ventina d'anni fa, quando Thomas Hoving prese le redini del Metropolitan e in pochi anni lo trasformò da un museo-bancarotta in un centro vitale ed esuberante come un teatro di Broadway: grandi show (con grande pubblicità), bombardamento postale di cataloghi, vetrine zeppe di riproduzioni accanto ai Velázquez e ai Rembrandt, bar, ristoranti, vendita di t-shirt e squisitezze simili. Krenz, ultimo degli imitatori di Hoving, è anche il più geniale: alla base-mercato ha unito il concetto di internazionalità dell' arte<sup>258</sup>.

Da queste considerazioni emerge una stretta relazione tra la componente economica e quella geografica. L'esempio del *Guggenheim Museum* è emblematico per spiegare la tendenza di un museo che si pone l'obiettivo di dare vita alla creazione di un sistema di relazioni internazionali che si instaurano tra i musei dislocati nel mondo oltre che mostrare se stesso attraverso architetture che puntano alla spettacolarizzazione delle forme e all'impiego di ingenti somme di denaro per essere realizzati.

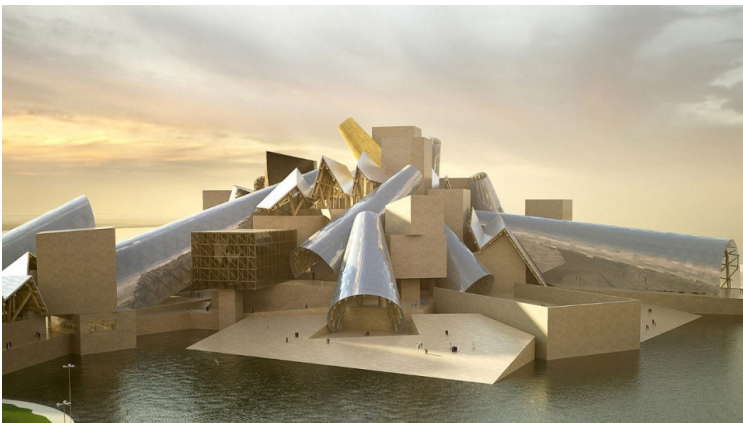
Così, il *Global Guggenheim* tiene insieme il nucleo primario del *Guggenheim Museum*<sup>259</sup> di New York nato nel 1959 su progetto dell'architetto Frank Lloyd Wright, la collezione *Peggy Guggenheim*<sup>260</sup> con sede a Venezia, il *Guggenheim Museum*<sup>261</sup> con sede a Bilbao aperto al pubblico nel 1997 ideato dall'architetto Frank O. Gehry. Il *Guggenheim Museum* con sede a Soho<sup>262</sup>, a New York, progettato dall'architetto Arata Isozaky nel 1992, rappresenta invece l'esempio di un nucleo che ha chiuso al pubblico nel 2001 così come la sede del *Deutsche Guggenheim* a Berlino progettata dall'architetto Richard Gluckman e nata dalla collaborazione tra la Fondazione Guggenheim e la Deutsche Bank che vide la luce nel 1997 per concludere la sua esperienza nell'anno 2013. Situazione analoga avveniva per il *Guggenheim Hermitage Museum*<sup>263</sup> che, nato da un accordo di collaborazione tra l'*Hermitage Museum* di San Pietroburgo e la Fondazione Guggenheim, progettato dall'architetto Rem Koolhaas, è stato inaugurato nel 2001 per chiudere definitivamente nel 2008. L'architetto Jean Nouvel è stato chiamato per la redazione del progetto di una sede museale situata a Rio de Janeiro. Questa volta si parla di un esempio di un museo per il quale i lavori sono iniziati nel corso del 2002 e terminati nel 2008 interrompendosi senza vedere l'apertura del museo<sup>264</sup>. Ma il processo innescato da Thomas Krenz continua nonostante gli episodi fallimentari. Il nuovo direttore del *Guggenheim Museum* di New York, Richard Armstrong, annuncia l'apertura di un nuovo polo museale con sede ad Abu Dhabi da realizzarsi entro l'anno 2026 su progetto di Frank O. Gehry [Fig.107]. Il progetto, che sorgerà nel distretto culturale dell'isola di Saadiyat, si configurerà come la più grande sede *Guggenheim* nel mondo<sup>265</sup>.

I casi riportati invitano a una riflessione incentrata sull'importanza della componente economica e su quanto, l'esperienza di dare vita a relazioni geografiche unite a grandi nomi di architetti si sia rivelata, in molti casi, fallimentare.



106 |

106 | Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York 1959.  
Fonte: <https://www.gettyimages.it/immagine/museo-solomon-r.-guggenheim-new-york>



107 |

107 | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Abu Dhabi, 2026 (progetto non ancora ultimato).

Fonte: <https://www.domusweb.it/it/notizie/gallery/2021/09/29/abu-dhabi-il-guggenheim-museum-disegnato-da-frank-gehry-aprir-nel-2026.html>

PARTE **SECONDA**

CAPITOLO **IV**

RICERCA **QUARTA TENDENZA**

ARCO CRONOLOGICO **XXI°**

TENDENZA **LETTURA DELLA COMPONENTE GEOGRAFICA**

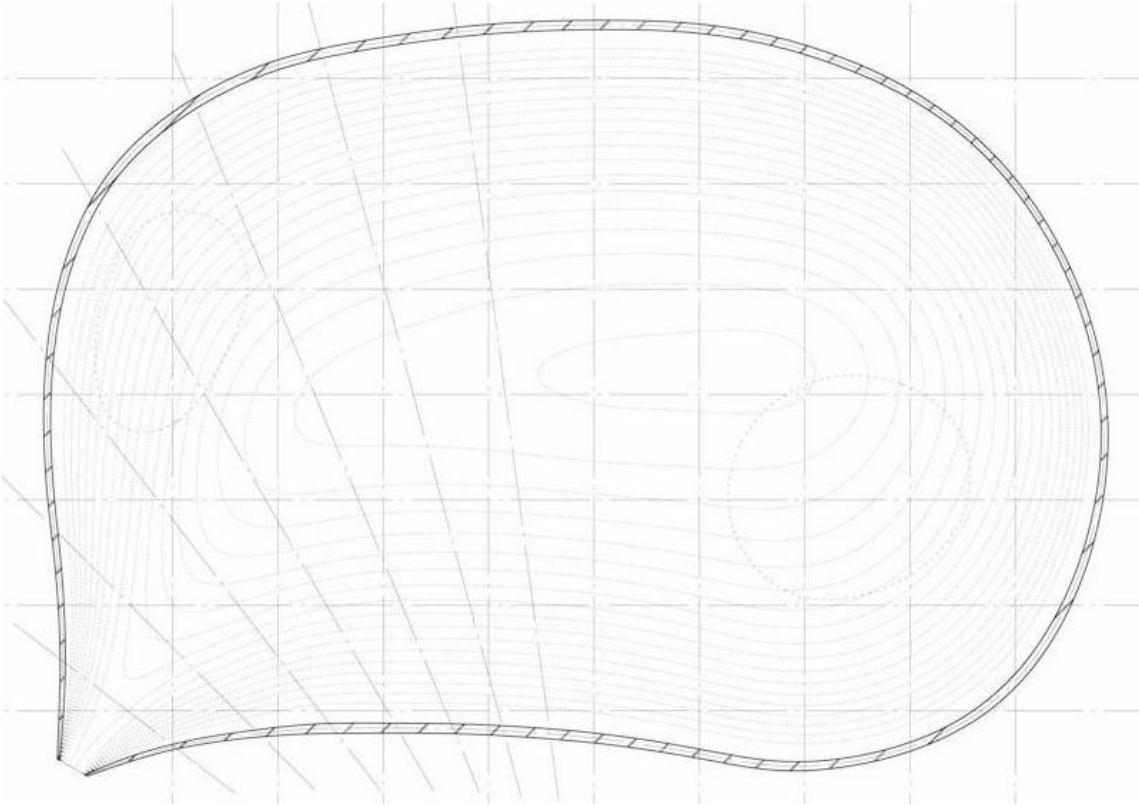
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

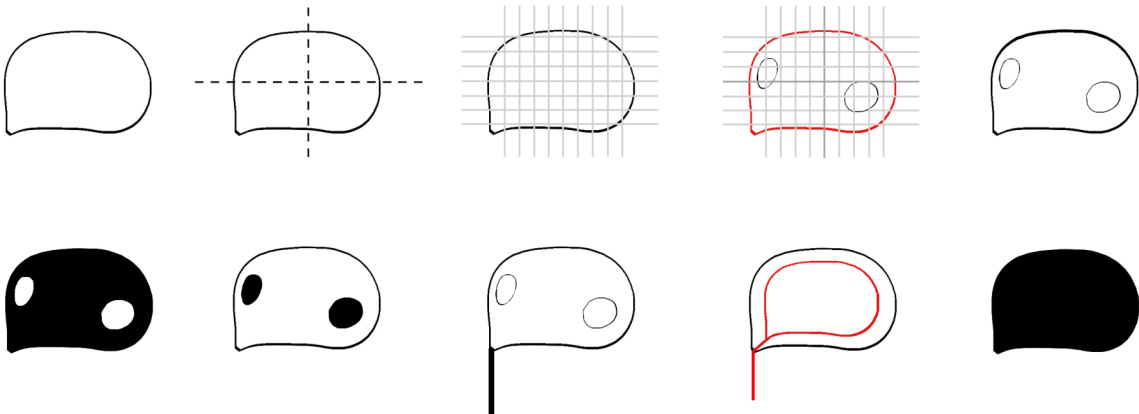
INDAGINE **IL VUOTO RI-DEFINITO**

**CASO STUDIO 5 \_ SANAA, *TESCHIMA ART MUSEUM*, TESCHIMA, 2021**

**KEYWORDS VUOTO ELEMENTO DEFINITO / ASSENZA / ZIMZUM**



108 |



108 | SANAA, *Teshima Art Museum*, Teshima 2010, pianta piano terra.  
Fonte: <https://www.area-arch.it/teshima-art-museum/>

## IV.6.1 IL TESCHIMA ART MUSEUM

*La consapevolezza dello spazio sentito è in quell'in più che la mimesi artistica offre all'originale architettonico.*

Ettore Rocca, *La consapevolezza dello spazio sentito*

Il ruolo che riveste la componente geografica in relazione ai musei, se da un lato può essere letta come il dislocamento fisico di oggetti architettonici che instaurano sistemi di relazioni in diverse parti del mondo mostrandosi in un processo che si potrebbe forse definire di espansione, dall'altro lato trova terreno fertile nel processo, se così si vuol chiamare, di ritrazione che questi musei attuano, per mantenere viva la traccia della loro esistenza, nel luogo nel quale sono stati pensati. L'esempio che meglio spiega quest'ultimo punto è rappresentato dal progetto del *Teschima Art Museum* [Figg.109-110] che sorge, dal 2010, sull'isola giapponese di Teschima<sup>266</sup>. Il progetto è stato redatto dall'architetto Ryue Nishizawa unitamente a Zazuyo Sejima dello studio giapponese SANAA i quali hanno disegnato un edificio museale a forma di goccia che si inserisce in una natura incontaminata e all'interno del quale si apre uno spazio completamente vuoto.

I livelli di lettura che si metteranno qui in evidenza sono, nello specifico, due. Il primo riguarda il rapporto intimo che si instaura tra architettura e natura; il secondo è legato alla dimensione del vuoto che diventa una grammatica che costruisce, parafrasando Carlos Martí Arís, “silenzi eloquenti”. In questi silenzi si rievoca la lirica del poeta tedesco Reiner Kunze intitolata *Einladung zu einer Tasse Jasmintee* [Invito a una tazza di tè al gelsomino], “un invito a entrare in un luogo, togliersi la tristezza come ci si leva il cappotto e in cui si può prendere posto per tacere”:

Treten Sie ein, legen Sie Ihre / Traurigkeit ab, hier / dürfen Sie schweigen [Entri, si tolga la Sua / tristezza, qui / può tacere]<sup>267</sup>

Un museo, quello di Teschima, che si discosta completamente, come idea, dalle esperienze dei luoghi custodi di oggetti d'arte fino ad ora trattati in quanto i visitatori sono invitati ad accedere all'interno di uno spazio in cui l'unico punto di fruizione è rappresentato, all'esterno del museo, dal paesaggio che, ponendosi in relazione con l'architettura, si configura come opera d'arte. L'obiettivo dei progettisti risulta proprio quello di far convivere ambiente, arte e architettura facendo sì che diventino un'unica entità<sup>268</sup>.

L'unica opera d'arte fruibile è quella dell'artista giapponese Rei Naito, *Matrix* [Fig.111]. Da minuscoli fori nel pavimento sgorgano, a intervalli irregolari, poche gocce di acqua che si muovono sulla superficie liscia interagendo con l'acqua piovana che penetra dalle aperture. L'opera diviene così in perenne mutamento offrendosi unica agli occhi del visitatore. Questi musei, sorgenti sulle isole giapponesi, interagiscono con la natura allontanandosi dunque da quel luogo contenitore di oggetti, dando vita a delle narrazioni che cercano, in qualche modo, di contraddire il museo tradizionale per la messa in mostra dello spazio del vuoto oltre che di un'esperienza che esiste proprio perché pensata per il luogo che la accoglie, per la tipologia di pubblico che la fruisce che ruota attorno a un modo molto intimo di concepire lo spazio e il silenzio in riferimento ai dettami della dottrina religiosa e filosofica del taoismo.

Il concetto di solitudine è fondamentale nelle opere di Naito e la maggior parte delle sue installazioni sono progettate per essere fruite contemporaneamente da un numero limitato di visitatori poiché lo stesso artista sostiene che

se ai visitatori viene dato lo spazio e la pace necessari per notare qualcosa di piccolo in un'installazione, allora il mondo ha il potere di cambiare proprio in quel momento di esperienza personale e di rivelazione. Esiste qualcosa di più commovente di quell'attimo di trasformazione? Quell'istante di solitudine può essere talmente passeggero che non potrà essere condiviso, ma è proprio questo che rende l'esperienza assolutamente personale<sup>269</sup>.

Dalla lettura di uno spazio architettonico che si configura come un vuoto si giunge qui all'esempio di un museo in cui non esiste l'elemento singolo ma è tutto lo spazio che si fa vuoto. Come un portare alle estreme conseguenze quel gesto che Mies van der Rohe aveva espresso nel progetto della *Neue Nationalgalerie* di Berlino nel 1968 in cui si assisteva a una celebrazione dello spazio architettonico, a un vuoto che si configurava nell'intero gesto architettonico, a una teorizzazione che veniva ben esplicitata al livello superiore dell'edificio per poi tornare a seguire le regole imposte dal percorso di fruizione di un museo, ai livelli inferiori<sup>270</sup>.

Giunti a questo punto risulta fondamentale chiarire, attraverso il saggio di Ettore Rocca, *Zimzum, vuoto e architettura*, il concetto di Spazio e quello di *Zimzum* [ritrazione]:

Due sono i miti fondativi dello spazio. Il primo è quello che possiamo legare alla concezione del Big Bang e dell'espansione dell'universo. All'inizio, [...] spazio e tempo non ci sono. [...] Con la grande esplosione spazio e tempo si generano e si espandono. La materia non si espande in uno spazio vuoto preesistente, piuttosto lo spazio è lo stesso movimento di espansione. Spazio significa in questo senso fare spazio, conquistare spazio. [...] In questa concezione dello spazio non c'è posto per il vuoto<sup>271</sup>.

Lo Spazio si configura, nella sua origine, come un'entità nella quale “non c'è posto per il vuoto”. Proseguendo nella lettura viene spiegato il “secondo mito fondativo” che ruota attorno alla dottrina dello *zimzum*<sup>272</sup>, la “contrazione o ritrazione di Dio”:

Sappi che, prima che le emanazioni fossero emanate e le cose fossero create, c'era una luce suprema semplice, che riempiva tutto ciò che si trovava. Non c'era alcun luogo libero, nel senso di aria o spazio vuoti. Piuttosto, tutto era pieno della luce semplice dell'Infinito. [...] Ed ecco, l'Infinito si contrasse in sé nel suo punto centrale, proprio nel mezzo della sua luce. Poi quella luce si ritrasse e si allontanò dal punto centrale, tutt'intorno sui lati, così che rimase nel punto centrale un luogo non occupato, aria e spazi vuoti. Ed ecco, questo ritrarsi [*Zimzum*] avvenne in modo uniforme intorno al punto centrale vuoto, in modo tale che quel luogo dello spazio fosse da tutti i suoi lati rotondo e con perfette proporzioni. [...] Ed ecco, dopo il ritrarsi sopra descritto che lasciò un luogo dello spazio, davvero aria vuota e libera in mezzo alla luce dell'infinito, c'era ora un luogo in cui le emanazioni e le cose create, le cose formate e le cose realizzate potevano esistere. [...] E in quel luogo dello spazio la luce dell'Infinito emanò e creò e formò e realizzò tutti i mondi<sup>273</sup>.

Alla contrazione dell'Infinito, alla sua ritrazione, si associa l'origine del vuoto quale spazio definito e strutturato da confini. Spazio definito e strutturato che nasce dalla ritrazione dell'Infinito da un punto centrale riporta alla Rotonda di Schinkel *nell'Altes Museum*<sup>274</sup> di Berlino e alla moltitudine di significati ad essa attribuiti. Ma è importante fare attenzione sul fatto che “lo zimzum non corrisponde al concetto statico di vuoto, ma è il ritrarsi, il movimento del fare vuoto per dare spazio. Il vuoto è l'effetto dello zimzum”:

Inoltre, lo zimzum, non è solo produrre vuoto senz'altro fine, bensì significa fare vuoto con una duplice finalità. In primo luogo per dare spazio *a qualcuno o qualcosa* che così potrà aver luogo: l'apparizione dei mondi e dell'uomo. In secondo luogo, proprio grazie alla ritrazione di Dio limita se stesso e pone le condizioni non solo per creare il mondo, ma anche per *manifestarsi* nel mondo. Facendo vuoto, lo zimzum rende possibile la relazione nelle *due direzioni*: da Dio al mondo che così riceve lo spazio per esistere e dispiegarsi; dal mondo a Dio, che proprio nello zimzum si manifesta come colui che dona spazio, che emana i mondi e che, pur ritraendosi, non abbandona il mondo ma lo circonda definendone i confini<sup>275</sup>.

Se lo *zimzum* è la “ritrazione di Dio da un luogo al suo centro”, come afferma Luria, allora forse soffermarsi su questo vuoto, spazio o ritrazione, può configurarsi come una strada capace di mettere in luce il giusto elemento.



109 |

109 | *Teshima Art Museum*, Teshima, Giappone 2010, esterno.  
Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-teshima-4>



110 |

110 | *Teshima Art Museum*, Teshima, Giappone 2010, interno.  
Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-teshima-4>



111 |

111 | Rei Naito, *Matrix*, Teshima Art Museum, Teshima, Giappone 2010.  
Fonte: <https://www.area-arch.it/en/teshima-art-museum/>

## IV.7 LA VARIAZIONE DEI SIGNIFICATI: SUL DESTINO PROSSIMO DEI MUSEI

L'ultima tendenza che viene indagata in merito al museo contemporaneo riguarda la variazione dei significati [Figg.112-113] che esso assume nel momento in cui il suo nome subisce dei cambiamenti. Tale dato, che può rappresentare una traccia importante sul futuro prossimo dei musei, invita a riflettere su questi luoghi che, oggi come in passato, vengono visti secondo differenti punti di osservazione. Questo può trovare spiegazione nel confronto tra i saggi redatti da Paul Valéry e Umberto Eco attraverso considerazioni fatte rispettivamente nel 1923 e nel 2001. Già nel 1923 Paul Valéry parlava di Musei come depositi, termine che rappresenta una tra le nuove tendenze del museo contemporaneo, quando affermava:

Non amo eccessivamente i musei. Ve ne sono molti ammirevoli, non ce n'è alcuno piacevole. Le idee di classificazione, conservazione e di utilità pubblica, che sono giuste e chiare, hanno poco a che fare con il piacere. Al primo passo che muovo verso il bello, una mano mi toglie il bastone, una scritta mi proibisce di fumare. Già raggelato dal gesto autoritario e dal senso di coercizione, entro in una sala di sculture dove regna una fredda confusione. [...] Mi muovo in un tumulto di creature congelate, ciascuna delle quali esige, senza ottenerla, l'inesistenza di tutte le altre. [...] Con l'animo preparato a tutte le pene, avanzo tra i quadri. Davanti a me si estende nel silenzio uno strano disordine organizzato. Sono colto da horror sacro. Il mio passo si fa religioso, la mia voce muta e si stabilizza su un tono un po' più alto che in chiesa. [...] Ben presto non so più cosa sia venuto a fare in questa solitudine tirata a cera. Sono venuto per istruirmi, per cercare l'incanto, o per compiere un dovere e rispettare le convenienze? [...] Che fatica, mi dico, che barbarie! Tutto ciò è disumano. Tutto ciò è impuro. [...] L'orecchio non riuscirebbe ad ascoltare dieci orchestre contemporaneamente. [...] Ma l'occhio si trova costretto ad accogliere un ritratto e una marina, una cucina e un trionfo, personaggi dalle condizioni e dalle dimensioni più diverse e deve cogliere nello stesso sguardo armonie e modi di dipingere non paragonabili tra loro. [...] L'uomo moderno è estenuato dall'enormità dei suoi mezzi tecnici, è impoverito dall'eccedenza stessa delle sue ricchezze<sup>276</sup>.

Il poeta affrontava *Il problema dei musei*<sup>277</sup> che descriveva come depositi all'interno dei quali l'accostamento di svariate opere genera confusione e senso di vuoto mentale nel fruitore che, anziché provarne piacere, viene colto da un senso di smarrimento. Descrive una condizione nella quale lo sviluppo dei mezzi tecnici e di una nuova condizione sociale - quindi una apparente crescita della ricchezza -, dà vita a un paradossale impoverimento che si rifletterà sui luoghi dediti a custodire le opere d'arte. Umberto Eco, parlando del *Museo del terzo millennio*<sup>278</sup> analizza le parole di Paul Valéry e la descrizione circa un museo che definisce "tempio delle più nobili voluttà". Eco mette in evidenza tre punti fondamentali che descrivono il museo e che emergono dagli scritti di Valéry: ambiente silenzioso; mancanza di contesto per le singole opere e abbondanza delle stesse. Il filosofo italiano, nel corso di una conferenza tenuta al *Guggenheim Museum* di Bilbao, mette in evidenza come i primi due punti descritti da Valéry acquistano valore nel XXI secolo in un museo che muta divenendo un luogo amichevole e accogliente e nel quale la distribuzione delle opere favorisce un rapporto più intimo tra l'opera e lo spettatore. Allo stesso tempo, però, si troverà in linea con l'ultimo punto, quello relativo a un sovraffollamento delle opere che porterà alle estreme conseguenze quando farà riferimento a un "museo del terzo millennio: un museo a un solo quadro"<sup>279</sup>, consacrato ad una sola opera, capace di viaggiare ed essere riallestito in molti luoghi. L'idea di un museo a un solo quadro di

Umberto Eco se da un lato rievoca il saggio dello scrittore austriaco Thomas Bernhard, citato nel capitolo successivo, la cui narrazione si esplica nella vicenda della fruizione di una sola opera all'interno della Pinacoteca di Vienna nonostante gli innumerevoli capolavori esposti, dall'altro si discosta dalla tendenza attuale di concepire i musei come depositi dove tutti gli oggetti appartenenti alla collezione vengono mostrati al pubblico.

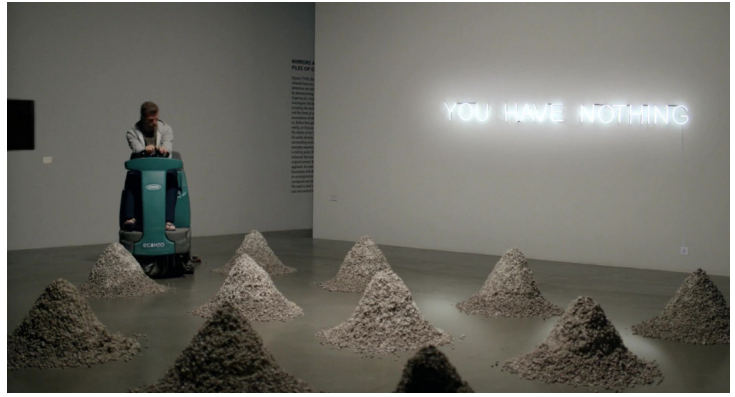
Analogamente al museo e al suo nome, però, è importante dire come muta il fruitore. Angela Vettese parla di "metamorfosi dello spettatore" quando scrive:

Oltre a una ridefinizione dell'autore e dei luoghi dell'arte, si è vista anche una metamorfosi del ruolo dello spettatore. Accade sempre più frequentemente che chi guarda non sia più solo il destinatario dell'opera ma anche l'artefice della sua attivazione<sup>280</sup>.

Si è parlato del pubblico, delle opere e, in conclusione è necessario riportare le considerazioni di Valéry circa l'architettura che li contiene. Il poeta a tal proposito scriverà:

Tutt'a un tratto scorgo una vaga luce. Una risposta si insinua in me, si stacca a poco a poco dalle mie impressioni e chiede di potersi pronunciare. Pittura e scultura, mi dice il demone della spiegazione, sono bambini abbandonati. La loro madre è morta, la loro madre architettura. Finché era viva, donava loro spazio, lavoro, regole. La libertà di errare non era concessa. Finché visse, sapevano quello che volevano<sup>281</sup>.

Dunque alla necessità di ridefinizione di un nome, ai termini di riconoscibilità dell'opera artistica si aggiunge quella di riflettere sul futuro prossimo dell'architettura museale.



112 |

112 | Fotogramma tratto dal film *The Square*, diretto da Ruben Östlund nel 2017.  
Fonte: <https://www.sottosuolourbano.it/mag/che-cose-un-museo>



113 |

113 | Depositi *Musei Reali* di Torino.

Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2021/12/opere-depositi-musei-ministero-cultura/>

PARTE SECONDA

CAPITOLO IV

RICERCA QUINTA TENDENZA

ARCO CRONOLOGICO XXI°

TENDENZA LETTURA DELLA VARIAZIONE DI SIGNIFICATI

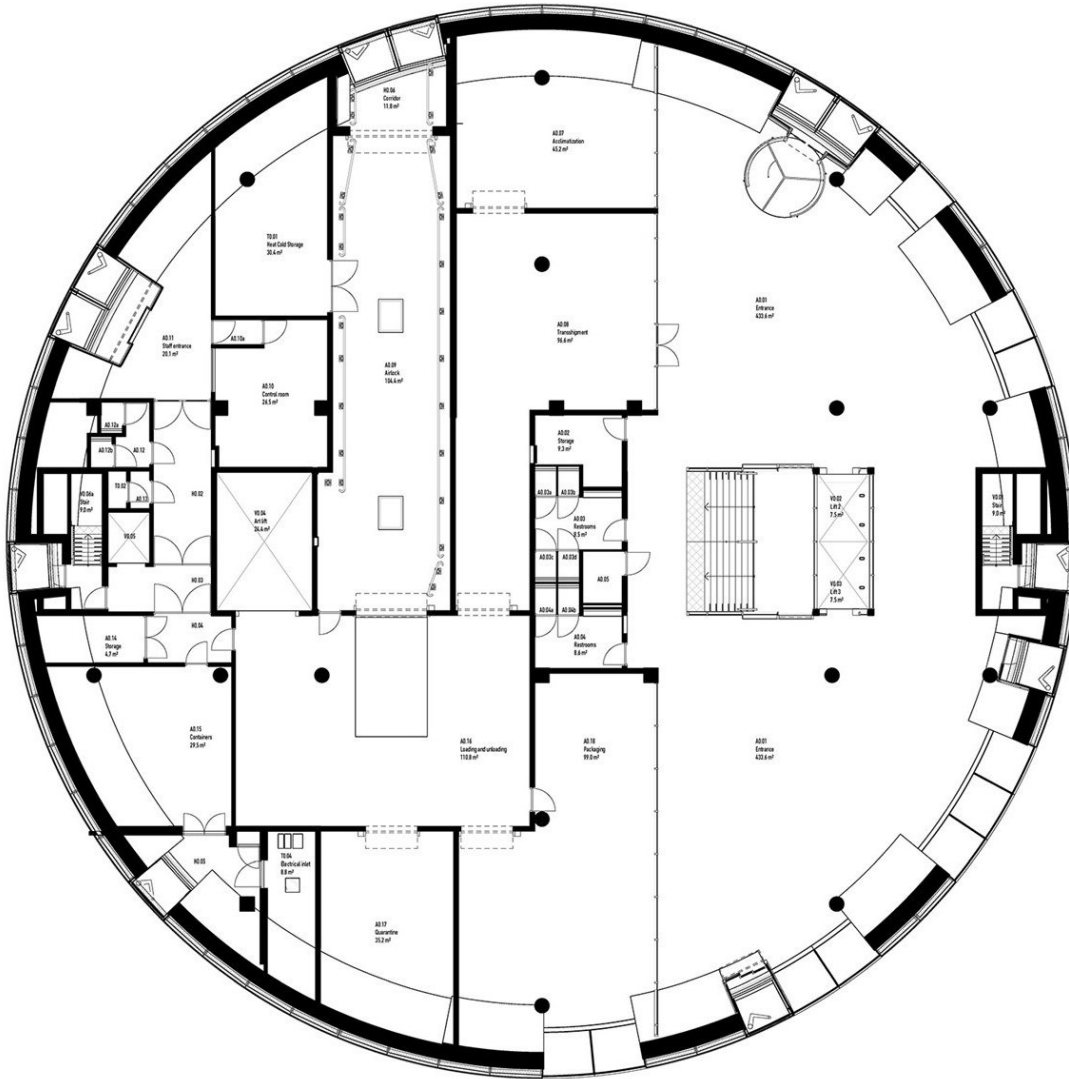
ANALISI CRITICA VUOTO

FOCUS CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO

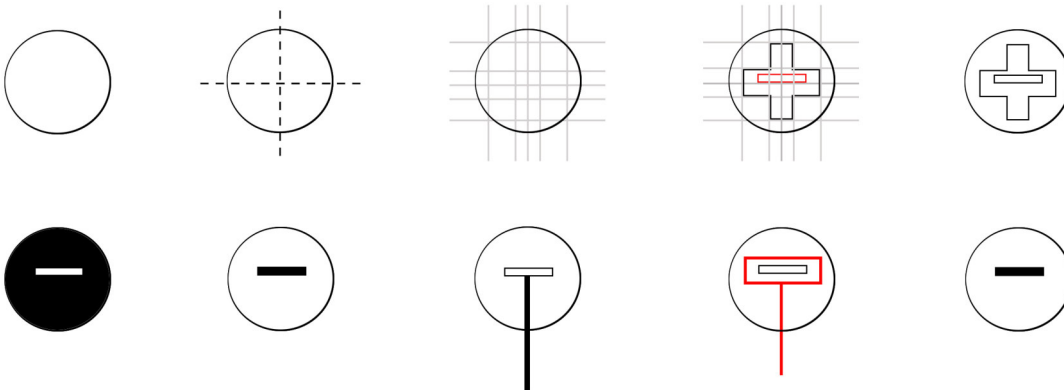
INDAGINE IL VUOTO RI-DEFINITO

CASO STUDIO 6 \_ MVRDV, *DEPOT BOIJMANS VAN BEUNINGEN*, ROTTERDAM, 2021

KEYWORDS VUOTO ELEMENTO INDEFINITO / UNIONE / DEPOSITO



114 |



114 | MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam 2021, pianta piano terra.  
 Fonte: <https://www.mvrdv.nl/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen?photo=20859>

## IV.7.1 IL DEPOT BOIJMANS VAN BEUNINGEN

*La musica, gli stati di felicità, la mitologia, i volti scolpiti dal tempo, certi crepuscoli e certi luoghi, vogliono dirci qualcosa, o qualcosa dissero che non avremmo dovuto perdere, o stanno per dire qualcosa: questa imminenza di una rivelazione, che non si produce, è, forse, il fatto estetico.*

Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*

Il *Depot Boijmans van Beuningen* [Fig.116], aperto al pubblico il 6 novembre 2021, disegna un caso significativo di una nuova stagione museale nella quale il termine *Museo* viene sostituito dalla locuzione *Depot* [Deposito]. Si tratta di un dato estremamente importante se si pensa che un passaggio analogo era avvenuto con la nascita del *Centre Georges Pompidou* a Parigi sul finire degli anni Settanta del Novecento in cui l'utilizzo dell'appellativo *Centre Culturel* [Centro culturale] in sostituzione al termine *Museo* si è rivelato indicativo di una situazione che segnava un cambiamento significativo nel modo di concepire l'edificio museale<sup>282</sup>.

Il nuovo centro, che sorge nel quartiere Museumpark nel cuore della città di Rotterdam, si configura come il primo deposito al mondo accessibile al pubblico. Esso sorge accanto al *Boijmans van Beuningen Museum*<sup>283</sup> [Fig.115], il museo più importante di Rotterdam che custodisce la collezione di arte medievale e moderna.

L'edificio, capace di mettere in relazione tutta la collezione di reperti di cui dispone, si contraddistingue per la possibilità offerta ai visitatori di una fruizione dei reperti che si trovano in fase di studio e sistemazione. Si tratta di una configurazione di uno scenario nuovo per l'istituzione museale poiché generalmente, un museo, mette in mostra solo il 6-7% del patrimonio artistico di cui dispone. Questo museo o per meglio dire deposito, accoglie i visitatori in un percorso strutturato in una collezione di 150.000 opere d'arte, dalla fruizione di spazi di laboratorio di restauro e della messa in scena di tutte quelle attività che, come nel caso di conservazione e restauro delle opere o allestimenti di mostre, generalmente, sono riservati al personale specializzato. Un deposito aperto totalmente al pubblico nel quale i visitatori possono fruire tutte le collezioni, anche quelle in fase di studio e sistemazione. L'arte diventa così, riprendendo le parole di Maurice Blanchot, "presenza essenziale" di quel luogo che ne è custode, il Museo, che qui si chiama Deposito:

Perché l'arte diviene presenza essenziale, là dove la storia la subordina, la contesta [...] perché, nel momento stesso in cui l'assoluto tende a prendere la forma della storia, in cui i tempi hanno preoccupazioni e interessi che non si accordano più con la sovranità dell'arte, in cui il poeta cede il posto al letterato e il letterato all'uomo che dà voce al quotidiano, nel momento in cui, per la forza dei tempi, l'arte sparisce, perché l'arte appare allora per la prima volta come una ricerca in cui è in gioco qualcosa di essenziale, in cui ciò che conta non è l'artista, né gli stati d'animo dell'artista, né l'apparenza immediata dell'uomo, né il lavoro, né tutti quei valori sui quali si edifica il mondo e neppure gli altri valori sui quali un tempo si apriva l'aldilà del mondo, ricerca tuttavia precisa, rigorosa, che vuole compiersi in un'opera, in un'opera che sia - e niente di più?<sup>284</sup>.

Un progetto, questo, che si propone di cambiare il destino dei depositi dando vita a un nuovo capitolo della storia nel quale si innestano nuovi modelli museali, nel quale si parla di una nuova tipologia museale, la tipologia-deposito. Tale tipologia introduce una differente modalità di esposizione dell'opera. Il fruitore, con l'ausilio dei professionisti del settore, allo stesso modo di come avviene in una biblioteca, può prendere visione, fare ricerca circa l'intera collezione del museo. E questa riflessione, se da un lato apre apparentemente uno scenario nuovo circa il futuro dei musei, dall'altro rimanda a quelle considerazioni proposte nel 1817 - come trattato nel capitolo I - dal trattatista francese Jean-Nicolas-Louis Durand il quale ricercava l'origine dell'architettura museale nella struttura architettonica delle biblioteche.

Nel corso di un'intervista fatta nel 2019 a Sjarel Ex, già direttore del *Boijmans van Beuningen Museum* e direttore del nuovo *Depot* si legge:

Il Museo è il luogo dove le mostre accadono, e dove il pubblico va per vedere le opere che lì passano, magari temporaneamente, oppure che fanno parte di una collezione permanente. Il nostro Depot è una sorta di dietro le quinte dove le opere sono conservate, al sicuro, per un tempo che tende all'eternità. Entrambe queste attività, mostrare e conservare, richiedono interesse e conoscenza. [...] Abbiamo sentito l'esigenza di sviluppare una nuova tipologia museale - possiamo chiamarla tipologia-deposito? - per legittimare un investimento nel processo di conservazione che implica conoscenza, spazio, denaro, tempo. Oltretutto, è stato il modo in cui oggi si colleziona a suggerirci di cambiare strategia. La competizione è altissima. Comprare in asta è diventato molto rischioso. Così ora proviamo a collezionare collezioni<sup>285</sup>.

Attraverso le parole del direttore Sjarel Ex emergono dei termini sui quali porre l'attenzione che rientrano in tipologia-deposito, investimenti, strategie, un apparato che si muove attorno al museo contemporaneo. Per quanto concerne i modelli di *business* e dunque l'aspetto economico, il Depot prevede la ricerca di risorse dal settore privato attraverso una precisa operazione che prevede l'affitto di spazi museali ai collezionisti privati:

Lo spazio a disposizione dei collezionisti privati è di 1900 metri quadri, incluso un deposito per lavori di piccole dimensioni, che affitteremo per metro cubo. Da questo servizio contiamo di ricavare 700.000 euro all'anno, ovvero il 10% di quanto il museo incassa. Il Deposito guadagnerà anche dalla vendita dei biglietti, dal merchandising, dalla caffetteria, dal sussidio che la municipalità dona all'istituzione, e dai servizi di conservazione che il museo offre ai collezionisti<sup>286</sup>.

Il progetto, curato dallo studio olandese MVRDV<sup>287</sup>, sorge a Rotterdam, nei Paesi Bassi: un'architettura circolare di 15.000 mq che racchiude al suo interno sale espositive, uffici, caffè, bookshop, tutte le funzioni caratterizzanti il museo della contemporaneità con l'aggiunta dei depositi aperti alla fruizione. Vincitore di un concorso internazionale bandito nel 2014 e inaugurato nel 2021, il Deposito ha previsto ingenti somme di denaro per la sua realizzazione pari a 94 milioni di euro. Un progetto che, come dichiarato dalla descrizione dello stesso studio vincitore del concorso, si pone l'obiettivo di essere democratico<sup>288</sup>. L'impianto a terra dell'edificio, che si eleva sui livelli superiori dilatandosi nella sua superficie, si caratterizza dalla presenza di rampe di scale che, incrociandosi, conducono il visitatore verso sale dalle differenti esposizioni [Fig.117]. La

superficie esterna si costituisce da un rivestimento a specchio e un coronamento costituito da alberi di betulle. Un archivio che si apre al pubblico è costituito da schermi dove è possibile acquisire informazioni riguardo le opere contenute nel museo con l'auspicio di presentare una collezione quanto più possibile diversa. Dunque l'esempio di un museo in cui tutto lo spazio viene riempito dall'arte negando il vuoto. Si instaurano così diversi tipi di relazioni che investono il deposito, il pubblico, gli operatori museali.

In passato si erano registrati esempi di musei che, per ospitare le collezioni custodite nei depositi, si erano avvalsi di una struttura secondaria, come avviene per il *Museo del Louvre* che ha aperto, nel 2019, un centro di conservazione<sup>289</sup> a Liévin, progetto firmato dallo studio londinese Rogers Stirk Harbour e Partners destinato a ospitare circa 250.000 opere. Il progetto però, a differenza di quanto avviene per lo studio olandese, non è destinato alla fruizione dei visitatori ma solo a quella degli addetti ai lavori. L'ICOM con l'UNESCO ha dato vita al progetto RE-ORG, una guida alla progettazione riorganizzazione dei depositi museali<sup>290</sup>.

Un'attitudine, quella dell'apertura dei depositi, che si avvia a divenire una nuova tendenza nelle istituzioni museali. I depositi diventano così luoghi di ricerca, luogo di narrazione di una fruizione celata in cui il visitatore entra in rapporto diretto con l'opera senza passare per il curatore.

Alcuni esempi, oltre quello del Louvre, sono rappresentati dal MUSE *Museo delle scienze di Trento* dove i corridoi laterali delle sale espositive sono stati trasformati in depositi nei quali il pubblico può accedere per assistere al lavoro in corso delle varie figure professionali coinvolte nello studio. Anche musei come la *Tate Modern* di Londra hanno espresso la loro visione di un museo interessato a mettere in scena le opere nei depositi al fine di suscitare interessi nei confronti di un pubblico spinto a tornare periodicamente nel museo al fine di diffondere e tutelare il patrimonio culturale.



115 |

115 | *Boijmans van Beuningen Museum*, Rotterdam 1935.

Fonte: <https://www.boijmans.nl/de-geschiedenis-van-het-museumgebouw>



116 |

116 | *Depot Boijmans van Beuningen Museum*, Rotterdam 2021.  
Fonte: <https://www.boijmans.nl/de-geschiedenis-van-het-museumgebouw>



117 |

117 | *Depot Boijmans van Beuningen Museum*, Rotterdam 2021.  
Fonte: <https://www.boijmans.nl/de-geschiedenis-van-het-museumgebouw>

PARTE **SECONDA**

CAPITOLO **IV**

RICERCA **QUINTA TENDENZA**

ARCO CRONOLOGICO **XXI°**

TENDENZA **LETTURA DELLA VARIAZIONE DI SIGNIFICATI**

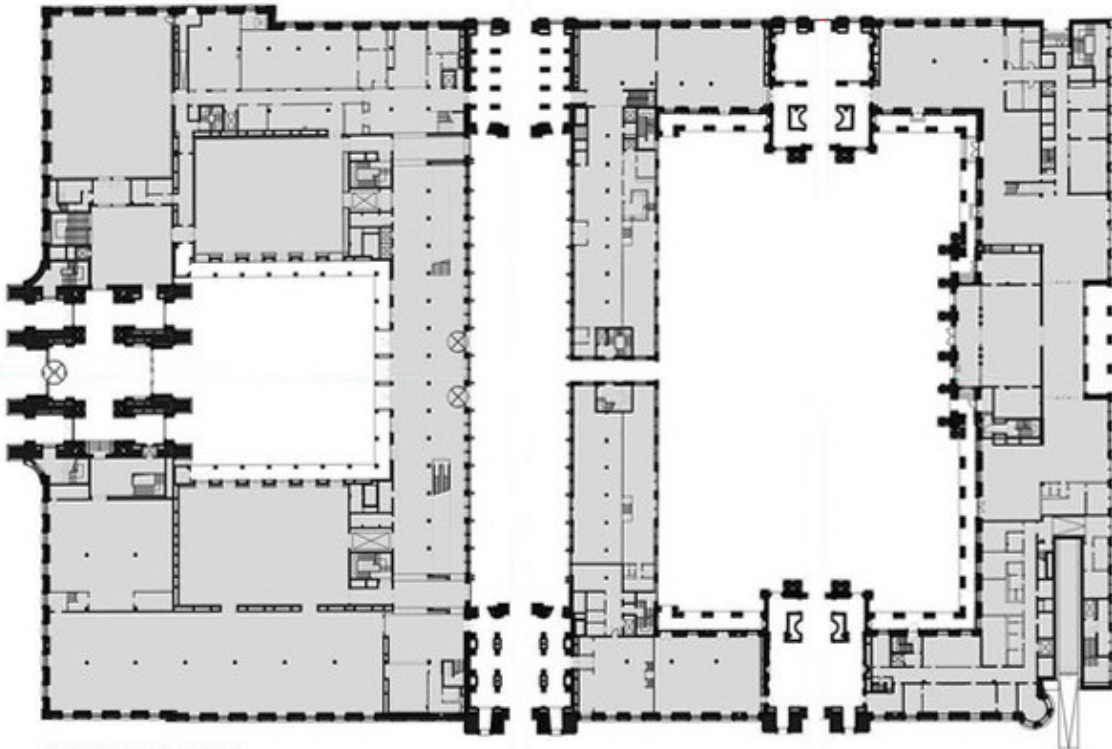
ANALISI CRITICA **VUOTO**

FOCUS **CATEGORIE DI LETTURA DEL VUOTO**

INDAGINE **IL VUOTO RI-DEFINITO**

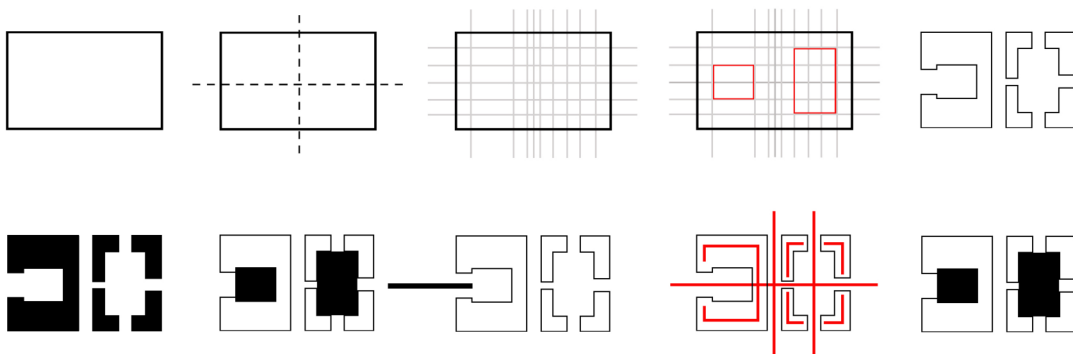
**CASO STUDIO 7 \_ FRANCO STELLA, *HUMBOLDT FORUM IM BERLINER SCHLOSS*, BERLINO, 2021**

**KEYWORDS VUOTO CORTI INTERNE / COLLEZIONE / PUBBLICO**



DAS NEUE SCHLOSS

118 |



118 | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, pianta piano terra.  
Fonte: R. Bosi, *Franco Stella. Nuovo Castello di Berlino*, in *Firenze Architettura* n.1/2021.

## IV.7.2 L'HUMBOLDT FORUM IM BERLINER SCHLOSS

Centro Culturale e “luogo di incontro tra le culture del mondo”, il nuovo *Berliner Schloss im Humboldt Forum*<sup>291</sup> [Figg.119-120], che sorge nel cuore di Berlino, apre una stagione nuova attorno al tema del museo nella quale si identificano linguaggi e significati in divenire. Tra i punti fondamentali emersi da questo caso studio si pone un nuovo modo di concepire il museo che diventa *forum*, luogo di incontro e relazione tanto nei contenuti che esso offre quanto nell'architettura che lo definisce. Per quanto concerne i contenuti l'obiettivo è quello di aprire un dialogo multilaterale attraverso le collezioni capace di dare vita a sistemi di relazioni che si instaurano tra le diverse culture del mondo. Analogamente, il concetto di relazione si ritrova nella presenza di spazi architettonici come le corti interne all'edificio che si aprono alla città [Fig.122], si relazionano con lo spazio antistante divenendo piazza<sup>292</sup>, luogo di incontro dei berlinesi in cui si svolgono concerti, rappresentazioni di vario genere, luoghi che si riempiono e si svuotano dalle esigenze del momento, anche quando l'edificio museale rimane chiuso al pubblico.

Ma tra questi contenuti in divenire è importante sottolineare la tendenza alla ricerca di un pubblico nuovo al quale porre nuove domande. Questo dato è emerso nell'intervista redatta al dr. Martin Maischberger, vicedirettore dell'*Altes Museum - Antikensammlung* che ritrova, in questa tendenza, una *terza via* intrapresa circa il futuro dell'istituzione museale:

Su quale linea, secondo il suo pensiero, si orientano i direttori museali per guardare al futuro delle Istituzioni? Achille Bonito Oliva, nel 2013, parla di Artisti o Artieri? fotografando una situazione che sposta la prospettiva dell'istituzione museale da opificio del bello artistico a quella di fascino estetico, in relazione alla componente economica che, nel circuito dell'arte e dei musei, assume un ruolo predominante.

Io mi chiedo se le alternative proposte tra il polo “opificio del bello artistico” e quello del “fascino estetico” siano le due uniche linee che i direttori museali seguano oppure se non ne esista almeno una terza che sia completamente diversa e che non si orienti verso il fascino estetico né tantomeno verso l'opificio del bello artistico ma, per esempio, guardi puramente alla funzione didattica priva di qualsiasi elemento artistico e quindi piuttosto rivolta a domande di tipo politico o sociale.

Per fare un esempio, l'*Humboldt Forum*, qui recentemente inaugurato a pochi passi dall'*Altes Museum* nel castello barocco ricostruito, propone, tra l'altro, una presentazione del museo comunale, dello *Stadtmuseum* di Berlino, specialmente rivolta al ruolo di Berlino o la relazione tra Berlino e il mondo. Non si tratta di una presentazione storica o una presentazione topografica o di opere d'arte nel fatto estetico, ma si tratta di proporre domande sul ruolo e sulla funzione delle varie situazioni storiche di Berlino nel corso degli ultimi, diciamo, 120 anni. Non l'ho ancora vista, mi sono documentato e mi è sembrato che stiamo parlando di una presentazione effimera in vari sensi sia dal punto di vista del contenuto che della presentazione e così via. Sembra che l'estetica, ma anche il ruolo che il museo un tempo aveva siano aspetti molto negletti in questo senso. Si spera di trovare un pubblico, di proporre delle domande che interessino un pubblico forse non esistente nemmeno, ma si parla di Berlino che nel frattempo è diventata una metropoli cosmopolita, sia dal punto di vista del turismo, ma anche per quanto concerne gli abitanti che vengono da più parti del mondo con interessi del tutto diversi.

Per cui penso che non sia solo una scelta tra questi due poli che proponeva Achille Bonito Oliva, ma che esista almeno una terza componente o un terza via che per quanto io vedo, in Germania almeno,

sia quella più dominante, mentre quelle di tipo più tradizionale, estetico, siano in una posizione piuttosto debole, più indebolita, almeno rispetto al passato<sup>293</sup>.

L'*Humboldt Forum* apre quindi un nuovo modo di concepire l'istituzione museale oltre che sollevare delle questioni riferibili all'architettura<sup>294</sup> e alle collezioni esposte al suo interno.

In riferimento all'architettura, il nuovo complesso inaugurato nel luglio 2021, che nasce su progetto dell'architetto italiano Franco Stella<sup>295</sup>, sorge in seguito alla demolizione del Palazzo della Repubblica per la ricostruzione dell'antico Castello barocco. Il progetto, che ha previsto ingenti somme di denaro per la sua realizzazione, si configura come *teatro* di relazioni che si intrecciano grazie alle differenti funzioni che esso assume. *Palazzo, Porta di città, Piazza e Teatro*<sup>296</sup> sono i temi che lo stesso Franco Stella vuole far emergere nel suo lavoro.

La nuova costruzione consta di cinque corpi di fabbrica<sup>297</sup> e i portali di accesso sono stati pensati in maniera tale da rimanere sempre aperti facendo sì che lo spazio esterno entri a far parte di quello interno in un dialogo continuo [Fig.121]. Così l'*Humboldt Forum* diventa una continuazione dello spazio pubblico esterno da fruire anche nei momenti di chiusura del complesso culturale.

Gli spazi interni, che si estendono su una superficie di 42.000 mq ospitano al piano terra la sala d'ingresso con il corpo scala, il Großes Foyer, sale per spettacoli, riunioni e mostre temporanee, la sala delle sculture, bookshop, ristorante e caffè mentre al primo piano si trovano le sale espositive del Museo di Berlino e dell'Università Humboldt. I livelli secondo e terzo ospitano, rispettivamente, i *Musei Etnologico e dell'Arte Asiatica*, laboratori di ricerca e restauro. Al livello seminterrato si trovano i resti del Castello mentre nell'ultimo livello viene ospitata l'area ristorante con terrazza. Un complesso, quello dell'*Humboldt Forum* nel quale si aprono differenti funzioni e diversi dialoghi.

Sul piano delle collezioni, l'edificio vede nascere un secondo livello di lettura ovvero quello appartenente ai sistemi di relazioni che si instaurano attraverso gli oggetti. Un complesso dibattito si apre qui circa la questione degli oggetti esposti, soprattutto per quanto concerne la raccolta africana che rappresenta una importante parte della collezione di cui il centro culturale berlinese dispone.

Jonathan Fine, direttore del *Museo Etnologico di Berlino*, nel corso di un'intervista<sup>298</sup> spiega come il patrimonio culturale sia più importante degli oggetti all'interno di una mostra andando a porre l'accento sul sistema di relazioni che questi instaurano. Fine spiega la questione emergente relativa ai prestiti e, nello specifico, fa riferimento alla collezione dei Bronzi del Benin, ovvero di quegli oggetti prelevati dal Regno di Benin, una sorta di centro culturale nato prima della colonizzazione che fa riferimento all'attuale Nigeria, un regno ricco e aperto al commercio internazionale a partire del XVI secolo<sup>299</sup>. Sul tema di questi oggetti prelevati dal Benin e custoditi in Germania si è aperto un intenso dibattito che ha portato il Commissario del Governo Federale per la Cultura e i Media, Monika Grütters, a concordare la restituzione di una parte considerevole della collezione alla Nigeria. Il quesito che sorge da questo dibattito ruota attorno alla correttezza o meno di far viaggiare un pubblico in realtà geografiche come Londra, Parigi o Berlino per fruire la maggior parte del proprio patrimonio culturale. Jonathan Fine paragona l'*Humboldt Forum* al *Museo del Louvre* di Parigi come custode di opere saccheggiate da Napoleone Bonaparte in contesti geografici che

vanno dall'Europa al nord Africa. Il sistema delle collezioni si inserisce così in dibattiti politici costantemente negoziati:

We are living in a time in which we are seeking to redefine the relationships that have defined museums for centuries. It is an immensely important process (Viviamo in un'epoca in cui stiamo cercando di ridefinire le relazioni che hanno definito i musei per secoli. È un processo immensamente importante)<sup>300</sup>.

Il direttore del *Museo Etnologico* di Berlino spiega che l'*Humboldt Forum* ha il ruolo di attirare l'attenzione su questi dibattiti rilevando la loro importanza sociale a un vasto pubblico che non si limita a Università, Musei e Centri Culturali ma ai visitatori che fruiscono questi luoghi con l'obiettivo di rispondere a delle domande circa le collezioni. Una di queste domande sta proprio nel chiedersi se i musei in Africa hanno bisogno delle proprie collezioni per interagire alla pari con i musei europei dal momento che il panorama culturale africano consta di importanti collezioni che si trovano nel continente. La questione relativa alla restituzione dei prestiti apre un dialogo multilaterale:

You are a member of the Benin Dialogue Group. Founded in 2010, this initiative considers just such questions. What is your role there?

I represent the Ethnologisches Museum of the Staatliche Museen zu Berlin in the group. It is the first time that members of European museums have come together multilaterally with colleagues from Nigeria in order to discuss what we should do with the scattered cultural artifacts from the Kingdom of Benin. [...] Our exchange has led to the willingness of many museums to return works. [...] As a scholar and curator, I need to be open to dialogue. [...] When objects are returned, they can be replaced with images or 3D models.

[Lei è un membro del Gruppo di Dialogo sul Benin fondato nel 2010. Qual è il suo ruolo lì?

Io rappresento il *Museo Etnologico* dei Musei Statali di Berlino. È la prima volta che i membri dei musei europei si riuniscono a livello multilaterale con i colleghi della Nigeria per discutere circa i manufatti culturali sparsi del regno del Benin. [...] Il nostro scambio ha portato alla disponibilità di molti musei a restituire opere. [...] Come studioso e curatore devo essere aperto al dialogo. [...] Quando gli oggetti vengono restituiti, possono essere sostituiti con immagini o modelli 3D]<sup>301</sup>.

E così come Berlino anche la Francia è stata protagonista del rimpatrio di un numero di 27 opere Africane<sup>302</sup>. In merito al tema del dialogo tra le culture si ricorda la mostra *Ex Africa*<sup>303</sup> promossa dal *Museo Civico Archeologico* di Bologna nel 2019, una mostra non etnografica ma che punta alla raccolta di identità, incontro e dialogo tra l'arte africana e europea.

In conclusione, la lettura di questo caso studio ha messo in evidenza una variazione di significati che ruotano attorno a un museo che diviene centro culturale, che si apre al dialogo multilaterale, che rappresenta un luogo di incontro e relazione, che propone domande nuove ricercando una tipologia di pubblico che non si conosce ancora, che porta avanti il tentativo di riempire degli spazi vuoti in base alle esigenze del momento.



119 |



120 |

119 | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, esterno (dall' *Altes Museum*).

120 | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, esterno (da Karl-Liebknecht-Brücke).



121 |



122 |

121 | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, interno (dal *Großes Foyer*).

122 | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, esterno (da *Schloss Passage*).

<sup>155</sup> L'ultima proposta di definizione del Museo ha avuto luogo nel corso della Conferenza Generale svoltasi a Kyoto nel settembre 2019 senza trovare una soluzione univoca. Nel documento redatto da ICOM *Verso una nuova definizione di Museo*, nel quale sono stati pubblicati i risultati dell'indagine condotta da ICOM nel periodo marzo-aprile 2021, è rintracciabile la proposta italiana di definizione del Museo: "Il Museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, accessibile, che opera in un sistema di relazioni al servizio della società e del suo sviluppo sostenibile. Effettua ricerche sulle testimonianze dell'umanità e dei suoi paesaggi culturali, le acquisisce, le conserva, le comunica e le espone per promuovere la conoscenza, il pensiero critico, la partecipazione e il benessere della comunità". Tale proposta è stata elaborata attraverso una consultazione fatta mediante un questionario online articolato in risposte aperte e chiuse volte a definire le parole chiave della nuova definizione orientata a mantenere la struttura generale apportando alcune modifiche e integrazioni. Alla consultazione hanno partecipato 584 persone (studenti di materie inerenti l'ambito museale, professionisti associati e non associati a ICOM, persone interessate alla materia). La necessità di modificare e ampliare periodicamente la definizione di Museo (l'ultimo aggiornamento risale alla definizione attuale approvata nel 2007 nel corso della Conferenza Generale svoltasi a Vienna) emerge dal fatto che quest'ultima si è rivelata fondamentale nel definire il "campo di responsabilità e di azione di ICOM", ha "orientato la normativa internazionale e nazionale" e indirizzato "alla visione comune su cosa dovesse essere considerato un museo". La necessità di un aggiornamento alla definizione di Museo risalente al 2007 nasce nel corso della Conferenza Generale di Rio de Janeiro del 2013, ma è stata effettivamente discussa in occasione della Conferenza Generale svoltasi a Milano nel 2016 nel corso della quale ICOM ha predisposto la nascita di un organismo appositamente costituito per la sua elaborazione, lo *Standing Committee for Museum Definition, Prospect and Potential*. ICOM ha proposto un confronto sul tema lanciando un appello online ai professionisti di tutto il mondo chiedendo loro quale dovesse essere la definizione di museo del XXI secolo. Le risposte pervenute sono state 267 ma, a causa della genericità della domanda, queste sono risultate difficilmente comparabili tra loro (Per approfondimenti sulle risposte si veda <https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/>) con la conseguenza che a pochi mesi dalla Conferenza Generale di Kyoto la proposta di definizione dello *Standing Committee* è stata approvata dall'*Executive Board* e messa all'ordine del giorno dell'Assemblea senza una preventiva discussione. Per tale ragione i Comitati nazionali e internazionali che non hanno ritenuto adeguato il metodo utilizzato oltre che la proposta redatta, hanno proposto un rinvio all'approvazione attraverso una mozione approvata nel corso dell'Assemblea straordinaria da più del 70% dei votanti. Questo ha rivelato una debolezza nell'Organismo redatto per la definizione del museo che ha portato, oltre alle dimissioni della presidente dell'MDPP2, Jette Sandahl, alle dimissioni di altri componenti dell'*Executive Board* oltre che a quelle della presidente di ICOM International Suay Aksoy sostituita, nel corso dell'Assemblea di Kyoto, da Alberto Garlandini. Sotto la sua guida è stato insediato un nuovo comitato rinominato *ICOM Define* coordinato da Bruno Brulon (presidente di ICOFOM) e Luran Bonilla-Merchav (ICOM Costa Rica) e ridefinita la struttura di lavoro per la definizione della proposta (quattro fasi di consultazione delle proposte divise in undici passaggi della durata complessiva di diciotto mesi) che sarà presentata nel corso della Conferenza Generale di Praga che si svolgerà nell'agosto 2022. Per ulteriori approfondimenti si veda [https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/06/ICOMItalia\\_Report\\_Definizione\\_Museo\\_2021.pdf](https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/06/ICOMItalia_Report_Definizione_Museo_2021.pdf).

<sup>156</sup> Per maggiori approfondimenti si rimanda al capitolo I, paragrafo I.1, pp.39-44.

<sup>157</sup> P. Ciorra, S. Suma (a cura di), *I Musei dell'Iperconsumo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2002, pp.16-18.

<sup>158</sup> R. Calasso, *La folie Baudelaire*, Gli Adelphi, Milano 2008, pp.197-198.

<sup>159</sup> G. Neri, *Il Museo da Casa delle Muse a Maison de Ronronnement*, manoscritto.

<sup>160</sup> [https://www.ilsole24ore.com/art/1-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPOyBo?refresh\\_ce=1](https://www.ilsole24ore.com/art/1-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPOyBo?refresh_ce=1)

<sup>161</sup> Si segnala il documento N. Sanz, *Museums and dialogue between cultures*, UNESCO Office in Mexico, Mexico 2018.

<sup>162</sup> "Esiste una sola inversione [tra teatro e museo], in questo stimolante parallelo: che la topologia del teatro prevede spettatori fissi che guardano oggetti in movimento, mentre la topologia del museo prevede spettatori in movimento che guardano oggetti fissi" in G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2019, p.25.

- <sup>163</sup> Per questo aspetto si veda <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/12/IN-and-OUT-Guida-pratica-al-prestito-di-opere-darte-AXA-ART-Roma-2018.pdf> contenente una guida che tratta il complesso sistema della movimentazione delle opere d'arte.
- <sup>164</sup> J. Claire, *De Immundo*, Aesthetica, Milano 2016, p.12.
- <sup>165</sup> Ivi, pp.14-16.
- <sup>166</sup> Ivi, pp.19-22.
- <sup>167</sup> J. Claire, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira editore, Milano 2008, p.17.
- <sup>168</sup> C. Baudelaire, *La Belgique déshabillée*, Gallimard, Paris 1986, foglio 349 in J. Claire, *De Immundo*, Aesthetica, Milano 2016, p.48.
- <sup>169</sup> A. Vettese, *L'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2017, pp.139-140.
- <sup>170</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due Edizioni, Palermo 2019, p.9.
- <sup>171</sup> E. Rocca, *Zimzum, vuoto e architettura*, in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, pp. 26-27.
- <sup>172</sup> G. Neri, *Oltre il vuoto il tempo?* in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p. 14.
- <sup>173</sup> E. Guglielminetti, *Editoriale*, in "SpazioFilosofico" n.2/2014, p.195 in G. Neri, *Oltre il vuoto il tempo?* in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p. 10.
- <sup>174</sup> G. Neri, *Oltre il vuoto il tempo?* in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p. 16.
- <sup>175</sup> Gli approfondimenti su questo caso studio sono frutto di un lavoro di tesi di laurea a cura dell'autore: R. Panetta, *Progetto per l'ampliamento del Museo Archeologico di Reggio Calabria*, tesi di laurea, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, a.a. 2017-2018, relatore prof. arch. G. Neri, correlatrice arch. F. Schepis.
- <sup>176</sup> Per una ricostruzione storica dettagliata della nascita del *Museo della Magna Grecia* si veda G. De Marco, *Reggio Calabria e il suo Museo. Dal Neoclassicismo al razionalismo di Marcello Piacentini*, Laruffa Editore, Reggio Calabria 2015.
- <sup>177</sup> ASCRC, P.I., Cat. IX, b. 88 f.1. Marcello Piacentini accettò l'incarico per la redazione del progetto del *Museo della Magna Grecia* di Reggio Calabria inviando, il 20 luglio 1931, una lettera indirizzata al Podestà di Reggio Calabria. Le lettere scambiate tra Marcello Piacentini e il Podestà di Reggio Calabria, Pasquale Muritano, sono conservate presso l'Archivio Storico Comunale di Reggio Calabria.
- <sup>178</sup> Il progetto preliminare, approvato il 29 aprile 1932, adottava delle soluzioni architettoniche che Piacentini presentava attraverso una planimetria generale dell'area in scala 1:500 nella quale era ben visibile l'inserimento del progetto nel contesto urbano, la pianta del piano terra nella quale emergeva la presenza dell'ampia corte interna asimmetrica e l'accesso ad essa in asse rispetto all'ingresso principale oltre alla soluzione d'angolo adottata su Via Domenico Romeo che prevedeva un corpo cilindrico con finestre a nastro. A questi elaborati si univano delle rappresentazioni raffiguranti l'edificio attraverso un disegno prospettico visto dalla via Vittorio Veneto in cui erano visibili le passerelle in granito su cui esporre le sculture che si estendevano nell'area sottostante a ridosso del mare, il disegno prospettico della facciata e il disegno prospettico dell'interno di una sala espositiva. Il 2 settembre 1932 Piacentini annunciava la definizione del progetto esecutivo che prevedeva degli accorgimenti rispetto alle soluzioni originarie, soprattutto per quanto riguarda alcuni aspetti innovativi del progetto. Veniva eliminata in pianta la curvatura a semicerchio nel punto di incontro tra le Vie Domenico Romeo e il Corso Garibaldi, i setti portanti venivano sostituiti in parte da una fitta maglia di pilastri in cemento armato. Si fa riferimento agli elaborati progettuali: ASCR, P.I., Cat. IX, b.85 f.1.

<sup>179</sup> Nel verbale redatto dall'Assemblea Generale del Ministero dei Lavori Pubblici, riunitasi il 28 maggio 1932 per discutere circa il progetto redatto da Marcello Piacentini che si costituiva di una relazione e da un numero di sei tavole di disegni, si legge: "Il nuovo edificio dovrebbe sorgere su di un'area alquanto sopraelevata sulle zone circostanti, all'inizio verso Nord della ridente passeggiata marina, con i prospetti principali sulla piazza della stazione, sulla vicina spiaggia e sul Corso Garibaldi, coprendo per tale una superficie di circa m. 50 e per m. 45 di lato, con altezza delle fronti di m. 16 verso il Corso Garibaldi e di m. 22 verso la marina" in G. De Marco, *Reggio Calabria e il suo Museo. Dal Neoclassicismo al razionalismo di Marcello Piacentini*, Laruffa Editore, Reggio Calabria 2015, p.98.

<sup>180</sup> Le soluzioni innovative adottate da Marcello Piacentini si leggono in una nota che scrive in risposta a un articolo pubblicato sulla rivista *Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti* di Bruno Apolloni: "Le mie sale sono divise (essendo tutto il materiale della stessa epoca, o per lo meno dello stesso carattere) in due gruppi: alcune più grandiose, con la vista sul magnifico panorama, per gli oggetti più importanti e più grandi, altre più piccole per gli oggetti minori. Per proporzionare le altezze con le superfici delle sale, ho diviso la parte verso il mare in due piani alti (con la sale grandi) e quella verso terra in tre (con le salette). Ciò ha condotto ad un gioco di scale interessante e che spezza il noioso succedersi degli ambienti. Ho soppresso i muri interni, rimpiazzandoli da muri di adeguata grossezza fatti di pareti a vetro, in modo da evitare completamente le vetrine, e col vantaggio enorme di poter vedere l'oggetto tutto intorno. Sopra queste pareti di vetro un alto fregio illustra, con piante e didascalie, gli oggetti sotto esposti" in G. De Marco, *Reggio Calabria e il suo Museo. Dal Neoclassicismo al razionalismo di Marcello Piacentini*, Laruffa Editore, Reggio Calabria 2015, p.132.

<sup>181</sup> Il progetto veniva descritto accuratamente nella sua parte architettonica quanto nel percorso dei visitatori: "I pavimenti delle sale saranno di *Linoleum* molto scuro, quasi nero, e del pari di *Linoleum* sarà fatta la zoccolatura delle pareti-vetrine. Al di sopra delle pareti-vetrine poi, sulla fascia muraria che formerà l'architrave delle porte, e che sempre uguale in altezza girerà al di sotto del soffitto delle varie stanze, saranno riprodotte a caratteri ben visibili le didascalie degli oggetti esposti al di sotto; nonché vedute grafiche e schematiche riferentisi ai luoghi di provenienza delle cose esposte, ed all'ambiente storico da cui provengono" in G. De Marco, *Reggio Calabria e il suo Museo. Dal Neoclassicismo al razionalismo di Marcello Piacentini*, Laruffa Editore, Reggio Calabria 2015, p.130.

<sup>182</sup> "Ingegneria e originalità delle due scale riserbate ai visitatori. [...] Le due scale in parola sono state ideate e saranno congegnate in modo che accompagnino il visitatore per il giro di ogni piano, ed infine lo facciano discendere all'ingresso, senza farlo ripassare sull'itinerario già percorso. Ed anche le porte delle scale sono disposte in modo che il visitatore possa tutte percorrerle successivamente, senza mai ritornare sui suoi passi" in G. De Marco, *Reggio Calabria e il suo Museo. Dal Neoclassicismo al razionalismo di Marcello Piacentini*, Laruffa Editore, Reggio Calabria 2015, p.130.

<sup>183</sup> <https://www.museoarcheologicoreggiocalabria.it/collezioni/livello-d-2/>. Il "livello A", riferito al secondo piano dell'edificio, tratta il periodo antecedente alla Magna Grecia e si struttura in due sezioni che abbracciano *Preistoria e Protostoria* e *l'Età dei Metalli*. Il "livello B", in riferimento al piano primo, si divide anch'esso in due sezioni comprendenti *Città e Santuari della Magna Grecia*. Tra il piano terra e il piano primo, un "livello C" offre la fruizione di collezioni riferite a *Necropoli e Vita quotidiana della Magna Grecia e Lucani e Brettii*. Il "livello E", seminterrato, restituisce una frammentaria visione della *Necropoli ellenistica* oltre che uno spazio dedicato alle esposizioni temporanee. Infine, al piano terra, si apre il "livello D" comprendente la *Storia di Reggio Calabria fino all'età romana* unitamente alla sala che ospita i *Bronzi di Riace*.

<sup>184</sup> <http://www.alfredopirri.com/piazza-2011/>

<sup>185</sup> Per approfondimenti si rimanda al saggio di E. Rocca, *Il bisogno di sentire, sentire il bisogno. Dialogo tra architettura e scultura*, in P. Gregory (a cura di), *Nuovo Realismo/Postmodernismo. Dibattito aperto fra architettura e filosofia*, Officina edizioni, Roma 2016, pp.109-117.

<sup>186</sup> “Nel progetto di ABDR tre delle quattro pareti (con l’eccezione della parete sud-est, quella alle spalle di chi entra nello spazio) sono state sovradimensionate per contenere gli impianti necessari. Pirri riprende proprio il disegno di quelle tre pareti con le bucatore di Piacentini e lo fa ordinatamente a pezzi. Le pareti sono così scomposte in elementi o lacerti o brani che dir si vogliono. I nuovi elementi sono traslati e sovrapposti alle pareti, creando uno o due livelli aggettanti di sovrapposizione, senza tuttavia coprire le bucatore esistenti. [...] A ciò si aggiunge il colore: ciascun elemento riverbera una luce rossa sulle pareti o sul pavimento. [...] Questi elementi, di acciaio e cartongesso, aggettano rispetto alle pareti e sono collegati ad esse con lamine di acciaio inclinate di 45 gradi, rientranti rispetto agli elementi. Talvolta alcuni elementi si sovrappongono ad altri elementi, creando così due livelli di aggetto. La mimesi di Pirri si raddoppia perfino: nel disegno rispetto al progetto di Piacentini; nel materiale rispetto all’ispessimento fatto da ABDR sulle pareti di Piacentini, perché Pirri usa per i suoi elementi lo stesso stucco e la stessa tonalità di bianco. Invece, le rientranze metalliche di 45 gradi sono dipinte di rosso, così da creare delle aure più o meno intense a seconda della luce che investe la corte. In tal modo il nuovo disegno spaziale e coloristico di Pirri è più leggero, più sussurrato rispetto ai modelli iniziali; richiede che lo sguardo si soffermi per capire che cosa succede nello spazio e allo spazio, senza imporsi urlando e aggredendo chi entra nella piazza” in E. Rocca, *La consapevolezza dello spazio sentito. Piazza di Alfredo Pirri*, in E. Rocca, M. Marandola, M. Burrascano, *Architettura, arte contemporanea, musealizzazione. ABDR Architetti Associati, Alfredo Pirri e il MARRC di Reggio Calabria*, Quodlibet Editore, Macerata 2020, pp.43-46.

<sup>187</sup> E. Rocca, *La consapevolezza dello spazio sentito. Piazza di Alfredo Pirri*, in E. Rocca, M. Marandola, M. Burrascano, *Architettura, arte contemporanea, musealizzazione. ABDR Architetti Associati, Alfredo Pirri e il MARRC di Reggio Calabria*, Quodlibet Editore, Macerata 2020, pp.43-46.

<sup>188</sup> Ivi, pp.52-53.

<sup>189</sup> A. Scholl, *Die Bronzestatuen der beiden Krieger aus dem Typen-Porträt des Heros in der Griechischen Klassik*, in A. Scholl, *Starke Typen. Griechische Porträts der Antike*, Michael Imhof Verlag, Berlin 2019, pp.25-35.

<sup>190</sup> Gli archeologi diedero avvio al lavoro nel corso del 2015 (statua A) e 2016 (statua B) secondo un progetto di ricerca che vedeva coinvolti gli archeologi di Francoforte sul Meno con la Soprintendenza Archeologica di Reggio Calabria.

<sup>191</sup> A. Schwarzmaier, *Die Rekonstruktionen der beiden Krieger von Riace - ein Experiment*, in A. Scholl, *Die Bronzestatuen der beiden Krieger aus dem Typen-Porträt des Heros in der Griechischen Klassik*, Michael Imhof Verlag, Berlin 2019, pp.69-73.

<sup>192</sup> <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/tough-types-portraits-of-ancient-greeks/>.

<sup>193</sup> Si veda l’intervista riportata nelle pagine conclusive gentilmente concessa dal vice direttore dell’*Altes Museum Antikensammlung* dr. Martin Maischberger.

<sup>194</sup> E. Rocca, *La consapevolezza dello spazio sentito. Piazza di Alfredo Pirri*, in E. Rocca, M. Marandola, M. Burrascano, *Architettura, arte contemporanea, musealizzazione. ABDR Architetti Associati, Alfredo Pirri e il MARRC di Reggio Calabria*, Quodlibet Editore, Macerata 2020, pp.43-46.

<sup>195</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rMRblZjWch4>

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> A. Bonito Oliva, in “artplus”, rilevato il 22 gennaio 2019.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/giorgio-armani-2>

<sup>200</sup> L'iniziativa rientra all'interno del progetto culturale *Primavera di Boboli* che vede come protagonisti le *Gallerie degli Uffizi* e il Ministero dei beni e le attività culturali per il turismo presso Firenze. L'accordo prevede l'impegno, da parte di Gucci, al restauro e valorizzazione del Giardino di Boboli attraverso un investimento di due milioni di euro da erogare, nell'arco di tre anni, alle *Gallerie degli Uffizi*. La sfilata *Cruise 2018*, svoltasi presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti fa parte del progetto iniziato con le due collezioni *Cruise* nell'*art district* di New York nel 2015 e nei chiostri di Westminster Abbey a Londra nel 2016.

<sup>201</sup> [https://st.ilsole24ore.com/art/moda/2016-05-31/pitti-immagine-discovery-e-uffizi-firmano-accordo-triennale-valorizzare-moda-contemporanea-132043.shtml?uuid=ADvFaAT&refresh\\_ce=1](https://st.ilsole24ore.com/art/moda/2016-05-31/pitti-immagine-discovery-e-uffizi-firmano-accordo-triennale-valorizzare-moda-contemporanea-132043.shtml?uuid=ADvFaAT&refresh_ce=1)

<sup>202</sup> <https://www.tribune.com/progettazione/new-media/2020/07/ferragni-uffizi-inaccettabile-follower-museo/>

<sup>203</sup> [https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/arte\\_e\\_cultura/20\\_luglio\\_21/uffizi-piu-27percento-giovani-effetto-ferragnez-90a8daae-cb30-11ea-b4cd-c2c3090110da.shtml](https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/arte_e_cultura/20_luglio_21/uffizi-piu-27percento-giovani-effetto-ferragnez-90a8daae-cb30-11ea-b4cd-c2c3090110da.shtml)

<sup>204</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=iaViIvcjwF0>

<sup>205</sup> [https://www.finestresullarte.info/769n\\_zumba-al-museo-egizio-torino.php](https://www.finestresullarte.info/769n_zumba-al-museo-egizio-torino.php)

<sup>206</sup> <https://www.lastampa.it/torino/2017/10/22/news/yoga-o-zumba-l-importante-e-non-fare-la-mummia-1.34406339>

<sup>207</sup> <https://www.moma.org/calendar/events/5600>

<sup>208</sup> J. Claire, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira editore, Milano 2008, p.9.

<sup>209</sup> Ivi, pp. 43-49.

<sup>210</sup> Per maggiori approfondimenti si rimanda al capitolo III, paragrafo III.1, nota n.115, pp.109-114.

<sup>211</sup> <https://www.tribune.com/dal-mondo/2017/11/louvre-abu-dhabi-museo-jean-nouvel/>

<sup>212</sup> <http://www.jeannouvel.com/projets/louvre-abou-dhabi-3/>

<sup>213</sup> <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/louvre-abu-dhabi-obbligato-a-essere-innovativo/135202.html>

<sup>214</sup> <https://www.louvreabudhabi.ae/en/Whats-Online/the-pulse-of-time>

<sup>215</sup> Tra gli esempi più eclatanti si ricordano le esposizioni temporanee ospitate presso il *Guggenheim Museum* di Bilbao durante la mostra *The art of motorcycle* (24 novembre 1999 - 3 settembre 2000) che ha riportato 871.000 visitatori, unitamente a quella di Giorgio Armani (24 marzo 2001 - 2 settembre 2001) che ha registrato un numero pari a 529.000 visitatori in P. Ciorra, S. Suma (a cura di), *I Musei dell'Iperconsumo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2002, p.49.

<sup>216</sup> P. Ciorra, S. Suma (a cura di), *I Musei dell'Iperconsumo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2002, pp.16-18.

<sup>217</sup> Ivi, p.61.

<sup>218</sup> J. Claire, *De Immundo*, Aesthetica, Milano 2016, p.23.

<sup>219</sup> Ivi, pp.30-31.

<sup>220</sup> M. Cerquetti, *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, Franco Angeli Edizioni, Milano 2014, p.19.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> Il progetto nasce nel 1763 quando Nicolas Le Camus de Mézières, lungo la via del *Museo del Louvre*, realizza un edificio a forma di anello a cui, nel ventennio successivo, gli architetti Jacques-Guillaume LeGrand e Jacques Molinos aggiungeranno una cupola a struttura lignea poi distrutta da un incendio nel corso dell'Ottocento. Tale cupola verrà ricostruita, nel 1811 e in dimensioni maggiori, in ferro e lastre di rame su progetto di François-Joseph Bélanger. L'edificio, destinato a subire un secondo incendio, sarà rinnovato negli anni Ottanta del XIX secolo da Henri Blondel e riadattato alla nuova destinazione d'uso della *Bourse de Commerce* di Parigi fino al 1998 quando, con l'avvio dei mercati digitali, l'edificio perde la sua funzione. Cfr. M. Biraghi, *Bourse de Commerce*, in Supplemento a Domus n.1052/2020, p.12.

<sup>223</sup> <https://www.ad-italia.it/news/2020/10/24/bourse-de-commerce-il-nuovo-museo-disegnato-da-tadao-ando/>

<sup>224</sup> <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/il-comune-di-parigi-compra-le-mura-del-futuro-museo-di-pinault/>

<sup>225</sup> Casabella n.778/luglio 2009, p.16. <https://casabellaweb.eu/wp-content/uploads/2020/06/CB-778-.pdf>

<sup>226</sup> Supplemento a Domus n.1052/2020, p.12. Per approfondimenti si rimanda a F. Privitera, *Tadao Ando. Collezione Pinault, Bourse de Commerce, Parigi*, in Firenze Architettura n.1/2021, pp.44-55.

<sup>227</sup> <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce>

<sup>228</sup> <https://www.tribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/07/nuova-bourse-de-commerce-parigi-pinault-intervista-martin-bethenod/>

<sup>229</sup> J. Claire, *Critica della modernità*, Umberto Allemandi & C., Torino 2011, p.58.

<sup>230</sup> G. Neri, *Nuove Migrazioni*, in O. Amaro (a cura di), *ViArtis. Sulle Rotte Mediterranee. Catalogo dei Cantieri Creativi - Volume I*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, p.34.

<sup>231</sup> <https://www.tribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/07/nuova-bourse-de-commerce-parigi-pinault-intervista-martin-bethenod/>

<sup>232</sup> <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/lenio-kaklea-sonates-et-interludes>

<sup>233</sup> <https://www.quotidiano.net/magazine/dali-experience-1.2958855>

<sup>234</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/virtuale/>

<sup>235</sup> <https://www.klimtexperience.com/#about>

<sup>236</sup> <https://www.davinciexperience.it>

<sup>237</sup> <https://www.caravaggioexperience.it>

<sup>238</sup> <https://www.tribune.com/progettazione/architettura/2020/04/musei-allestimenti-coronavirus/>

<sup>239</sup> <https://www.tribune.com/progettazione/architettura/2020/04/musei-allestimenti-coronavirus/>

<sup>240</sup> A. Bonito Oliva, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma 2004, p.181.

<sup>241</sup> <https://www.rsi.ch/news/svizzera/Il-vuoto-in-mostra-13983040.html>

<sup>242</sup> Per una trattazione sul tema si rimanda ai saggi: G. Neri, *Note sull'immaterialismo architettonico o l'eleganza mistica dell'immagine*, in G. Neri, P. Zoffoli, *L'architettura dell'immateriale*, Clear, Roma 1992; G. Neri, *Immagini Figure Simulacri nel contemporaneo*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.

<sup>243</sup> J. Claire, *L'inverno della cultura*, Skira editore, Milano 2011, p.46.

<sup>244</sup> Ivi, p.66.

<sup>245</sup> [http://glexisnoova.com/?page\\_id=468](http://glexisnoova.com/?page_id=468)

<sup>246</sup> Per una trattazione puntuale sul tema si veda la tesi di dottorato: M. Bagnato, *Implicazioni e applicazioni dell'immagine in Architettura. L'entrata nel circuito dei media: dall'uso del collage al digitale. L'immagine architettonica: la predominanza della comunicazione e dei meccanismi della retorica sugli standard tradizionali*, Tesi di dottorato, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, a.a. 2020-2021.

<sup>247</sup> D. Hockney, *Picasso*, Abscondita, Milano 2001, p.32.

<sup>248</sup> TeamLab è il collettivo di artisti formatosi nel 2001 a Tokyo, in Giappone composto da più di 400 persone tra programmatori, ingegneri, architetti, matematici e scienziati il cui lavoro si basa sull'uso della tecnologia digitale.

<sup>249</sup> <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2018/02/il-nuovo-museo-del-collettivo-teamlab/>

<sup>250</sup> <https://www.teamlab.art/it/>

<sup>251</sup> <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/06/tokyo-museo-digitale-teamlab/>

<sup>252</sup> <https://www.teamlab.art/it/concept/>

<sup>253</sup> <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/06/tokyo-museo-digitale-teamlab/>

<sup>254</sup> M. Bagnato, *Implicazioni e applicazioni dell'immagine in Architettura. L'entrata nel circuito dei media: dall'uso del collage al digitale. L'immagine architettonica: la predominanza della comunicazione e dei meccanismi della retorica sugli standard tradizionali*, Tesi di dottorato, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, a.a. 2020-2021, p.300.

<sup>255</sup> *Reversible Rotation, Flying Beyond Borders - One Stroke, Cold Light*, teamLab, 2019. [https://borderless.teamlab.art/ew/reversible\\_rotation\\_writing\\_cold\\_light\\_tokyo/](https://borderless.teamlab.art/ew/reversible_rotation_writing_cold_light_tokyo/)

<sup>256</sup> A. Vettese, *L'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2017, p.26.

<sup>257</sup> P. Ciorra, S. Suma (a cura di), *I Musei dell'Iperconsumo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2002, pp. 19-24.

<sup>258</sup> <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/05/15/colpo-di-scena-da-guggenheim.html>

<sup>259</sup> Per approfondimenti si rimanda al capitolo II, paragrafo II.2, pp.89-94.

<sup>260</sup> <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/approfondimenti/peggy-guggenheim/biografia-peggy/>

<sup>261</sup> Per approfondimenti si rimanda al capitolo III, paragrafo III.3, pp.123-128.

<sup>262</sup> <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/05/15/colpo-di-scena-da-guggenheim.html>

<sup>263</sup> <https://www.oma.com/projects/hermitage-guggenheim>

<sup>264</sup> <http://www.jeannouvel.com/en/projects/musee-guggenheim/>

<sup>265</sup> <https://www.domusweb.it/it/notizie/gallery/2021/09/29/abu-dhabi-il-guggenheim-museum-disegnato-da-frank-gehry-aprir-nel-2026.html>

<sup>266</sup> Il progetto rientra nell'ambito di un piano di recupero che mira a ridare vita, attraverso l'arte e l'architettura, al contesto delle isole del Mare di Seto, in Giappone, attraverso la *Naoshima Fukutake Art Museum Foundation* e la *Benesse Corporation*, già committenti di opere dello stesso studio SANAA, come di Tadao Ando in <https://www.artwort.com/2015/01/21/architettura/accorgersi-del-vuoto-teshima-art-museum-di-ryue-nishizawa/>.

<sup>267</sup> Cit. in E. Rocca, *Zimzum, vuoto e architettura*, in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, pp.24-25.

<sup>268</sup> <https://www.area-arch.it/teshima-art-museum/> e <https://benesse-artsite.jp/en/art/teshima-artmuseum.html>

<sup>269</sup> [https://it.mazda-stories.com/it\\_it/inspire/intervista-con-lartista-rei-naito/](https://it.mazda-stories.com/it_it/inspire/intervista-con-lartista-rei-naito/)

<sup>270</sup> Per maggiori approfondimenti si rimanda al capitolo II, paragrafo II.3, pp.97-104.

- <sup>271</sup> E. Rocca, *Zimzum, vuoto e architettura*, in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p.19.
- <sup>272</sup> Isaak Luria (1534-72), cabbalista e mistico cinquecentesco, alla sua morte non aveva lasciato alcuna opera scritta. Fu il suo seguace, Chajim Vital Calabrese (1542-1620) che riuscì a metterla per iscritto. Alla traduzione latina del 1677 intitolata *Kabbala denudata* seguì, nel 1782 la traduzione in ebraico *Ez Chajim* (L'albero della vita). Cfr. E. Rocca, *Zimzum, vuoto e architettura*, in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p.19.
- <sup>273</sup> Cit. in E. Rocca, *Zimzum, vuoto e architettura*, in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p.20.
- <sup>274</sup> Per approfondimenti si rimanda al capitolo I, paragrafo I.3, pp.57-68.
- <sup>275</sup> E. Rocca, *Zimzum, vuoto e architettura*, in A. Russo, *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p.22.
- <sup>276</sup> P. Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris 1934, trad. it. di Vivian Lamarque, ed. it. *Scritti sull'arte*, Aesthetica, Milano 2017, pp. 127-128.
- <sup>277</sup> *Ibidem*. Nella nota del paragrafo *Il problema dei musei* viene specificato come il saggio venne pubblicato in *Le Gaulois*, 4 aprile 1923, in *plaqueette* della collana *Les Introuvables* n.3, Émile-Paul frères, Parigi 1925 e nelle successive edizioni di *Pièces Sur l'art*.
- <sup>278</sup> U. Eco, *Il museo del terzo millennio*, Conferenza tenuta al Museo *Guggenheim* di Bilbao il 25 giugno 2001. Lo scrittore si pone in contrapposizione al museo del suo tempo, fotografando una situazione in cui, al sovraffollamento di opere descritto da Valéry, si accosta una fruizione disinteressata: "Torme di turisti che non potrebbero tornare a casa senza aver visto (o dire di aver visto) il Louvre, la National Gallery o gli Uffizi, percorrono a passo di maratoneta una lunga sequenza di sale, si arrestano brevemente e senza discriminazione davanti a quadri irrilevanti, trascurano capolavori, affollano le code davanti alle sole opere di cui hanno sentito parlare riuscendo a malapena a vedere l'operafeticcio, ed escono avendo realizzato scarsa informazione e un godimento estetico del tutto superficiale. In compenso, con i loro fiati mortiferi, contribuiscono alla rovina dei grandi capolavori che sono andati a venerare". <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf>. L'articolo, dal titolo *Ho un sogno: vorrei un museo con un'opera sola*, è stato pubblicato il 5 ottobre 2003 sul quotidiano *il Sole 24 Ore*.
- <sup>279</sup> U. Eco, *Il museo del terzo millennio*, Conferenza tenuta al Museo *Guggenheim* di Bilbao il 25 giugno 2001, p.14.
- <sup>280</sup> A. Vettese, *L'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2017, p.19.
- <sup>281</sup> P. Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris 1934, trad. it. di Vivian Lamarque, ed. it. *Scritti sull'arte*, Aesthetica, Milano 2017, p. 130.
- <sup>282</sup> Per approfondimenti si rimanda al capitolo III, paragrafo III.1, pp.109-114.
- <sup>283</sup> La fondazione del *Boijmans van Beuningen Museum*, aperto al pubblico nel 1849, risale al 1841 quando il collezionista d'arte olandese Frans Jacob Otto Boymans (1767-1847) donò la sua collezione alla città di Rotterdam alla quale si aggiunse, nel 1958, quella del collezionista Daniël George van Beuningen (1877-1955).
- <sup>284</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, il Saggiatore, Milano 2018, p.228.
- <sup>285</sup> <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/it/2019/06/18/sjarel-ex-interview/>
- <sup>286</sup> *Ibidem*.
- <sup>287</sup> <https://www.domusweb.it/it/notizie/gallery/2020/06/08/il-public-art-depot-di-rotterdam-un-patrimonio-di-150000-opere-accessibile-al-pubblico.html>
- <sup>288</sup> <https://www.mvrdiv.nl/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen> e <https://www.youtube.com/watch?v=riRxSIX5zNM>
- <sup>289</sup> <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2017/12/al-via-a-lievin-vicino-a-calais-la-costruzione-del-deposito-del-louvre-ospiterà-250-000-opere/>
- <sup>290</sup> <https://www.iccrom.org/it/section/conservazione-preventiva/re-org>

<sup>291</sup> <https://www.francostella.eu/castello-di-berlino-humboldt-forum.html>

<sup>292</sup> Sulla stessa idea di piazza quale corte interna all'edificio che si apre al dialogo con la città si imposta il progetto del *Museo Archeologico* di Reggio Calabria e in particolare l'opera intitolata *Piazza* dell'artista Alfredo Pirri. Per una trattazione puntuale sul tema si rimanda al paragrafo IV.3.1, pp.161-169 contenuto in questo capitolo.

<sup>293</sup> Si veda l'intervista riportata nelle pagine conclusive gentilmente concessa dal vice direttore dell'*Altes Museum Antikensammlung* dr. Martin Maischberger.

<sup>294</sup> Nel luogo dove oggi sorge l'*Humboldt Forum*, a partire dal 1443, sorgeva il *Berliner Schloss* (Castello di Berlino) che fino al 1918 fungeva da residenza della dinastia degli Hohenzollern, del re di Prussia e degli imperatori tedeschi. Nel XVIII secolo, salito al trono Friedrich I re di Prussia, venne incaricato l'architetto Andreas Schlüter di disegnare il palazzo sul modello di Palazzo Madama a Roma. Nei primi anni del Settecento, Schlüter venne sostituito da Johann Eosander von Göthe (da cui il nome della corte Eosanderportal) e durante il regno di Friedrich Wilhelm (1713-40) il palazzo venne completato dall'allievo di Schlüter, Martin Heinrich Böhme. Nel corso dell'Ottocento l'architetto Karl Friedrich Schinkel si occupò di progettare il complesso delle opere circostanti il Castello quali la Kupfergraben, lo Schlossbrücke, la Friedrichswerdesche Kirche, l'Altes Museum, la Neue Wache e il Lustgarten. Nel 1850 August Stüler progettò la cupola sovrastante l'Eosanderportal. Il palazzo fu seriamente danneggiato nel corso della Seconda Guerra Mondiale e nel 1950, un anno dopo la proclamazione della Repubblica Democratica Tedesca (DDR), il Castello venne raso al suolo e nell'area venne ospitata, in un primo momento, la Marx-Engels Platz, poi sostituita dalla costruzione del Palazzo della Repubblica a partire dal 1976. Dopo la caduta del muro di Berlino si iniziò a discutere circa l'ipotesi di ricostruire il Castello. Il dibattito si protrasse, incontrando considerevoli opinioni e differenti punti di vista fino al 2002 quando il Parlamento Tedesco decise di ricostruire il castello con le facciate barocche sui lati nord, sud e ovest oltre alla cupola di Stüler. Il progetto dell'Humboldt Forum im Berliner Schloss prevedeva la presenza, su due livelli, di una Casa delle culture del mondo, un Museo delle collezioni extraeuropee (Museo Etnologico e Museo di arte asiatica), la biblioteca del Land, una Mostra su Berlino e uno spazio pubblico luogo di dialogo e incontro oltre che bar e ristorante. Nel 2008 fu bandito un concorso pubblico al quale parteciparono 85 concorrenti che vide vincitore il progetto dell'architetto italiano Franco Stella. I lavori, iniziati nel 2012 si protrassero fino al 2021. In Casabella n.920/2021, pp.38-42.

<sup>295</sup> <https://www.francostella.eu/castello-di-berlino-humboldt-forum.html>

<sup>296</sup> <https://www.francostella.eu/castello-di-berlino-humboldt-forum.html>

<sup>297</sup> “Il corpo di fabbrica rivolto verso la Sprea è inteso come *quarta ala* dell'edificio ricostruito. [...] La sua misura e la sua figura sono analoghe a quella delle tre ali ricostruite: per la straordinaria ampiezza e profondità delle aperture finestrate, il fronte sulla Sprea si presenta come una *facciata di logge* per suggerire il carattere pubblico dell'edificio. I quattro corpi interni [...] configurano due nuovi cortili-piazza: lo Schloss-Passage e il Großes Foyer. Il primo ricorda un antico Foro e una *via colonnata* congiunge i due portali del castello originario; il secondo, una sala cubica con lato di 30 metri, evoca il teatro: con il *fronte-scena* rappresentato dal portale disegnato da Eosander. Il fatto che antico e nuovo non si trovino mai assieme in una facciata, è una caratteristica di questa ricostruzione, che si può descrivere come una *città in forma di palazzo*, pensata per tre milioni di visitatori l'anno e per la vita quotidiana dei berlinesi. Attraverso i portali sempre aperti, le piazze esterne si saldano con i cortili interni in un singolare, vasto spazio pubblico nel cuore della città”. In Casabella n.920/2021, p.51.

<sup>298</sup> Humboldt Forum Magazine n.1/2021.

<sup>299</sup> Nel 1897 gli inglesi cercarono di fare del regno del Benin una delle loro colonie. Ne fecero irruzione e lo saccheggiarono prelevandone numerose opere d'arte. Considerevoli pezzi di queste collezioni finirono in Germania acquistate da curatori che furono interessati all'acquisto delle opere dagli inglesi. Il commercio dei tesori del Benin è avvenuto in seguito agli attacchi inglesi andando ad indebolire la cultura africana privata di reperti più importanti di civiltà antiche in africa.

<sup>300</sup> Humboldt Forum Magazine n.1/2021, p.42.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

---

<sup>302</sup> <https://artslife.com/2020/12/12/francia-restituisce-27-opere-bottino-delle-guerre-coloniali/>.

<sup>303</sup> <https://www.mostrafraica.it/presentazione/>



## **PARTE TERZA**

## ABSTRACT

The critical analysis made between *themes* and *trends* that characterized the first and second part of the research has led to an inclination to focus attention on the theme of *vacuum* as an element capable of holding together the entire study both on the basis of design as well as theory.

The third and final part of the research develops on this concept and sheds light on a critical analysis that arises with the hope that the issues raised around this theme can become a fragment of a debate *in the making*. In this concluding part, the theme of emptiness is addressed, as a pivotal point on which the whole research moves.

Through the considerations of scholars and artists who have studied and developed it in different aspects, this research examines the case of what is called *No Show Museum*. A museum where there is no architecture or collection, one which focuses on the theme of *nothingness* and is only accessible online just like the architecture itself.

The museum uses a renovated bus as the only physical space available to host the temporary exhibitions that have reached Europe and North America with the aim to show *nothing* and to prove that every place can be configured as a place of art. On the basis of this example, there is a reflection on the future of museum architecture and the question of whether its presence can be denied or not.

Parallel to the theoretical study, the research takes advantage of the tool of drawing. This serves to carry out a critical analysis which, starting from the reading of the plan of the projects considered significant, leads to the construction of study schemes that show the key elements of the selected museums such as the rotunda, the routes, the entrances, the typological system and symmetry/asymmetry ratios. In this way, critical analysis brings out, in particular, the element of *vacuum*. The latter, placing itself as a pivotal point and reading tool for the entire study, will only apparently change its configuration and meaning while the typological system changes and is taken as a theme on which the research, instead of setting out conclusive consideration, hopes to raise further and future problematic reflections.

**V CAPITOLO**  
VERSO LA RICERCA DI NUOVE CONFIGURAZIONI



## V.1 NEL VUOTO DAL VUOTO: UN SILENZIO DA DECIFRARE

*Il Museo è uno dei luoghi che trasmettono la più alta idea dell'uomo.*

André Malraux, *Il Museo dei Musei*

Il filo rosso che abbraccia tutto lo sviluppo del lavoro di ricerca si muove sul concetto di *vuoto*. È importante precisare come questo tema sia emerso a posteriori come risultato di un'analisi critica dello studio condotto che nasceva con la finalità di comprendere l'evoluzione del concetto di Museo e dell'architettura museale, nell'arco cronologico compreso tra il XIX e XXI secolo.

Risulta inoltre significativo esprimere la difficoltà oggettiva di decodificazione del *vuoto* quale concetto che può esplicitarsi attraverso differenti chiavi di lettura. Simona Pierini, nella prefazione al testo *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura* di Ferdinando Espuelas scrive:

Non c'è nulla di più difficile da precisare, ovviamente, del vuoto. [...] Il vuoto come niente filosofico, che rimanda alla necessità di una riflessione sulla nostra realtà temporale; il vuoto che evidenzia la struttura delle relazioni, che rimanda alla generalità e alla trasmissibilità dell'astrazione; il senso del limite e la figurazione dei vuoti, che rimandano alla soggettività del fare artistico<sup>304</sup>.

Per tale ragione è emersa la necessità di strutturare un ragionamento che possa inquadrare il problema del museo attraverso delle categorie di lettura del vuoto. La finalità ultima è quella di dimostrare come questo tema sia una costante nel corso del tempo oggetto di analisi di questo studio e come la lettura del vuoto si declina parallelamente tanto sul piano teorico quanto su quello progettuale. Ma prima di procedere alla trattazione di questa terza parte conclusiva del lavoro è necessario riprendere i tratti essenziali che ne hanno determinato gli sviluppi.

La prima parte, strutturata in tre capitoli, ha ricercato, attraverso una selezione di casi studio ritenuti esemplari, i *temi* che hanno accompagnato la vicenda del Museo nell'arco cronologico compreso tra il XIX e il XX secolo. Temi che nella seconda parte strutturante il quarto capitolo hanno preso l'appellativo di *tendenze*, per meglio inquadrare quelle questioni che ruotano attorno al concetto di Museo contemporaneo e quindi relativo al XXI secolo. I temi restituiti dalla prima parte sono stati distinti in *Tempio dell'Arte*, *Anti-Museo* e rapporto *Città / Opera d'Arte*. Le tendenze significative emerse nella seconda parte dall'analisi dei casi di supporto alla ricerca sono state codificate come *Spaziale*, *Economica*, *Virtuale*, *Geografica*, *Di variazione di significati*. L'analisi critica operata tra temi e tendenze ha restituito, in entrambi i casi, una inclinazione alla trattazione del tema del *vuoto* quale elemento capace di tenere insieme tutto il lavoro.

Da questa analisi emergono due considerazioni. La prima fa riferimento ad una attenzione rivolta allo spazio architettonico del vuoto all'interno del museo; la seconda riflessione vuole fare emergere come lo stesso concetto di vuoto si fa evidente sul piano teorico, considerazione questa che sembra trovare riscontro dall'analisi delle tendenze del museo contemporaneo. L'analisi di queste tendenze ha mostrato come gli aspetti economici siano ancora oggi una componente molto forte all'interno del museo poiché rappresentano

la messa in luce di strategie manageriali che gli stessi direttori museali sono costretti a seguire per garantire la sopravvivenza delle loro Istituzioni che sono chiamate a rimanere in linea con i ritmi sempre crescenti della società contemporanea. Quest'ultima, caratterizzata dalla velocità attraverso cui si susseguono gli eventi, dalla rapidità con la quale vengono cancellati quelli precedenti, ci pone nella condizione di doverci interrogare costantemente su come è la dimensione del consumo che rende universali i contenuti, come spiegava Régis Debray nel saggio *Vita e morte dell'immagine* quando scriveva “Quando tutto è arte, si dirà, l'arte non ha nome”<sup>305</sup>; su come la capacità di produrre valore del museo viene messa in primo piano rispetto ai contributi specifici dell'arte stessa, riprendendo le considerazioni di Achille Bonito Oliva<sup>306</sup>; e su come intervenire, per dirla con la parole del critico d'arte francese Jean Claire, attraverso una “replica al frastuono”. È di questa condizione contemporanea che parla Jonathan Culler nel saggio *Sulla decostruzione* quando scrive:

Le categorie e i metodi della linguistica consentono ai critici di focalizzarsi non sul significato di un'opera e sulle sue implicazioni e il suo valore, ma sulle strutture che producono il significato<sup>307</sup>.

E sulle strutture che producono il significato e sulla linea dei direttori museali costretti a ritrattare i contenuti da presentare all'interno delle loro Istituzioni si riportano le forti considerazioni di Jean Claire che, nel saggio *De Immundo* afferma:

Mai l'opera d'arte è stata così cinica. [...] E mai - fatto ancor più sconcertante - quest'opera è stata così prediletta dalle istituzioni. [...] Più inquietante della loro realizzazione, è l'accoglienza riservata a tali opere. Direttori di musei, responsabili di grandi manifestazioni internazionali, critici di riviste e rotocalchi, tutto un *establishment* del gusto pare applaudire quest'arte dell'abiezione. Tutto avviene come se, dall'esposizione di questi corpi abbandonati all'orrore, un altro corpo, il corpo sociale, derivasse una necessità e, forse, le condizioni stesse della sua coesione<sup>308</sup>.

Così come Angela Vettese, nel saggio *L'arte contemporanea*<sup>309</sup>, aveva preso consapevolezza della condizione della “mercificazione del gusto” rintracciandone elementi capaci di “dare ancora forma al pensiero” quando parlava dell'operazione artistica intitolata *The Weather Project* messa in atto da Olafur Eliasson alla Tate Modern di Londra, allo stesso modo questo lavoro trae delle considerazioni conclusive con la finalità e l'auspicio che possano divenire il principio di dibattiti futuri.

Il concetto del *vuoto*, dunque, trattato tanto sul piano teorico quanto su quello progettuale, anziché essere negato vuole divenire l'elemento che si mette in rilievo, per cercare di comprendere come esso possa divenire un fattore capace di porsi come un piccolo tassello nella risoluzione, nella messa in evidenza o nella negazione di un problema che in questo caso si rivolge al futuro prossimo dei musei. Una considerazione, questa, che rievoca le parole dell'architetto Franco Purini quando scrive che “il fine di ogni scritto sull'architettura non è tanto quello di chiarire un problema quanto quello di crearlo”<sup>310</sup>.

Il lavoro in oggetto, attraverso i casi studio di supporto<sup>311</sup>, ha mostrato come sul piano progettuale sono state diverse le operazioni che hanno tentato di riempire degli spazi museali appositamente pensati come vuoti, nel tentativo di negarne la configurazione spaziale oltre che teorica. Analogamente, dagli studi teorici sul tema è emerso come la condizione del consumo, rendendo universali i contenuti artistici, genera un concetto

di vuoto inteso come perdita di valori e significati. Sulla base di queste considerazioni si fa luce la possibilità del museo di avere uno spazio vuoto privo di opere esposte, luogo di silenzio e riflessione, luogo che mette in crisi, che scompagina un intero sistema che non è abituato ai momenti di pausa. Uno spazio fisico che presuppone una assenza e non la nega, una “replica al frastuono”, un luogo in cui, parafrasando Adolf Loos, “il pensiero può generare parole nuove”. Questo potrebbe considerarsi come elemento teorico e progettuale capace di tenere insieme tutta la vicenda del Museo che nasce dall’assenza di caratteri tipologici - come descrive il lavoro di ricerca dal punto di partenza nell’arco cronologico studiato - e si proietta alle origini di quel luogo vuoto privo di opere esposte, il *Μουσείον*, Tempio delle Muse e luogo di incontro tra filosofi e sapienti.



## V.2 LA GRAMMATICA DELLO SPAZIO DEL VUOTO

*Fine di ogni scritto sull'architettura non è tanto quello di chiarire un problema quanto quello di crearlo. Quell'immenso testo che è costituito dalla somma di tutte le architetture più tutte le loro interpretazioni si accresce continuamente di altri strati*<sup>312</sup>.

Franco Purini, *L'architettura didattica*

Tendenze del museo contemporaneo codificate come *Spaziali, Economiche, Virtuali, Geografiche, Di variazione di significati*, si pongono - come da esempio sopra riportato nelle parole di Franco Purini - un fine che è quello "non di chiarire un problema ma di crearlo". Creare un problema significa qui riflettere sul tema del vuoto in relazione al museo che si pone come il punto di arrivo di questa ricerca, un cerchio che si chiude, un ritorno all'idea dell'anti-museo dato alla luce dalla modernità, un ritorno all'archetipo immaginato da Étienne-Louis Boullée e a quel lontano *Museion* da cui tutto trae origine. Dal *Museion* che, da quanto si evince nel capitolo I, non nasceva come luogo di esposizione di oggetti ma come spazio vuoto e luogo di riunione di filosofi, si immagina un ritorno a quella configurazione, una necessità di ritrovare uno spazio vuoto di una architettura che diventa elemento catartico, luogo di riflessione, luogo di riunione che si ritrae e riempie a seconda delle esigenze della contemporaneità. Così, dalla costruzione di una narrativa delle relazioni che si instaurano nel museo, si giunge all'analisi e redazione di un progetto che guarda alla grammatica dello spazio del vuoto quale elemento capace di generare timore e riflessione allo stesso tempo, un elemento che, riprendendo le parole del filosofo francese Gaston Bachelard costruisce infinite riflessioni poiché [Il vuoto è] "materia della possibilità di essere"<sup>313</sup>.

Per quanto concerne il tema del museo del vuoto, Thomas Bernhard, scrittore austriaco, nel romanzo *Antichi maestri* [Fig.123-124] scritto nel 1985, narra di un "vecchio signore" che ogni due giorni, da più di trent'anni, osserva per ore lo stesso quadro del Tintoretto, *L'uomo dalla barba bianca*, all'interno della Sala Borbone del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna. L'autore mette così in scena un racconto che si incentra unicamente su quell'unica opera che l'uomo osserva, ponendo così il lettore a immaginare un museo vuoto privo anche di quell'unico capolavoro nel quale i suoi occhi, cercando i "difetti, si sentivano al sicuro". Bernhard configura così la natura di un luogo - *il museo* - per il quale il protagonista del racconto provava in realtà disinteresse e di un'arte - *il dipinto in oggetto* - nella quale cercava delle risposte che andavano oltre l'opera fruita:

Non c'è nulla che fin dall'infanzia io abbia detestato più dei musei. Io per natura sono uno che detesta i musei, eppure, forse proprio per questo, da più di trent'anni vengo qui dentro, mi concedo questa assurdità senza dubbio indispensabile al mio intelletto. Come lei sa io non vado nella Sala Borbone per Borbone, e neanche ci vado per il Tintoretto, anche se in effetti considero *L'uomo dalla barba bianca* uno dei quadri più straordinari che mai siano stati dipinti, nella Sala Borbone io ci vado per via di questa panca e per l'influenza ideale di questa luce sul mio temperamento. [...] La mia Sala Borbone è la mia sala di riflessione e di lettura. [...] Così in fondo anche tutti questi quadri, qui al *Kunsthistorisches Museum*, io li trovo insopportabili, se devo essere sincero li trovo atroci. Per poterli

sopportare cerco dentro e sopra ciascuno di essi un *errore palese*, e questo modo di procedere mi ha finora sempre condotto allo scopo, che è quello di trasformare ciascuna di queste cosiddette opere d'arte incompiute in un frammento<sup>314</sup>.

E continuava nei confronti delle opere d'arte:

Questi quadri sono pieni di falsità e di menzogne e pieni di ipocrisia e di autoinganno, e se prescindiamo dall'abilità spesso geniale con cui sono stati dipinti, in essi non c'è nient'altro. Tutti questi quadri sono inoltre l'espressione dell'assoluta incapacità dell'essere umano di sbrogliarsela con se stesso e con quanto lo circonda vita natural durante. Nient'altro esprimono tutti questi quadri, solo questa incapacità, da un lato umiliante per il cervello, e dall'altro, per lo stesso cervello, sconcertante e commovente da morire. *L'uomo dalla barba bianca* ha tenuto testa al mio intelletto e ai miei sentimenti per più di trent'anni, così Reger, per questa ragione è per me la cosa più preziosa tra quelle esposte qui<sup>315</sup>.

Musei come luoghi che il protagonista del racconto “detesta cercandone i difetti”, osservando qualcosa che stava lontano, oltre il museo, oltre le opere:

Non esiste un quadro compiuto, e non esiste un libro compiuto e non esiste un pezzo musicale compiuto, diceva Reger, la verità è questa, e questa verità fa sì che una mente come la mia, che pure, per tutta la vita, non è stata altro che una mente disperata, continui a esistere. [...] Reger era sempre seduto sulla panca col cappello nero in testa, immobile in effetti, ed era chiaro che ormai da parecchio non stava più osservando *L'uomo dalla barba bianca*, non il Tintoretto, ma qualcosa che stava lontano, ben oltre il museo<sup>316</sup>.

Il senso di disinteresse nei confronti del museo viene sottolineato da una seconda figura presente nel saggio, un uomo inglese giunto al *Kunsthistorisches Museum* esclusivamente per fruire il dipinto del Tintoretto:

Lui raccontò nel suo stentato tedesco da inglese di essere venuto in Austria e a Vienna solo per *L'uomo dalla barba bianca*, non per Tintoretto, disse, diceva Reger, ma solo per *L'uomo dalla barba bianca*, il museo nel suo insieme non lo interessava affatto, non aveva la benché minima passione per i musei, detestava i musei e nei musei era sempre entrato solo di malavoglia, al *Kunsthistorisches Museum*, infatti, era entrato esclusivamente per studiare *L'uomo dalla barba bianca*, perché a casa sua aveva un *Uomo dalla barba bianca tale e quale a questo* appeso sopra il camino della sua camera da letto nel Galles<sup>317</sup>.

Anche qui si legge un disinteresse nei confronti dell'edificio museale unito alla fruizione di un'opera fatta unicamente per verificare l'esistenza di un duplicato. Il museo assume così significati che spostano l'attenzione da un luogo limitato all'esposizione delle opere d'arte a un luogo di rifugio, di incontro:

Lo sai dove ho conosciuto mia moglie? disse, gliel'ho mai detto? disse, [...] ho conosciuto mia moglie al *Kunsthistorisches Museum*. E lo sa dove, al *Kunsthistorisches Museum*? chiese, [...] e lui disse, qui, nella Sala Borbone, su questa panca. [...] Penso infatti che il *Kunsthistorisches Museum* sia l'unico rifugio che mi è rimasto, disse Reger<sup>318</sup>.

Il rifiuto e senso del vuoto del museo in qualche modo vengono evocati ancora da Charles Baudelaire per il quale il Museo del *Louvre* era diventato il luogo degli incontri clandestini con la madre Caroline:

Non c'è posto a Parigi dove si possa chiacchierare meglio; è riscaldato, si può rimanere in attesa senza annoiarsi, e d'altra parte per una donna è il luogo d'incontro più decente<sup>319</sup>.

Dalle note trattate in questo paragrafo, che vedono una linea teorica volta alla considerazione del museo come luogo vuoto e del vuoto, si misura il destino prossimo dei musei. Come in uno spartito musicale strutturato da note che, per narrare un racconto armonico, necessitano di pause che qui si configurano come silenzi e vuoti determinanti, così si vuole leggere la questione sul Museo: una narrazione nella quale si alternano dei vuoti, silenzi ideologici e fisici, spazi di riflessione.

In merito alla questione del museo vuoto, l'antropologo Vito Teti, nel corso di un'intervista in cui gli viene chiesto cosa pensa riguardo la possibilità di "pensare l'impensabile" in riferimento ai luoghi dell'entroterra calabrese risponde:

Ci sono alcuni centri calabresi dove vive una persona e basta: io di quell'unico essere umano farei un museo<sup>320</sup>.

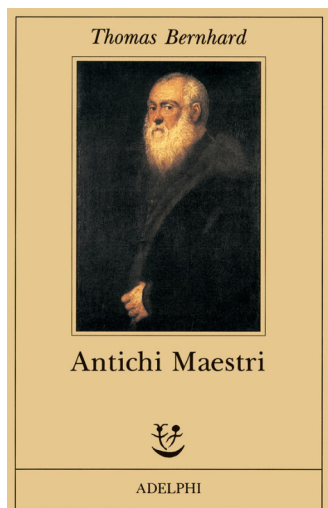
Questa considerazione antropologica legata a una visione alta della vita, dei luoghi e del Museo, rievoca quanto affermava Giulio Carlo Argan nel 1979 quando alla domanda "Qual è il museo che sogni?" rispondeva:

Un museo in cui tutte le opere siano pienamente disponibili allo studio. Il mio ideale di museo è un museo in cui non ci sia niente, o quasi, di esposto permanentemente, e dove dei gruppi di studiosi con i loro studenti, organizzino continuamente esposizioni a carattere problematico e, naturalmente, scientifico e didattico<sup>321</sup>.

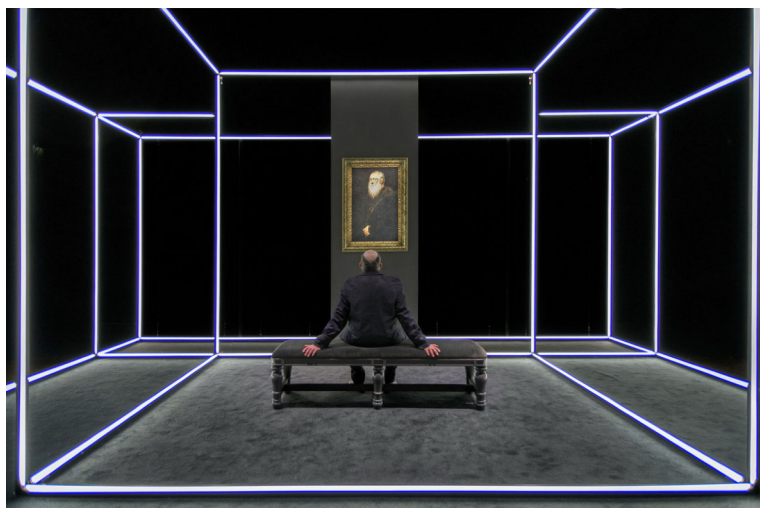
La dimensione del vuoto si configura così in una tendenza attuale che investe la società caratterizzata, sempre di più, dalla ricerca di spazi vuoti da riempire, ogni giorno, secondo la necessità del momento. In queste note Jean Claire, in relazione al museo scrive:

Questo è il museo di oggi: non ci si va più a cercare delle opere per trovare risposta all'enigma della vita e della morte, ci si va per mettersi di fronte al vuoto<sup>322</sup>.

Qui nasce l'idea di pensare che il museo non può configurarsi in qualunque luogo costruito ma in un luogo in cui si instaurano delle relazioni specifiche.



123 |



124 |

123 | Thomas Bernhard, *Antichi Maestri*, copertina, Milano: Adelphi, 1992.

124 | Rappresentazione teatrale *Antichi Maestri*, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi, 2021.  
Fonte: <https://www.teatrovascello.it/2021/07/04/antichi-maestri/>

## V.3 LA POETICA DELLO SPAZIO: HIDDEN SPACES

*È curioso come tutti noi architetti fotografiamo l'architettura senza persone, sapendo che è nata per essere usata dalle persone, ed è perché l'architettura permane, le persone cambiano. L'architettura mette in relazione cose e persone. Nella buona architettura vediamo, quando è vuota, sia persone che cose che, pur non essendoci, sono presenti. Il fatto che non ci siano è perché si rinuncia alla loro presenza, e la buona architettura è piena di rinunce.*

Alejandro De La Sota, *Arquitectura n.261*

In relazione alla riflessione sullo spazio espositivo che indaga la poetica del vuoto si riporta alla luce il lavoro fatto negli anni Settanta del Novecento dell'artista statunitense Michael Asher<sup>323</sup>. Attraverso l'opera *Senza Titolo* [Fig.125] fatta per la galleria Claire Copley di Los Angeles nel 1974, l'artista mette in mostra uno spazio della galleria vuota priva di opere esposte. Allo stesso tempo, mette in scena una precisa operazione che è quella di mostrare l'area degli uffici della galleria attraverso la demolizione dei setti divisorii. Viene così messa in mostra tutta quella parte che rimanda all'aspetto economico dei musei e delle opere esposte al suo interno. Asher espone quella parte della galleria che in condizioni normali viene celata al pubblico [la parte dove si svolgono le questioni economiche] e mette in evidenza anche quella parte relativa ai magazzini [la parte che conserva opere vendute o da vendere, prestare]. Il fine di questa operazione era quello di attuare una denuncia alle logiche di funzionamento del mercato diventato a volte più rilevante delle opere stesse.

Il vuoto, nell'opera di Asher, appare in un carattere simbolico oltre che ideologico. L'artista statunitense si potrebbe dire che ricerca il vuoto per mettere in scena il vuoto andando a denunciare una condizione economica. Questo dato riporta alle considerazioni proposte nel paragrafo *Musei teatro di strategie di marketing*<sup>324</sup> in cui si vuole mettere in evidenza una tra le tendenze riguardanti il museo contemporaneo che ruota attorno agli aspetti economici divenuti essenziali per la sopravvivenza delle Istituzioni.

Brian O'Doherty, artista e critico d'arte irlandese, nel saggio *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo* scrive:

Per un momento si ebbe l'impressione che essa [la galleria] non fosse più in grado di isolare l'arte del presente per proiettarla nel futuro. Il che ci riporta alle porte sigillate di Buren. "L'artista che cerca il silenzio o il vuoto deve produrre qualcosa di dialettico: un vuoto pieno, un vuoto che arricchisce, un silenzio risonante o eloquente" scriveva Susan Sontag nell'*Estetica del silenzio*. L'arte costringe il vuoto che sta dietro la porta chiusa a parlare. Fuori, l'arte è salva e si rifiuta di entrare<sup>325</sup>.

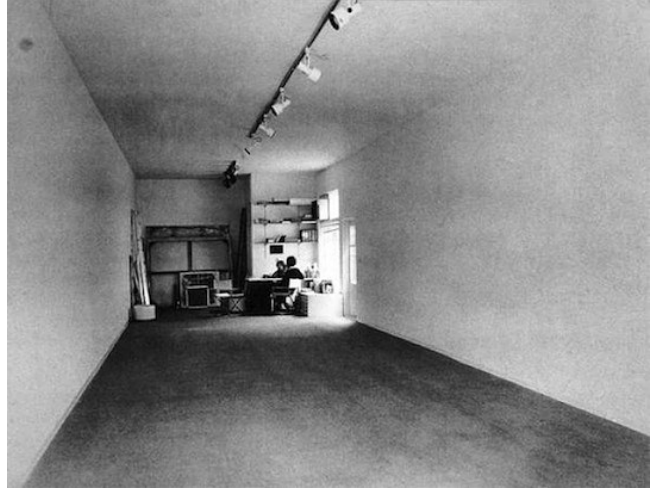
*L'arte costringe il vuoto a parlare* rimanda a una ricerca che ruota attorno a quella poetica del vuoto che si configura come la traccia del lavoro dell'artista spagnolo José Manuel Ballester<sup>326</sup> attraverso ciò che

definisce *Hidden Spaces* [Spazi nascosti]. Il suo lavoro consiste nel rielaborare capolavori della storia dell'arte. Mediante una operazione che consiste nell'alterazione digitale delle immagini fotografiche dei dipinti selezionati, Ballester elimina tutto ciò che si configura come presenza fisica all'interno del dipinto, "rinuncia alla loro [dei personaggi] presenza" al fine di far emergere l'assenza, il vuoto di uno spazio architettonico, la presenza di uno spazio che si svuota anziché riempirsi, la celebrazione dell'architettura.

Un esempio tra i dipinti più famosi attraverso i quali Ballester compie questa operazione è il capolavoro dell'artista spagnolo Diego Velázquez, *Las Meninas* [Fig.126], custodito presso il *Museo del Prado* a Madrid e datato al 1656. Il dipinto, ambientato nello studio dell'artista, raffigura la famiglia reale rappresentata da Margarita circondata dalle sue dame di corte, unitamente ad altre figure tra le quali emerge quella dello stesso Velázquez nell'atto di dipingere. Ballester, nell'opera *The Royal Palace*<sup>327</sup> [Fig.127] del 2009 esposta presso il *Museo Guggenheim di Bilbao*, effettua una operazione consistente nel mettere in mostra lo stesso spazio del dipinto al quale vengono sottratte le figure in scena. Così manifesta il suo interesse rivolto agli spazi vuoti "indagando la solitudine dell'individuo e le contraddizioni del mondo moderno attraverso l'architettura, trasformando gli spazi in scene artificiali"<sup>328</sup>.

Mettendo in rilievo i temi del vuoto e dell'architettura, Ballester ha altresì dato vita a un sistema nuovo di relazioni che si instaurano tra musei, opere e pubblico fruitore. Questo è un dato che si può considerare innovativo se si pensa che l'opera originale di un artista conservata in un museo non si ritrova in un altro museo riprodotta in copia esattamente come l'originale ma viene reinterpretata facendo emergere un tema specifico che è quello del vuoto con l'ausilio di tecnologie digitali.

Così, mediante repliche di dipinti svuotati dalla figura umana, Ballester ha dato vita a un lavoro che ha coinvolto le raccolte e le collezioni private spagnole, americane, giapponesi, cinesi giungendo, dopo le mostre fatte al *Museo del Prado* di Madrid, al *Guggenheim Museum* di Bilbao, al *Museo di Arte* di Genova, al *Museo Nazionale di fotografia* in Danimarca, al *Museo di Arte Frost* negli Stati Uniti, alla *Pascal Vanoke Gallery* di Parigi, in Russia. Presso il *New Jerusalem Museum*, dal 29 aprile 2021<sup>329</sup>, sono state esposte le opere *Hidden Spaces* raffiguranti la *Primavera* e la *Nascita di Venere* di Botticelli, l'*Annunciazione* di Leonardo da Vinci e *Lo Sposalizio* di Raffaello.



125 |

125 | Michael Asher, *Senza Titolo*, Claire Copley Gallery, Los Angeles 1974.  
Fonte: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/14/10/2017>



126 |



127 |

126 | Diego Velázquez, *Las Meninas*, Museo del Prado, Madrid 1656.

Fonte: <https://www.analisedellopera.it/diego-velazquez-las-meninas/>

127 | José Manuel Ballester, *The Royal Palace*, Guggenheim Museum, Bilbao 2019.

Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-royal-palace>

## V.4 IL NO SHOW MUSEUM

*Progettare è, innanzitutto, separare una porzione di spazio, preservarlo dall'esterno e dotarlo delle condizioni necessarie affinché possa usarsi in modi diversi, affinché in quel luogo succedano le più svariate situazioni che ancora appartengono al futuro, affinché produca sensazioni molteplici e intense. L'architetto, come il protagonista de L'Aleph, il racconto di Jorge Luis Borges, intravede, senza ancora comprenderle del tutto, quelle scene concentrate in quel luogo, in un solo momento. È allora che sa che il suo progetto è concluso.*

Ferdinando Espuelas, *Il vuoto / L'attesa*

Vuoto come capacità di sottrazione alle logiche di mercato, come “replica al frastuono”, come presenza di un'assenza, come elemento che anticipa qualcosa in divenire. Questi sono alcuni dei tratti essenziali che il lavoro in esame intende far emergere. Valter Scelsi nel saggio *Il prezzo del vuoto* in relazione a queste considerazioni scrive:

Il vuoto può esprimere la capacità dell'architettura di produrre qualcosa che, lì e in quel momento, sembra volersi sottrarre, anche e solo per un attimo, anche solo per una parte, alle regole del mercato. Questo particolare tipo di vuoto non evita, ma semplicemente anticipa, o succede, l'azione del mercato, non tenta di resistere ad alcun processo di mercificazione dei luoghi, ne viene escluso in quanto risulta a-sincrono a esso<sup>330</sup>.

Il tema del vuoto inteso come elemento architettonico da porre in evidenza piuttosto che negare riemerge in una mostra del 28 aprile 1958 dell'artista francese Yves Klein (1928-1962) dal titolo *Le Vide* [Fig.128] inaugurata presso la *Galleria Iris Clert* a Parigi. L'artista dipinge la galleria di 20 metri quadrati di colore bianco lasciandola vuota proprio perché il suo fine era quello di immaginare come i fruitori potessero porsi in relazione con il tema del vuoto. Nel testo *Vuoto e senso*, Luciano De Fiore, in merito a questa mostra riporta:

L'opera si intitola “Le vide”. Un vuoto creato. Il vuoto non è il nulla. Anzi. Albert Camus comprende perfettamente l'intenzione dell'artista e firma il registro con le parole: “Con il vuoto, pieni poteri”. [...] Aveva intuito che col vuoto i nostri poteri crescono. [...] Che continuare a preferire il pieno al vuoto può limitare la nostra libertà. [...] Void as a retort to the din - il vuoto come replica al frastuono. Lo raccomandò l'ex editor del “New Republic” a Daniel Libeskind, nel pieno del dibattito per la risistemazione del Ground Zero<sup>331</sup>.

Sulla stessa mostra, Brian O'Doherty, nel saggio *Inside the White cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, scrive:

Per il suo più celebre gesto alla Iris Clert, Klein “dipinse di blu la facciata che dava sulla strada” scrisse Pierre Descargues in un catalogo del Jewish Museum “servì cocktail blu ai visitatori, tentò di illuminare l’obelisco di Luxor in Place de la Concorde [...] All’interno, l’artista aveva tolto tutti gli arredi e dipinto di bianco le pareti e una bacheca che non conteneva nessun oggetto. La mostra si chiamava “Le vide”, ma il titolo completo, che sviluppava l’idea dell’anno prima, era ancora più eloquente: “L’isolamento della sensibilità allo stato di materia prima stabilizzato dalla sensibilità pittorica”. Uno dei primi visitatori fu John Coplans, il quale la trovò alquanto bizzarra. Al vernissage parteciparono tremila persone, e tra queste Albert Camus, che sul libro delle presenze scrisse “Con il Vuoto, pieni poteri”. La galleria si presentava come il sito e il soggetto al tempo stesso. [...] Fuori il blu, dentro il vuoto bianco. Velata di “sensibilità pittorica”, le pareti bianche della galleria si identificano con lo spirito. La bacheca imbiancata è un epigramma sul concetto stesso di mostra<sup>332</sup>.

L’artista attua un lavoro nel quale la nudità dello spazio non si traduce in assenza ma in un’operazione concettuale volta all’attribuzione di connotati positivi al tema del vuoto considerato, in quel momento, nella sua accezione negativa.

Operazione analoga si registra presso il *Centre Georges Pompidou* di Parigi che ha accolto, nel 2009, una mostra intitolata *Vides*<sup>333</sup> [Fig.129], una retrospettiva di mostre sul tema del vuoto a partire da quella proposta da Yves Klein nel 1958. Il Centro culturale ha dedicato dieci sale alla mostra sul tema del vuoto le quali si aprivano al quarto livello dell’edificio. Obiettivo era quello di mostrare le diverse configurazioni che il tema assume attraverso le opere di artisti che lo hanno affrontato sotto diversi aspetti. Dal vuoto come rinuncia a ogni pratica artistica espressa, nel 1990, nella mostra dall’artista americana Laurie Parsons presso la *Galleria Lorence-Monk* a New York; alla celebrazione dell’architettura museale considerata già opera d’arte che non necessita di ulteriori opere artistiche presenti all’interno di essa, come accade attraverso l’opera *Haus Esters Piece* del 1993 di Bethan Huws<sup>334</sup>; alla concezione di uno spazio in cui l’artista lascia credere al visitatore che esista molto di più rispetto a ciò che è permesso vedere e osservare, come esprime l’artista slovacco Roman Ondak nel 2006 attraverso la mostra intitolata *More Silent than Ever*<sup>335</sup>.

In merito a queste considerazioni ci si domanda come definire il vuoto. Emanuela Valle nel saggio *L’utilità essenziale appartiene al vuoto* scrive:

Il vuoto non è definibile, sembrerebbe privo di qualità come bello-brutto, allegro-triste, semplice-complesso, non ha colori, sembrerebbe avere solo qualità dimensionali: un grande vuoto, un piccolo vuoto, un profondo vuoto, un vuoto abissale. Si può parlare di vuoto come niente filosofico, vuoto come trasmissibilità dell’astrazione, vuoto come senso del limite e vuoto la cui figurazione rimanda alla soggettività del fare architettura. Sono vuoti solo apparentemente diversi, c’è infatti un tema comune che è la chiave di lettura che vorrei dare a questo racconto che è lo spazio. [...] Per l’oriente l’idea di vuoto è sinonimo di infinita ricchezza di possibilità, di massima apertura e libertà. Non viene contrapposto a un pieno, non è la negazione del pieno, ma è una entità di per sé esistente, che ha più valore del pieno<sup>336</sup>.

Il vuoto viene visto come una entità spaziale e semantica capace di fermare il tempo delle logiche sociali, economiche. Risulta interessante il concetto del vuoto affrontato nella psicologia e, nello specifico, la constatazione che nel campo psichico l’operazione primaria fatta dal medico verso il suo paziente implica

proprio l'operazione del vuoto. Nicola Boccianti nel saggio *Dentro il vuoto psichico: esperienze e riflessioni* scrive:

Nel campo psichico, come del resto anche in quello fisico, per cambiare la propria posizione è infatti indispensabile creare uno spazio libero, un vuoto. In un'intervista rilasciata nel 1912 al New York Times, parlando del suo modo di lavorare Jung ha sostenuto "io cerco di scoprire che cosa i miei pazienti stiano nascondendo a se stessi; perciò, quando si rivolgono a me, mi limito al ruolo dell'ascoltatore. Faccio il vuoto nella mia mente, la rendo ricettiva. Devo liberarmi di ogni preconetto, evitare di dare giudizi sullo stato morale o spirituale che essi mi svelano"<sup>337</sup>.

Nel 2015, a Zurigo, in Svizzera, Andreas Heusser, curatore d'arte e artista, fonda il *No Show Museum*, il primo museo dedicato al "nulla" inteso come categoria estetica al pari del bello e del brutto ma difficile da decifrare. Il museo raccoglie una collezione di circa 150 artisti internazionali del XX e XXI secolo tra i quali emergono Marina Abramovic, Joseph Beuys, Maurizio Cattelan, Marcel Duchamp, Ceal Floyer, Hans Haacke, Yves Klein, Piero Manzoni, Gianni Motti, Robert Rauschenberg, Man Ray, Robert Ryman, Richard Serra, Santiago Sierra, Andy Warhol e Rémy Zaugg<sup>338</sup>. A partire dall'idea che aveva messo in campo nel primo decennio del Novecento Marcel Duchamp il quale andava a dimostrare, con i suoi ready-made, che qualsiasi oggetto, sottratto alla vita quotidiana e posto nel luogo custode dell'arte, assumeva le caratteristiche di opera d'arte, si sviluppa l'idea che anche il nulla, nel momento in cui viene scelto dall'artista, acquisisce la dignità di opera artistica.

Il *No Show Museum* [Figg.130-131] si configura come il tentativo di dare vita a un luogo capace di garantire che il nulla sia arte, di dare al pubblico la possibilità di sperimentare ed apprezzare una categoria artistica fatta di opere che si configurano come cornici vuote, stanze prive di oggetti artistici esposti, opere d'arte concettuale, fotografie e opere teatrali che ruotano attorno al tema del nulla.

La collezione del museo è accessibile online<sup>339</sup> e si estende su quattro livelli strutturati in due ali. Si tratta di un museo dunque virtuale che non è possibile fruire fisicamente nella sua architettura ma che porta avanti un concetto nuovo di un luogo capace di relazionarsi con differenti realtà geografiche, con differenti tipi di pubblico instaurando relazioni tra soggetto fruitore, opera temporanea e contesto. Il *No Show Museum* si avvale di un autobus ristrutturato per ospitare le mostre temporanee che ha permesso allo stesso di raggiungere l'Europa e il Nord America con l'obiettivo di mostrare il "nulla" e dimostrare che ogni luogo può configurarsi come luogo dell'arte. Questo museo mobile, all'interno del quale prende luogo la mostra, è caratterizzato da un cubo bianco di 4 m di lunghezza, 2 m di larghezza e 2,10 m di altezza e offre l'accesso alla collezione virtuale tramite postazioni iPad. L'esterno, verniciato nero opaco, funge da lavagna la quale riporta annunci e informazioni sulle mostre in corso. Questo è l'unico spazio fisico di cui dispone il museo. Ci si domanda, in conclusione, quale sia il futuro dell'architettura se un museo può negare la sua presenza.



128 |



129 |

128 | Yves Klein, *Le Vide*, Galerie Iris Clert, Parigi, 1958.

Fonte: <http://nouveaurealisme.weebly.com/yves-klein-il-vuoto.html>

129 | Retrospectiva *Vides*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 2009.

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/c4rd4Xr>



130 |

130 | *No Show Museum*, Interno/esterno, 2015.  
Fonte: <https://www.noshowmuseum.com/en/gf-a/john-cage>



131 |

131 | *No Show Museum*, America, 2016.

Fonte: <https://www.noshowmuseum.com/en/gf-a/john-cage>

V.5 IL MUSEO DOPO IL MUSEO: IL MUSEO E L' *ELOGIO DEL VUOTO*

*Ma l'arte non ha a che fare con il tempo, se non per imposizione - essa non può farne a meno. Non con il passato - che al più reinventa; non con il futuro, cui non può abbandonarsi - sebbene ad esso aspiri; non col presente, poiché solo liberandosi da esso potrà aspirare ad esistere appunto come arte. Essa deforma il tempo, lo restringe all'istante fulmineo dell'agnizione o lo dilata indefinitamente, aspirando, e talvolta raggiungendo, l'immortalità.*

Gianfranco Neri, *Nuove migrazioni*

Carlo Magnani e Mauro Marzo, che si interrogano circa i limiti che definiscono l'architettura attraverso il testo *I limiti dell'architettura*. *Ai limiti dell'architettura*, definiscono una situazione nella quale il lettore si pone nella condizione non solo di interrogarsi sui punti che definiscono un'area - i limiti - e su ciò che accade nei tratti estremi, ai margini di essa - ai limiti - ma di introdurre un ragionamento che si proietta oltre tale - definita - dimensione.

La riflessione degli studiosi rievoca la traccia di questo lavoro di ricerca per il quale si sono indagati *i limiti* dell'architettura museale - *limes* e *finis* sono stati la traccia dello studio condotto nella prima parte - fino a giungere *ai limiti* di essa e dunque al loro superamento. Questi due termini, che richiamano inevitabilmente il concetto di confine, mettono in relazione la dimensione del reale - il limite di cui si ha conoscenza - e quella dell'immaginario - il limite oltre il quale non si ha percezione. *Péras* e *àpeiron* erano, nell'accezione greca che origina il termine, il confine come punto estremo di una terra conosciuta e il superamento di questo e dunque una dimensione ignota.

Su quest'ultimo concetto si è sviluppata la seconda parte del lavoro che, analizzando le principali *tendenze* del museo del presente, si è posta il problema della necessità di tracciare le linee tematiche di un dibattito *in divenire*.

Le tre parti di cui si compone la ricerca relative ai *temi*, alle *tendenze* e all'*analisi critica* del campo di indagine privilegiato - l'architettura museale dalle sue origini, agli sviluppi e alle tendenze della contemporaneità - mostrano, di fatti, come il lavoro non sia stato finalizzato a una narrazione storica delle vicende connesse al tema del museo. Esso infatti mira a comprendere, attraverso processi di interpretazione degli *exempla* architettonici paradigmatici che vengono messi in relazione, i fenomeni che da essi scaturiscono dai quali estrapolare una lettura critico-interpretativa.

Nel corso dello studio in esame sono emersi alcuni concetti in particolare che fanno riferimento ai temi dell'*assenza*, dell'*architettura* e del *vuoto*.

Il tema dell'*assenza* si manifesta come una costante nell'intera trattazione. Si pone come elemento generatore dell'idea di museo in quanto il *Tempio delle Muse*, che nasce in Grecia nel IV secolo a.C., era un luogo di riunione di filosofi e sapienti senza un'architettura pensata come la intendiamo oggi<sup>340</sup>. Parallelamente, questo tema, si manifesta con forza in riferimento alla nascita del museo moderno nel corso

del Settecento che, come spiegato nel capitolo I, vede la luce come architettura appositamente pensata per custodire l'arte dalla manifestazione di una assenza di caratteri tipologici. In ultimo, si pone come necessità di un ritorno all'essenza delle cose in un momento storico nel quale la presenza prende il sopravvento sull'assenza.

Il tema dell'*architettura* ha investito la ricerca sotto un duplice aspetto. Il primo è stato relativo alla mancanza di caratteri tipologici come sopra descritto; il secondo aspetto ha riguardato il fatto che esso si è posto a lungo come elemento mancante nelle discussioni fatte tra studiosi e professionisti attorno alle questioni relative al museo che hanno riguardato anche la sua definizione<sup>341</sup>. Nella parte introduttiva è emerso come nel corso di un convegno promosso dall'*International Council of Museum* nel 1992 venivano analizzati aspetti economici, politici e sociali relativi al museo senza una attenzione specifica rivolta all'architettura che lo definisce. Situazione che si legge analogamente oggi dove l'attenzione si rivolge ad aspetti relativi alla digitalizzazione dei contenuti piuttosto che agli spazi architettonici del contenitore.

Questa dimensione si è manifestata in esperienze di musei in cui la digitalizzazione dei contenuti assume un aspetto primario come nel caso del *MORI Building Digital Art Museum* trattato nella seconda parte di questo lavoro in cui l'aspetto dell'architettura viene oscurato a favore di contenuti incentrati sulle tecnologie digitali. L'architettura viene qui portata al limite configurandosi come aspetto secondario nello sviluppo crescente della dimensione virtuale.

Ma lo studio condotto ha maturato una particolare attenzione sulle linee teoriche future che si sviluppano attorno al tema e che si rivolgono non soltanto all'architettura ma al sistema di relazioni che si instaurano tra pubblico, opera d'arte e architettura. Rispetto a questo punto e in riferimento al *Museo narrativo*<sup>342</sup>, Giuseppe Di Benedetto scrive:

Allestendo si tessono, dunque, relazioni con uno spazio che accoglie, include, ospita; relazioni che comunque in ognuno degli ambiti architettonici interessati dell'edificio non tendono a celare, occultare, velare il "contenitore", ma piuttosto tentano di leggerlo, commentarlo, evidenziarlo al fine di emblemizzarlo<sup>343</sup>.

Le parole dello studioso disegnano l'immagine di un museo che guarda al futuro ponendo l'architettura al centro del dialogo.

Il concetto del *vuoto* e della sua *poetica* si è configurato come un filo rosso che abbraccia tutto il lavoro di ricerca attraverso una lettura critica che ha dimostrato come esso, in riferimento all'architettura museale, sia un tema determinante sul piano teorico e progettuale in quanto elemento capace di "ricorrere all'essenza delle cose in antitesi all'eccesso di forma e di elementi".

*Vuoto* che si manifesta nella vista di uno spazio sublime, come accade al centro della rotonda di K. F. Schinkel nell'*Altes Museum* di Berlino, *vuoto* come "condizione interrogativa irrisolta o tragica epifania dell'assenza" secondo la descrizione che Giuseppe Di Benedetto assegna a quegli spazi "inaccessibili se non solo visivamente" del progetto del *Museo Ebraico* di Daniel Libeskind, *vuoto* come celebrazione dello spazio architettonico come mostra parzialmente (il museo celebra lo spazio architettonico al livello superiore mentre espone la collezione al livello inferiore) il progetto della *Neue Nationalgalerie* di Mies van der Rohe prima e

totalmente (il museo celebra unicamente lo spazio architettonico in quanto non contiene una collezione al suo interno) il *Teschima Art Museum*, poi.

La ricerca ha evidenziato come il tema del vuoto sia un elemento costante nella vicenda del museo. Dall'analisi dei disegni interpretativi dei progetti è venuto alla luce, attraverso un confronto fatto mediante gli esempi paradigmatici selezionati come supporto al lavoro, di come esso sia una presenza costante nello schema di tali edifici nonostante la variazione di funzioni, forme e significati che esso assume nel corso del tempo.

Risulta importante porre l'accento su quanto oggi il dibattito si muove sul concetto del *Museum after Museum: l'empty Museum* [Il Museo dopo il Museo: il Museo vuoto]<sup>344</sup>. L'attenzione si rivolge in particolare ai visitatori e alla loro assenza all'interno dei musei nei momenti relativi alla situazione pandemica e quindi allo sviluppo della fruizione virtuale ma non si focalizza nel considerare il *vuoto* nel suo valore di un tema architettonico emergente.

Su queste considerazioni si pone l'atto conclusivo di questo lavoro che non ha il fine di trarre delle conclusioni bensì di strutturare delle basi di un dibattito futuro incentrato sulla necessità di, parafrasando Jorge Cruz Pinto, "elogiare il *vuoto*". Questo tema, oltre a mettere in luce le questioni teoriche sopra descritte, pone lo spazio architettonico quale principale elemento di dialogo.

Alfredo Pirri nel descrivere *Piazza*, l'opera disegnata per la corte interna del *Museo Archeologico* di Reggio Calabria<sup>345</sup>, afferma: "Con *Piazza* ho cercato di riassumere in una forma unica tre spazialità, caratteri e capitoli, tre motivi che stanno alla base dell'idea stessa di museo: La Piazza, il Teatro, il Libro<sup>346</sup>".

Attraverso la sua operazione che consiste nel disegnare la corte interna del museo completamente vuota, l'artista contribuisce a farci comprendere "che cosa oggi debba e possa essere un museo<sup>347</sup>": la *Piazza*, il luogo di incontro e relazione; il *Teatro*, luogo di osservazione e ammirazione; il *Libro*, luogo di silenzio e riflessione. Il *vuoto* diviene così spazio architettonico, assenza, presenza, tensione, paura, esperienza, percezione, essenza, riflessione, "replica al frastuono", pensiero "generatore di parole nuove", necessità e "spazio del pensiero<sup>348</sup>", spazio che apre il silenzio e, come afferma Gaston Bachelard, "infinita possibilità dell'essere".

- <sup>304</sup> F. Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2020, p.7.
- <sup>305</sup> R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice Il Castoro, Milano 1999, p.114.
- <sup>306</sup> Si rimanda alle considerazioni espresse dallo studioso nell'articolo *Artisti o Artieri?* citate nel capitolo IV, paragrafo IV.4, p.171.
- <sup>307</sup> J. Culler, *Sulla decostruzione*, Studi Bompiani, Milano 2002, p.19.
- <sup>308</sup> J. Claire, *De Immundo*, Aesthetica, Milano 2016, p.23.
- <sup>309</sup> Per approfondimenti si rimanda al capitolo IV, paragrafo IV.2, pp.151-152.
- <sup>310</sup> F. Purini, *L'architettura didattica*, (a cura di) G. Neri, Gangemi Editore, Roma 2003, p.36.
- <sup>311</sup> Si fa riferimento ai casi studio trattati nel Capitolo IV e in particolare all'intervista concessa dal vice direttore dell'Altes Museum *Antikensammlung* dr. Martin Maischberger riportata nelle pagine conclusive.
- <sup>312</sup> F. Purini, *L'architettura didattica*, (a cura di) G. Neri, Gangemi Editore, Roma 2003, p.36.
- <sup>313</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni dedalo, Bari 2015, p.253. Il saggio venne pubblicato per la prima volta nel 1957 e tratta, dal punto di vista della fenomenologia, delle emozioni che vengono evocate negli spazi con il fine di sottolineare come lo spazio architettonico influenza l'immaginazione poetica.
- <sup>314</sup> T. Bernhard, *Antichi maestri*, Adelphi, Milano 1992, pp.28-31.
- <sup>315</sup> Ivi, p.193.
- <sup>316</sup> Ivi, pp.32-33.
- <sup>317</sup> Ivi, p.99.
- <sup>318</sup> Ivi, pp.127-135.
- <sup>319</sup> R. Calasso, *La folie Baudelaire*, Gli Adelphi, Milano 2008, p.15.
- <sup>320</sup> <https://www.ilfoglio.it/cultura/2020/07/05/news/tutto-il-mondo-in-un-paese-imprevedibile-321847/>
- <sup>321</sup> G. C. Argan, *Un'idea di Roma. Intervista di Mino Monicelli*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp.75-76.
- <sup>322</sup> J. Claire, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira editore, Milano 2008, p.107.
- <sup>323</sup> Michael Asher (1943-2012) è stato un artista statunitense che prese parte, alla fine degli anni Settanta del Novecento, a quella corrente di artisti che portarono avanti una forma d'arte incentrata sulla critica di musei, gallerie e luoghi dedicati all'arte. *L'Institutional Critique* [Critica Istituzionale], analizzava una situazione in cui le istituzioni venivano considerate come nemici da attaccare dal punto di vista artistico e politico. Tra gli artisti coinvolti in questa corrente emergevano, oltre Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Andrea Fraser, Adrian Piper.
- <sup>324</sup> Per approfondimenti si rimanda al capitolo IV, paragrafo IV.4, pp.170-175.
- <sup>325</sup> B. O'Doherty, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi editore, Milano 2017, p. 80.
- <sup>326</sup> José Manuel Ballester (1960) è un pittore e fotografo spagnolo.
- <sup>327</sup> <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-royal-palace>
- <sup>328</sup> *Ibidem*.
- <sup>329</sup> <https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/news-and-media/arte-e-digitale-inaugura-a-mosca-la-mostra-hidden-spaces-di-jose-manuel-ballester/>
- <sup>330</sup> V. Scelsi, *Il prezzo del vuoto*, in Prati C., *Lo spazio del vuoto*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, p.51.

- <sup>331</sup> L. De Fiore, *Vuoto e senso*, in Prati C., *Lo spazio del vuoto*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, pp.55-62.
- <sup>332</sup> B. O'Doherty, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi editore, Milano 2017, pp.74-75.
- <sup>333</sup> 25 Febbraio - 23 Marzo 2009. <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/c4rd4Xr>.
- <sup>334</sup> <https://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/bethan-huws>.
- <sup>335</sup> <https://gbagency.fr/exhibitions/roman-ondak-more-silent-than-ever>, [https://www.corriere.it/gallery/Cultura/vuoto.shtml?2009/02\\_Febbraio/vuoto/1&5](https://www.corriere.it/gallery/Cultura/vuoto.shtml?2009/02_Febbraio/vuoto/1&5).
- <sup>336</sup> E. Valle, *L'utilità essenziale appartiene al vuoto*, in C. Prati, *Lo spazio del vuoto*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, pp.63-64.
- <sup>337</sup> N. Boccianti, *Dentro il vuoto psichico: esperienze e riflessioni*, in C. Prati, *Lo spazio del vuoto*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, p.71.
- <sup>338</sup> <https://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/gerwald-rockenschaub>.
- <sup>339</sup> <https://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/christo>.
- <sup>340</sup> “Per quanto riguarda gli edifici di cui il Museo era composto, Strabone ricorda di una passeggiata, un'edera e una grande sala per la mensa comune degli studiosi che vi prendevano parte” in M. Berti, V. Costa, *La Biblioteca di Alessandria. Storia di un paradiso perduto*, Edizioni Tored, Roma 2010, p.89.
- <sup>341</sup> Come trattato all'interno del paragrafo *Il Museo del XXI°* contenuto all'interno del IV Capitolo di questo lavoro di ricerca, *l'International Council of Museum*, in un processo iniziato negli anni Settanta del Novecento, si poneva il problema di modificare la definizione assegnata al Museo il cui ultimo aggiornamento risaliva all'anno 2007: “Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sul patrimonio tangibile e intangibile dell'uomo e del suo ambiente, lo acquisisce, lo conserva, lo comunica e in particolare lo espone per scopi di studio, educazione e diletto”. Nel corso della Conferenza Generale di ICOM “The power of museums” svoltasi a Praga dal 20 al 28 agosto 2022, nei giorni in cui il lavoro di ricerca veniva ultimato, il 24 agosto, con una maggioranza del 92,4%, è stata approvata la nuova definizione di Museo: Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze”. L'approvazione della nuova definizione è stato frutto di un processo che ha coinvolto 126 Comitati internazionali. Rispetto alla versione precedente si evince come il termine *ricerca* è stato posto in primo piano rispetto alla versione precedente; il termine *acquisisce* è stato sostituito con *colleziona* con il fine di prendere le distanze dal concetto di proprietà e possesso di un bene; le finalità come lo studio, l'educazione, il diletto e l'intrattenimento sono state oggetto di alcune modifiche e integrazioni; l'accessibilità e inclusività, il pubblico e il codice etico sono dei punti che fotografano dei temi del secolo attuale; la partecipazione delle comunità e la condivisione delle conoscenze; la necessità che la visita si trasformi in un'esperienza che educi, conferisca piacere, solleciti la riflessione. Una definizione che guarda al passato intercettando le linee del presente. Per maggiori approfondimenti si veda <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga/> e <https://icom.museum/en/our-actions/events/general-conference/>.

---

<sup>342</sup> “Il museo narrativo è un museo che tendenzialmente contiene beni non tangibili, che mette in scena ciò che in una cultura è legato alla memoria, ai ricordi e alle testimonianze. È un museo che racconta per immagini. È un museo non enciclopedico che non vuole essere esaustivo rispetto a forme generaliste di apprendimento. È un museo dove il visitatore diviene un io narrante, l'attore principale che decide in che modo, dove e quando venire a conoscenza delle informazioni *messe in scena* nel museo. Quindi, esso è un museo non *procedurale* ma *emozionale* e orientato verso l'esperienza conoscitiva attraverso le emozioni e la totalità delle percezioni sensoriali. È un museo che diviene archivio dell'immaginario collettivo, dove il coinvolgimento e l'emotività con cui si partecipa sono il contenuto stesso del museo multimediale. [...] È un museo dai molti piani di lettura; un museo rituale che rimanda ad un percorso iniziatico, un museo non solo pensato come involucro che contiene, ma anche un museo che nel suo progetto spaziale e allestitivo rappresenta e si rappresenta” in G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, pp.151-152. Per approfondimenti sul *Museo narrativo* si veda il lavoro condotto dallo Studio Azzurro, collettivo di artisti italiani fondato nel 1982 da Fabio Cirifino, Paolo Rosa e Leonardo Sangiorgi. A questo gruppo di artisti che si esprimono con il linguaggio delle nuove tecnologie si è aggiunto, nel 1995, Stefano Roveda esperto in sistemi interattivi. <https://www.studioazzurro.com>

<sup>343</sup> G. Di Benedetto, *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017, pp.156-164.

<sup>344</sup> <https://icom.museum/en/news/call-for-papers-museum-international-empty-museums/>

<sup>345</sup> Per approfondimenti si rimanda al capitolo V, paragrafo V.1, pp.161-169.

<sup>346</sup> [www.alfredopirri.com/piazza-2011](http://www.alfredopirri.com/piazza-2011)

<sup>347</sup> E. Rocca, *La consapevolezza dello spazio sentito. Piazza di Alfredo Pirri*, in Rocca E., Marandola M., Burrascano M., *Architettura, arte contemporanea, musealizzazione. ABDR Architetti Associati, Alfredo Pirri e il MArRC di Reggio Calabria*, Quodlibet Editore, Macerata 2020, p.56.

<sup>348</sup> A. Piva, *Il silenzio e lo spazio*, Mimesis, Milano 2018.

## **INTERVISTA**



132 |

131 | Martin Maischberger.

Fonte: <https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/artworks/pegamon-museum-curator/2992826>

*Altes Museum, Berlino, 03.09.2021*

**Martin Maischberger** vice direttore *dell'Altes Museum - Antikensammlung*:

**Nel 1979 Mino Monicelli, nel corso di un'intervista, chiedeva al noto critico d'arte e sindaco di Roma, Giulio Carlo Argan: "Qual è il museo che sogni?". Ci piacerebbe, a distanza di quarantadue anni, riproporle la stessa domanda. Qual è il museo che sogna?**

Devo distinguere tra la mia posizione e la mia funzione da un lato, e la mia persona, la persona privata, Martin Maischberger, dall'altro.

Ho iniziato il mio rapporto con il Museo già da giovane, all'età forse di quattordici o quindici anni. Quando ho iniziato a visitare musei per conto mio, anche da solo, li ho amati, molto spesso proprio per il fatto che si trattava di luoghi mistici, luoghi che per il fatto di essere poco frequentati, di avere un'atmosfera unica che non si trovava fuori, ma solo al centro di queste strutture architettoniche anche con giardini e così via, per il rapporto che c'era tra architettura e contenuto, trasmettevano qualcosa di molto molto particolare. Io mi sentivo a mio agio in questi ambienti, nelle strutture e sempre di più quando questi luoghi non erano strapieni di gente. Questo è stato il mio primo rapporto con i musei, un rapporto che ho coltivato nel mio cuore e anche nella mia testa per molti molti anni. Poi, con il fatto che ad un certo punto ho iniziato a svolgere una funzione, sono diventato responsabile dell'istituzione, mi sono reso conto che un museo vuoto, senza molto pubblico, non può sopravvivere perché, al di fuori del fatto che è presente la pressione economica, c'è sempre anche la pressione politica che impone ad un museo di avere una rilevanza democratica e sociale, che si misura anche nella quantità di visitatori. Quindi c'è una certa pressione che in qualche modo impone che un museo debba avere più visitatori possibili. Il che però comporta sempre una distruzione di quella atmosfera magica o mistica che io apprezzai da giovane. Quindi sono due poli estremamente in agone l'uno con l'altro. Che il museo moderno democratico debba sopravvivere con molti visitatori, anche con classi di alunni e così via è vero ma, allo ma allo stesso tempo, in questo modo perde quel qualcosa. I musei più frequentati al mondo, il *Louvre* e il *British Museum*, ad esempio, soffrono questo fatto di essere sovraffollati. Per queste ragioni il Museo che io sogno deve sempre, almeno in parte, avere anche questa mia vecchia nozione di un luogo quasi mistico. Allo stesso modo, condivido pienamente che il museo debba trasportare conoscenza e questo avviene anche tramite la politica di rendere accessibili più opere possibili, di non preservarle tutte sempre in depositi ma ad esempio di esporle il più possibile. E' una relazione non facile tra questi vari aspetti e tra queste varie esigenze che molto spesso sono in contraddizione l'una con l'altra. Bisogna trovare la via di mezzo. Forse in un momento prediligere l'una e in un altro prediligere l'altra funzione.

**Su quale linea, secondo il suo pensiero, si orientano i direttori museali per guardare al futuro delle Istituzioni? Achille Bonito Oliva, nel 2013, parla di "Artisti o Artieri?" fotografando una situazione**

**che sposta la prospettiva dell'istituzione museale da “opificio del bello artistico” a quella di “fascino estetico”, in relazione alla componente economica che, nel circuito dell'arte e dei musei, assume un ruolo predominante.**

Io mi chiedo se le alternative proposte tra il polo “opificio del bello artistico” e quello del “fascino estetico” siano le due uniche linee che i direttori museali seguano oppure se non ne esista almeno una terza che sia completamente diversa e che non si orienti verso il fascino estetico né tantomeno verso l'opificio del bello artistico ma, per esempio, guardi puramente alla funzione didattica priva di qualsiasi elemento artistico e quindi piuttosto rivolta a domande di tipo politico o sociale.

Per fare un esempio, l'*Humboldt Forum*, qui recentemente inaugurato a pochi passi dall'*Altes Museum* nel castello barocco ricostruito, propone, tra l'altro, una presentazione del museo comunale, dello *Stadtmuseum* di Berlino, specialmente rivolta al ruolo di Berlino o la relazione tra Berlino e il mondo. Non si tratta di una presentazione storica o una presentazione topografica o di opere d'arte nel fatto estetico, ma si tratta di proporre domande sul ruolo e sulla funzione delle varie situazioni storiche di Berlino nel corso degli ultimi, diciamo, 120 anni. Non l'ho ancora vista, mi sono documentato ma mi è sembrato che stiamo parlando di una presentazione effimera in vari sensi sia dal punto di vista del contenuto che della presentazione e così via. Sembra che l'estetica, ma anche il ruolo che il museo un tempo aveva siano aspetti molto negletti in questo senso. Si spera di trovare un pubblico, di proporre delle domande che interessino un pubblico forse non esistente nemmeno, ma si parla di Berlino che nel frattempo è diventata una metropoli cosmopolita, sia dal punto di vista del turismo, ma anche per quanto concerne gli abitanti che vengono da più parti del mondo con interessi del tutto diversi.

Per cui penso che non sia solo una scelta tra questi due poli che proponeva Achille Bonito Oliva, ma che esista almeno una terza componente o un terza via che per quanto io vedo, in Germania almeno, sia quella più dominante, mentre quelle di tipo più tradizionale, estetico, siano in una posizione piuttosto debole, più indebolita, almeno rispetto al passato. Per cui questa domanda forse devo lasciarla aperta per essere sicuro.

**Come giudica uno sguardo sul futuro prossimo dei musei quali nodi nevralgici capaci di instaurare sistemi di relazioni tra pubblico, opere, artisti e architettura?**

Penso che per rispondere bene a questa domanda bisogna cercare esempi concreti. Ieri ho visitato, per la prima volta, la *Neue Nationalgalerie* di Mies van der Rohe che, dopo una chiusura di ormai sette anni, ha finalmente riaperto al pubblico. In questa sede iconica sono state rappresentate le collezioni permanenti al livello inferiore, mentre al piano terra, i curatori hanno proposto una mostra di Alexander Calder, il quale aveva avuto già in passato una certa relazione con questo museo tanto che al di fuori dell'edificio c'era sempre una sua opera esposta e questo avveniva sin dagli inizi. Dall'inaugurazione degli anni Sessanta una sua opera veniva esposta all'esterno dell'edificio mentre il museo non aveva mai contenuto e ospitato le sue opere all'interno. Adesso, all'interno di questo ampio spazio disegnato da Mies, sono state inserite varie opere di questo artista di varie misure, dai più piccoli mobili fino a grandi sculture in acciaio stabili. La mia impressione era che i visitatori, me compreso, avevano una buona possibilità di entrare in rapporto molto

intimo con questo artista, specialmente in questo spazio che sembrava adatto alla presentazione di opere che forse qui assumono una capacità e una potenza ancora maggiore rispetto a spazi in cui erano o non erano esposte in passato. Per cui, sempre giudicando dallo spazio concreto e dalle opere scelte in tale spazio, sembra possibile creare un rapporto nuovo tra un artista, una sede e un pubblico e naturalmente un curatore. Penso che questo non funzioni sempre, che bisogna fare una buona scelta e che le opere devono, in qualche modo, inserirsi bene all'interno di uno spazio. In questo caso si aveva l'impressione che queste opere fossero state concepite per quello spazio ma non era accaduto questo. Calder è morto nel 1976 e la maggior parte delle sue opere furono create prima che Mies avesse costruito questo edificio, per cui è impossibile che l'artista le abbia create sapendo che un giorno sarebbero state visibili talmente bene in questa sede. Mi sembra che anche in futuro saranno casi eccezionali, che non funzionerà sempre così bene come nel caso di Alexander Calder in questo momento.

**L'antropologo Vito Teti, nel corso di un'intervista nella quale gli viene chiesto cosa pensa dei luoghi dell'entroterra calabrese vuoti e privati della presenza umana afferma: "Ci sono alcuni centri calabresi dove vive una persona e basta: io di quell'unico essere umano farei un museo". Lo studioso parla di Museo costituito da un unico individuo: un contadino, una persona molto anziana che si avvicina al tramonto della sua esistenza. Attraverso tale riflessione egli cerca di comprendere la modalità attraverso la quale costruire un museo di una vita che sta per scomparire e che altrimenti non lascerebbe alcuna traccia. Cosa pensa del concetto di vuoto in relazione al museo?**

Domanda molto interessante e difficile. Secondo me il vuoto, e questo è un luogo comune, ha perso la sua minaccia o il carattere di qualcosa di minaccioso nel momento in cui l'*horror vacui* fu strutturalizzato o decifrato. L'*horror vacui*, talvolta, è stato rovesciato al contrario e ad un certo punto ci si è resi conto che il vuoto non è una cosa che bisogna temere, ma potrebbe essere qualcosa di molto attraente che bisognerebbe cercare. Per cui penso che sia nella lingua parlata che nelle arti figurative il vuoto necessiti di un certo coraggio perché normalmente non siamo abituati al vuoto, al silenzio ma, al contrario, all'ammassamento, al non avere una pausa, quella pausa che può creare imbarazzo, anche in una conversazione.

Il segreto della vita sta anche nel sopportare o trovare il fascino di quello che sta intorno al vuoto o al centro del vuoto per cui sarei proprio molto d'accordo sul fatto che il vuoto sia un valore da trovare, da rintracciare e valorizzare. Il vuoto non si riferisce soltanto ad una situazione fisica ma anche ad un certo processo, a qualcosa che sta per scomparire: certe moralità di vita, certe abitudini, certe pratiche anche forse di vita per le quali sarà sempre utile rendersi conto che alcune cose stanno anche per svanire e che prima che ciò accada bisogna almeno documentarle e metterle in evidenza. Il museo necessita di queste pause, di questi momenti di silenzi. Penso che i casi siano rari ma in alcuni musei troviamo spazi che dopo un certo momento di affollamento, sia di opere che di visitatori, portano ad un momento di riflessione, quiete e che sia necessario inserirli in un preciso contesto, anche se tutto il resto sia il contrario di questo.

Mi viene un altro esempio che ha a che fare con questo aspetto. Sempre partendo da casi di esempi concreti, la *Gemäldegalerie* a Berlino, costruita negli anni '80 nel Kulturforum, all'inizio conteneva uno spazio non del tutto ma quasi vuoto tra le gallerie meridionali e occidentali, le une più dedicate all'arte italiana e le altre

all'arte olandese, fiamminga e tedesca. Tra le due gallerie c'era uno spazio, quasi come un giardino, senza opere esposte, solo con una fontana al centro. Questo spazio doveva servire da un lato come connettivo tra le due ali e dall'altro come un punto di silenzio tra le altre sale che erano sempre strapiene di pittura. Questa configurazione nel frattempo è stata cambiata sia perché si pensava fosse uno spreco non presentare opere in quello spazio, sia perché, per mostre temporanee, mancava, fisicamente un luogo predisposto per svolgere tale funzione. Quindi negli ultimi anni molto spesso è stata usata questa struttura, originariamente dichiarata come vuoto, per inserirci mostre particolari il che è proprio un peccato perché adesso si sente la mancanza di quello che una volta era inteso nel senso contrario. Questo chiaramente è il risultato di quanto ci siamo detti all'inizio. Penso sempre alla pressione che viene esercitata sul museo e al fatto che questo debba aprirsi a un pubblico sempre maggiore esponendo le opere custodite nei depositi, anche al costo di utilizzare spazi apparentemente non sfruttati e pensati, in origine, per altri scopi.

**L'artista spagnolo José Manuel Ballester porta avanti una ricerca che ruota attorno alla poetica del vuoto. Il suo lavoro consiste nel rivedere i capolavori della storia dell'arte che rielabora attraverso una alterazione digitale delle immagini fotografiche dei dipinti. Attraverso una operazione di sottrazione mette così in scena lo spazio architettonico vuoto, privo di figure esposte. Il vuoto diventa oggi una necessità o luogo di rifugio di quel frastuono che Jean Claire attribuisce a un pubblico di massa?**

Questa domanda rientra in parte in quello che abbiamo detto, ovvero che abbiamo bisogno, specialmente in contesti caratterizzati dal frastuono di massa e dall'afflusso forse eccessivo di pubblico, di luoghi che riportino alla contemplazione in un certo modo e alla quiete interna. Questo metodo mi sembra molto significativo anche se confrontando il dipinto di Velázquez con la rielaborazione di Ballester ci si rende conto che il dipinto originale necessitava di queste cosiddette *Stafagefiguren*, di questi personaggi, poiché era proprio l'arte tipica dell'epoca barocca che in qualche modo imponeva la presenza di tali figure all'interno di contesti architettonici. Però, anche in questo senso, torna il fatto che questo spazio architettonico di Velázquez, pur non essendo stato creato per essere vuoto, può riproporre qualcosa di moderno. Qui, nella versione di Ballester, abbiamo quasi l'impressione di una visione futurista di De Chirico, un sogno metafisico che forse può anche modernizzare certi ambienti storici e quindi credo che questo tipo di relazione potrebbe funzionare. La rielaborazione di contesti storici ben fatti nella loro epoca può portare a buoni risultati di riproposizioni in chiave moderna.

Per questo tipo di relazioni mi viene in mente, come caso più noto rispetto all'*Altes Museum*, il *Fanciullo Adorante*, il bronzo originale ellenistico del 300 a.C che, trovato a Rodi nel 1500 d.C. e poi venduto a Verona, Venezia, Mantova, Londra, Parigi, venne acquistato infine da Federico II di Prussia nel Settecento. Questa opera è stata copiata infinite volte e si trova non solo a Berlino ma a Potsdam e città vicine e addirittura in altri musei del mondo in copia. Questo è l'unico caso che mi viene in mente di un'opera particolare della quale si trovano rielaborazioni sia in contesti museali ma anche come statua funeraria in cimiteri o piccole rielaborazioni in contesti privati. Questo tipo di relazione, nel caso dell'*Altes Museum*, può essere riferita al *Fanciullo Adorante*.

**Ritiene che nella nuova frontiera dei musei sia possibile celebrare dal punto di vista architettonico la dimensione del vuoto come fa Alfredo Pirri attraverso l'opera "Piazza" fatta presso il Museo Archeologico di Reggio Calabria i cui echi rimandano alla Rotonda del Museo ideale di Étienne-Louis Boulée da cui tutto trae origine?**

Penso che l'importanza del contesto del vuoto si riconfermi anche *ex negativo* quando vediamo certi interventi temporanei o successivi di situazioni originarie che alterano il concetto mirato al vuoto e che confermano che un'inserzione, un'aggiunta fatta dopo, non porta a un miglioramento. Al contrario, indica che forse, talvolta, bisogna sperimentare in questo senso per avere la conferma che il vuoto e la concezione originaria di uno spazio, siano degni di essere conservati. Molto spesso questo ovviamente succede dopo un certo periodo di tempo quando la memoria del concetto originale si è persa, le priorità cambiano e i nuovi curatori pensano di fare qualcosa di buono, mentre alterano l'idea originale. Un esempio è quello che accadeva nella Rotonda dell'*Altes Museum* per una mostra inaugurata nel 2019, a giugno di due anni fa. La mostra era presentata al secondo piano nella sala dedicata alle mostre temporanee, ma l'elemento cardine di quest'ultima furono le ricostruzioni degli *Eroi di Riace* con le parti mancanti, ovvero le armi, gli elmi, anche i colori originali dei bronzi che furono fatti dai colleghi di Francoforte Vinzenz Brinkmann e sua moglie Ulrike Koch-Brinkmann. Queste opere erano presentate all'interno della rotonda del Museo, ma non solo all'interno, proprio al centro della rotonda. In questo spazio, secondo gli stessi Brinkmann, ovvero i curatori di queste coppie, le opere acquistavano una forza tale da ritenere che, in passato, non avessero mai avuto una presentazione tanto bella. La prima volta, cinque anni fa, erano state esposte a Milano nella sede di Prada, in uno spazio per mostre temporanee ma loro hanno ritenuto che per questa presentazione, l'esposizione fatta qui a Berlino all'*Altes Museum*, fosse una delle più belle. Per noi, però, dopo un certo periodo di tempo, è tornato fuori che, pur essendo state valorizzate le coppie, l'ambiente della rotonda dell'*Altes* era stata, in un certo senso, anche compromessa da questa inserzione che non era prevista all'origine.

Il titolo della mostra era *Starke Typen (Ritratti Emblematici)* perché si riferiva ai ritratti come tipi, a partire da Alessandro Magno, ma anche dai filosofi Platone e Socrate, quindi al concetto anche della copia di un certo tipo di ritratto.

**A suo avviso, quale ritiene essere il ruolo dell'architettura nell'idea del museo contemporaneo?**

L'ideale è sempre che l'architettura - sia essa un edificio storico o costruito *ex novo* - e il contenuto - e quindi le opere d'arte o i reperti archeologici presentati -, entrino in un discorso estetico figurato e che queste due componenti di contenitore e contenuto si trovino in una certa sintesi, in un dialogo, in un, per così dire, colloquio. Quanto più questo dialogo riesce, tanto più penso che verrà apprezzato anche dal pubblico e anche inconsciamente. Se il rapporto tra architettura e contenuto non funziona penso che questo si possa avvertire e sia percepibile anche senza sapere da dove nasce un disagio.

**Individua un museo esemplare che riesca a portare avanti questo dialogo?**

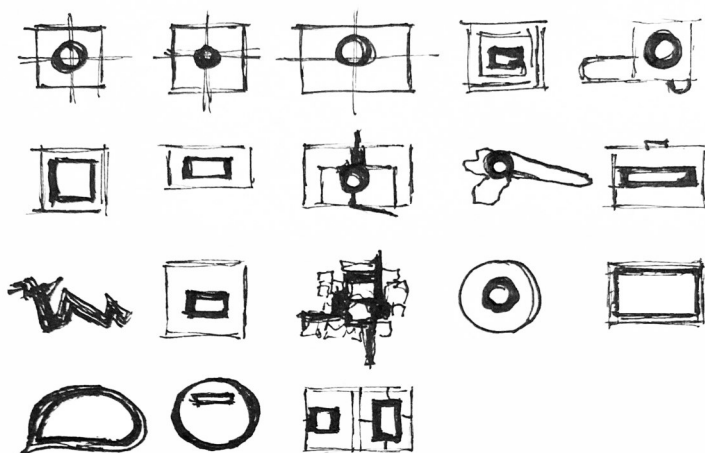
Ci sono centinaia di casi. Un esempio che è stato percepito in maniera molto ambigua è stato il nuovo *Museo dell'Acropoli di Atene* di Bernhard Tschumi. Come edificio talvolta appare quasi brutale in un certo senso, molto sobrio non entrando in rapporto con il quartiere circostante, ma al suo interno funziona molto bene, soprattutto per quel che riguarda il rapporto delle opere provenienti dall'Acropoli - principalmente con la sezione dedicata alle *korai*, presentate sul lato opposto e quindi verso sud - e con l'Acropoli stessa che è molto ben visibile da diverse parti del museo. In un certo senso questo museo offre una fruizione molto migliore a queste opere rispetto al vecchio museo dell'acropoli che era più un piccolo edificio provvisorio costruito nell'800 in cima all'acropoli che non aveva nessun fascino estetico. Ci si sentiva un pò a disagio dentro questo museo anche dal punto di vista acustico, perché l'acustica era non esistente, c'era sempre molto suono dentro. Ora è diverso, l'acustica è buona, la luce entra dentro e in questo senso direi che, pur essendo stato criticato per molti versi perché propone una selezione molto soggettiva e particolare delle opere anche, tutto compreso io penso che sia molto ben riuscito.

**In una nota rivista lei afferma: “Vorrei esprimere la mia fiducia che l’archeologia classica tedesca sia in via di “normalizzazione”: da tempo essa non ricopre più una posizione privilegiata nella società, e si sta inserendo nel contesto di molte altre discipline, simili e diverse. Da un lato essa ne gioverà, in quanto sarà costretta ad ulteriori aperture per mantenere l’interesse dei contemporanei; dall’altro, i cambiamenti che occorrono già adesso in vari settori - nei musei, nelle università - contengono anche il rischio dell’impoverimento e della banalizzazione. Uno dei compiti fondamentali per gli archeologi in futuro sarà quello di giocare la carta della straordinaria ricchezza e varietà del materiale, magari anche in contesti che ci appaiono banali dal punto di vista attuale. Questo significa anche che bisognerà liberarsi dall’idea di poter distinguere tra concetti validi, perché duraturi, ed altri dettati da cosiddette “mode” effimere: qualsiasi impostazione scientifica è condizionata dal contesto attuale in cui nasce”. Ritieni che queste parole applicate al campo dell’archeologia siano valide e applicabili alla situazione dei Musei del nostro tempo?**

Assolutamente sì. Questo lo ripeterei oggi, applicandolo ai musei, in questo caso lo riproporrei esattamente così.

## **ELABORAZIONI GRAFICHE DEI CASI STUDIO: ABACO GENERALE**

L'analisi dei **18 casi studio** di supporto alla ricerca ha portato alla produzione di un numero di **180 disegni** interpretativi delle piante dei musei per i quali sono stati studiati la figura di base; i rapporti di simmetria e asimmetria; la griglia compositiva; gli elementi della composizione; l'impianto tipologico; il pieno; il vuoto; gli accessi; i percorsi, la rotonda. All'interno di queste interpretazioni si è prestata particolare attenzione all'elemento della rotonda e alla sua natura di uno spazio architettonico pensato come un *vuoto* che, nonostante la sua variazione di configurazione e significato nel corso dei secoli, è rimasta una costante nello schema di tali edifici.







## BIBLIOGRAFIA

La bibliografia, catalogata per argomenti al fine di restituire una base di lavoro che possa essere facilmente ampliata nel tempo, tiene in considerazione tutte le tematiche che sono state affrontate nel corso della ricerca e non ha alcuna pretesa di esaustività circa gli argomenti trattati.

### ARCHITETTURA I MUSEI - STORIA DELL'ARCHITETTURA

- AA.VV., *1781-1841 Schinkel, l'architetto del principe*, Marsilio Editore, Venezia 1989.
- Amaro O., *Il Minimalismo*, in Purini F., *Sette tipi di semplicità in Architettura*, (a cura di) Amaro O., Libria, Melfi 2012.
- Ambusto L., Vetere M., *Slow Museum*, Silvana Editoriale, Milano 2010.
- Aris C.M., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Milano 1994.
- Aulenti G., *Musei e mostre temporanee. The Italian Metamorphosis 1943-1968 al Guggenheim Museum di New York. Musée National d'art moderne al Centre Georges Pompidou di Parigi. Galleria alla Triennale di Milano*, Il Cardo, Venezia 1995.
- Baglione C., *Tate Modern: dettagli nel vuoto*, in Casabella n.684-685/2000-2001.
- Beccu M., Menghini A.B., Zattera A., *Le forme del museo. Ragionamenti ed esercizi didattici*, Gangemi Editore, Roma 2016.
- Berti M., Costa V., *La Biblioteca di Alessandria. Storia di un paradiso perduto*, Edizioni Tored, Roma 2010.
- Biraghi M., *Bourse de Commerce*, in Supplemento a Domus n.1052/2020.
- Bosi R., *Franco Stella. Nuovo Castello di Berlino*, in Firenze Architettura n.1/2021.
- Boullée E.L., *Architettura saggio sull'arte*, (a cura di) Rossi A., Marsilio Editori, Venezia 1981.
- Boesiger W., *Le Corbusier. OEuvre complète 1938-1946*, Les Editions d'Architecture Zurich, Switzerland 1991, Vol. IV.
- Braghieri N., *Im Lauf der Zeit*, in Casabella n.778/2009.
- Brooks H. A. (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993.
- Bruggen C., *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publication, Germania 1997.
- Ciorra P., *Botta, Eisenmann, Gregotti, Hollein: musei*, Electa, Milano 1995.
- Ciorra P., *Senza Architettura. Le ragioni di una crisi*, Laterza, Bari 2011.
- Ciorra P., Suma S. (a cura di), *I Musei dell'Iperconsumo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2002.
- Cerquetti M., *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, Franco Angeli Edizioni, Milano 2014.
- Curtis W.J.R., *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra 2006.
- Criconia A., *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2019.
- De Marco G., *Reggio Calabria e il suo Museo. Dal Neoclassicismo al razionalismo di Marcello Piacentini*, Laruffa Editore, Reggio Calabria 2015.
- Dal Co F., *I musei di James Stirling Michael Wilford and Associated*, Electa, Milano 1990.
- Dal Co F., Forster K. W., Arnold H. S., *Frank O. Gehry. Tutte le opere*, Electa, Milano 1998.
- Di Benedetto G., *Progetto del Museo. Dal Μουσείο al museo narrativo*, 40due edizioni, Palermo 2017.
- Di Cocco G., *Un monumento alla frattura: il Museo Ebraico di Berlino di Daniel Libeskind*, in Anche n.29/2000-2001.
- Durand J.N.L., *Précis des leçons d'architecture données a l'École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D'Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986.

- Espuelas F., *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2020.
- Favole P., Mirabella A. C., *Neue Nationalgalerie*, in Arketipo n.149/2021.
- Goalen M., *Schinkel and Durand: the case of the Altes Museum*, Yale University, London 1991.
- Gregory P. (a cura di), *Nuovo Realismo/Postmodernismo. Dibattito aperto fra architettura e filosofia*, Officina edizioni, Roma 2016.
- Gresleri G. (a cura di), *80 Disegni di Le Corbusier*, Alinea Editrice, Firenze 1987.
- Gromort G., *Essai sur la théorie de l'architecture*, CH. Massin, Parigi 1983.
- Guccione M. (a cura di), *Come sarà il museo del futuro? Lezioni di museografia contemporanea*, MAXXI, Roma 2012.
- Hindahl Philipp, *Change is inevitable*, in Humboldt Forum Magazine n.1/2021.
- Holl. S., *Parallax: architettura e percezione*, Postmedia SRL, Milano 2004.
- Kaufmann E., *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, 1933, trad. it. di Bruni C., ed. it. *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Mazzotta G. Editore, Milano 1973.
- Ledoux C.N., *Ledoux*, (a cura di) Vidler A., Jaka Book, Milano 2008.
- Loos A., *Parole nel vuoto*, Gli Adelphi, Milano 2011.
- Magnani C., Marzo M., *I limiti dell'architettura. Ai limiti dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova 2016.
- Maischberger M., *Il museo di Pergamo a Berlino 75 anni dopo l'inaugurazione: considerazioni sul progetto di allestimento, aspetti tecnici e prospettive di restauro delle ricostruzioni architettoniche*, in Palladio n.36/2005.
- Malraux A., *Il Museo dei Musei*, Mondadori, Milano 1957.
- Marinelli G., *Il centro Beaubourg a Parigi: macchina e segno architettonico*, Dedalo Libri, Bari 1978.
- Monaco A., *Progetto aperto. Cinque strategie di architettura*, Libria, Melfi 2012.
- Monaco A., *La pianta. Modificazioni planimetriche*, Architettura Università Officina, Roma 2008.
- Neri G., *Il Museo da Casa delle Muse a Maison de Ronronnement*, manoscritto.
- Neri G., *Architettura arte e città*, in Arte e Critica n.20/1999.
- Neri G., *Oltre il vuoto il tempo?*, in Russo A., *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.
- Neri G., *Nuove Migrazioni*, in O. Amaro (a cura di), *ViArtis. Sulle Rotte Mediterranee. Catalogo dei Cantieri Creativi - Volume I*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.
- O' Doherty B., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi editore, Milano 2012.
- Oliva A. B., *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione*, Gangemi Editore, Roma 2004.
- Pavia L., Ferrari M., *Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie in Berlin 1962-1968*, ilio editore, Bari 2013.
- Piva A., *Il silenzio e lo spazio*, Mimesis, Milano 2018.
- Privitera F., *Tadao Ando. Collezione Pinault, Bourse de Commerce, Parigi*, in Firenze Architettura n.1/2021.
- Peressut L.B., *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, in La Rivista di Engramma n.126/ Aprile 2015.
- Peressut L. B., *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.
- Prati C., *Lo spazio del vuoto*, LetteraVentidue, Siracusa 2020.
- Purini F., Ciorra P., Suma S., *Dentro il fuori I musei dell'Iperconsumo al racconto metropolitano*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2003.
- Purini F., *Sette tipi di semplicità in Architettura*, (a cura di) Amaro O., Libria, Melfi 2012.
- Purini F., *L'architettura didattica*, (a cura di) Neri G., Gangemi Editore, Roma 2003.

- Rocca E., *Zimzum, vuoto e architettura*, in Russo A., *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.
- Rocca E., *La consapevolezza dello spazio sentito. Piazza di Alfredo Pirri*, in Rocca E., Marandola M., Burrascano M., *Architettura, arte contemporanea, musealizzazione. ABDR Architetti Associati, Alfredo Pirri e il MArRC di Reggio Calabria*, Quodlibet Editore, Macerata 2020.
- Rocca E., Marandola M., Burrascano M., *Architettura, arte contemporanea, musealizzazione. ABDR Architetti Associati, Alfredo Pirri e il MArRC di Reggio Calabria*, Quodlibet Editore, Macerata 2020.
- Rocca E., *Il bisogno di sentire, sentire il bisogno. Dialogo tra architettura e scultura*, in Gregory P. (a cura di), *Nuovo Realismo/Postmodernismo. Dibattito aperto fra architettura e filosofia*, Officina edizioni, Roma 2016.
- Rosa G., *Lezioni di museografia*, Architettura Università Officina, Roma 2008.
- Russo A., *Vuoto & Progetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.
- Sacchi L., *Daniel Libeskind. Museo ebraico, Berlino*, testo&immagine, Torino 1998.
- Sanz N., *Museums and dialogue between cultures*, UNESCO Office in Mexico, Mexico 2018.
- Serota N., *La nuova Tate Gallery of Modern Art*, in Casabella n.661/1998.
- Schepis F., *Sŭb - Līmĕn*, in CasaLezza n.10/2022, in corso di pubblicazione.
- Schinkel K.F., *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlin MDCCCLVIII.
- Sitte C., *L'arte di costruire le città*, Jaka Book, Milano 2020.
- Zucchi G., *La densità del vuoto*, Clean Edizioni, Napoli 2018.

## ARTE | MUSEI - STORIA DELL'ARTE

- Bernhard T., *Antichi maestri*, Adelphi, Milano 1992.
- Bois Y., Krauss R., *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Bonnefoy Y., *L'uva di Zeusi*, (a cura di) Mussapi R., Jaka Book, Milano 1997.
- Calasso R., *La Folie Baudelaire*, Adelphi Edizioni, Milano 2010.
- Clair J., *Breve storia dell'arte moderna*, Skira, Milano 2011.
- Oliva A.B., *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Skira, Milano 2008.
- Valéry P., *Pièces sur l'art*, Paris 1934, trad. it. di Vivian Lamarque, ed. it. *Scritti sull'arte*, Aesthetica, Milano 2017.
- Vettese A., *L'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2017.

## ESTETICA - FILOSOFIA | FILOSOFIA DELL'ARTE

- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Edizioni dedalo, Bari 2015.
- Bataille G., *Documents*, Dedalo libri, Bari 1974.
- Bataille G., *Lascaux. La nascita dell'arte*, (a cura di) Mati S., Mimesis, Milano 2007.
- Batteaux C., *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Aesthetica, Palermo 1990.
- Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, (a cura di) Grazioli E., Abscondita, Milano 2012.
- Baudrillard J., *Il complotto dell'arte*, Sens e Tonka, Milano 2013.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi Editore, Milano 2000.
- Blanchot M., *L'Amicizia*, Marietti Editore, Bologna 2010.
- Blanchot M., *Lo spazio letterario*, il Saggiatore, Milano 2018.
- Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2017.
- Goodman N., *When is art?*, Luca Sossella Editore, Bologna 2019.
- Goodman N., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 1988.

- Guglielminetti E., *Editoriale*, SpazioFilosofico n.2/2014.
- Hegel G.W.F., *Arte e morte dell'arte*, (a cura di) Gambuzzi P., Scaramuzza G., Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Kant I., *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999.
- Rocca E. (a cura di), *Estetica e architettura*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Rosenkranz C., *L'estetica del brutto*, Aesthetica, Milano 2004.

#### ARTE E IMMAGINE I

- Hockney D, Gayford M., *Una storia delle immagini. Dalla caverne al computer*, Giulio Einaudi Editori, Torino 2016.
- Hockney D., *Picasso*, Abscondita, Milano 2001.
- Mirzoeff N., *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto ai selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan e Levi Editore, Cremona 2017.
- Neri G., Zoffoli P., *L'architettura dell'immateriale*, Clear, Roma 1992.
- Neri G., *Immagini Figure Simulacri nel contemporaneo*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.

#### SOCIOLOGIA - CRITICA DELLA CULTURA I

- Baudrillard J., *Le crime parfait*, Éditions Galilée, Paris 1995, ed. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- Clair J., *Critica alla modernità*, Allemandi, Torino 2011.
- Clair J., *De Immundo*, Aesthetica, Milano 2016.
- Clair J., *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira, Milano 2008.
- Clair J., *L'inverno della cultura*, Skira, Milano 2011.
- Culler J., *Sulla decostruzione*, Studi Bompiani, Milano 2002.
- Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice Il Castoro, Milano 1999.
- Lotman J.M., *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano 1993.
- Plebe A., *Manuale di retorica*, Laterza, Bari 1988.
- Toffler A., *La terza ondata. Il tramonto dell'era industriale e la nascita di una nuova civiltà*, Sperling e Kupfler Editori, Varese, 1987.

#### ARCHEOLOGIA I MUSEI

- M. Maischberger, *L'archeologia classica tedesca dal 1945 ad oggi: linee generali, personaggi, contesti istituzionali*, Edizioni all'insegna del giglio, Firenze 2000.
- Scholl A., *Die Bronzestatuen der beiden Krieger aus dem Typen-Porträt des Heros in der Griechischen Klassik*, Michael Imhof Verlag, Berlin 2019.
- Scholl A., *Starke Typen. Griechische Porträts der Antike*, Michael Imhof Verlag, Berlin 2019.
- Terrenato N. (a cura di), *Archeologia teorica*, Edizioni all'insegna del giglio, Firenze 2000.

#### POLITICA I

- Argan G.C., *Un'idea di Roma. Intervista di Mino Monicelli*, Editori Riuniti, Roma 1979.

## ICOM I

- <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/>
- <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>
- <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>
- <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Past-General-Conferences.pdf>
- <https://icom.museum/en/about-us/general-assembly/>
- [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions\\_1992\\_Eng.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1992_Eng.pdf)
- <http://imd.icom.museum/international-museum-day-2021/the-future-of-museums/>
- <http://www.icom-italia.org/il-museo-che-verra-inclusivo-e-accessibile-22-maggio-2020/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=TZFXnCG-U2M>
- <http://www.icom-italia.org/?s=MDPP>
- <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>
- [https://www.ilsole24ore.com/art/l-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPQyBo?refresh\\_ce=1](https://www.ilsole24ore.com/art/l-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPQyBo?refresh_ce=1)
- <https://www.icrom.org/it/section/conservazione-preventiva/re-org>

## ARCHITETTURA I MUSEI

- <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/buildings/alters-museum/>
- [https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alters-museum/about-us/films/#Behind\\_the\\_scenes](https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alters-museum/about-us/films/#Behind_the_scenes)
- <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schinkel1858text/0002>
- [http://schinkel.smb.museum/index.php?filter\\_type\\_id=1&auto\\_value=&filter\\_value\\_id=0&filter\\_value=alters+museum&datum\\_von=1745&datum\\_bis=1929&material\\_id=0&technik\\_id=0&filter\\_id=0](http://schinkel.smb.museum/index.php?filter_type_id=1&auto_value=&filter_value_id=0&filter_value=alters+museum&datum_von=1745&datum_bis=1929&material_id=0&technik_id=0&filter_id=0)
- <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>
- <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/masterplan/historical-overall-concept-for-the-museum-island/>
- <https://divisare.com/projects/338047-giorgio-grassi-concorso-per-il-neues-museum-e-completamento-della-museumsinsel>
- [https://davidchipperfield.com/project/neues\\_museum](https://davidchipperfield.com/project/neues_museum)
- [https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)
- <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/all-places-at-a-glance/>
- <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/promenade/archaeological-promenade/>
- <https://www.museumsinsel-berlin.de/gebäude/alters-museum/>
- <https://www.guggenheim.org/exhibitions>
- <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment>
- <http://www.rpbw.com/project/centre-georges-pompidou>
- <https://www.centrepompidou.fr/en/visit/interactive-map?floor=0>
- <https://www.staatgalerie.de/en/press/nc.html>
- <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall>
- <https://www.museoarcheologicoreggiocalabria.it/collezioni/livello-d-2/>

- <http://www.alfredopirri.com/piazza-2011/>
- <https://www.artribune.com/dal-mondo/2017/11/louvre-abu-dhabi-museo-jean-nouvel/>
- <http://www.jeannouvel.com/projets/louvre-abou-dhabi-3/>
- <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/louvre-abu-dhabi-obbligato-a-essere-innovativo/135202.html>
- <https://www.louvreabudhabi.ae/en/Whats-Online/the-pulse-of-time>
- <https://www.ad-italia.it/news/2020/10/24/bourse-de-commerce-il-nuovo-museo-disegnato-da-tadao-ando/>
- <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/il-comune-di-parigi-compra-le-mura-del-futuro-museo-di-pinault/>
- <https://casabellaweb.eu/wp-content/uploads/2020/06/CB-778-.pdf>
- <https://www.ad-italia.it/news/2020/10/24/bourse-de-commerce-il-nuovo-museo-disegnato-da-tadao-ando/>
- <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/il-comune-di-parigi-compra-le-mura-del-futuro-museo-di-pinault/>
- <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce>
- <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/07/nuova-bourse-de-commerce-parigi-pinault-intervista-martin-bethenod/>
- <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/07/nuova-bourse-de-commerce-parigi-pinault-intervista-martin-bethenod/>
- <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/lenio-kaklea-sonates-et-interludes>
- <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2020/04/musei-allestimenti-coronavirus/>
- <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2020/04/musei-allestimenti-coronavirus/>
- <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2018/02/il-nuovo-museo-del-collettivo-teamlab/>
- <https://www.teamlab.art/it/>
- <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/06/tokyo-museo-digitale-teamlab/>
- <https://www.teamlab.art/it/concept/>
- <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/06/tokyo-museo-digitale-teamlab/>
- [https://borderless.teamlab.art/ew/reversible\\_rotation\\_writing\\_cold\\_light\\_tokyo/](https://borderless.teamlab.art/ew/reversible_rotation_writing_cold_light_tokyo/)
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/05/15/colpo-di-scena-da-guggenheim.html>
- <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/appfondimenti/peggy-guggenheim/biografia-peggy/>
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/05/15/colpo-di-scena-da-guggenheim.html>
- <https://www.oma.com/projects/hermitage-guggenheim>
- <http://www.jeannouvel.com/en/projects/musee-guggenheim/>
- <https://www.domusweb.it/it/notizie/gallery/2021/09/29/abu-dhabi-il-guggenheim-museum-disegnato-da-frank-gehry-aprir-nel-2026.html>
- <https://www.artwort.com/2015/01/21/architettura/accorgersi-del-vuoto-teshima-art-museum-di-ryue-nishizawa/>
- <https://www.area-arch.it/teshima-art-museum/>
- <https://benesse-artsite.jp/en/art/teshima-artmuseum.html>
- <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf>
- <https://www.domusweb.it/it/notizie/gallery/2020/06/08/il-public-art-depot-di-rotterdam-un-patrimonio-di-150000-opere-accessibile-al-pubblico.html>
- <https://www.mvrdr.nl/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen>

- <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2017/12/al-via-a-lievin-vicino-a-calais-la-costruzione-del-deposito-del-louvre-ospitera-250-000-opere/>
- <https://www.francostella.eu/castello-di-berlino-humboldt-forum.html>
- <https://www.ilfoglio.it/cultura/2020/07/05/news/tutto-il-mondo-in-un-paese-imprevedibile-321847/>
- <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-royal-palace>
- <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-royal-palace>
- <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/c4rd4Xr>
- <https://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/bethan-huws>
- [https://www.corriere.it/gallery/Cultura/vuoto.shtml?2009/02\\_Febbraio/vuoto/1&5](https://www.corriere.it/gallery/Cultura/vuoto.shtml?2009/02_Febbraio/vuoto/1&5)

#### OPERE ARTISTICHE - MOSTRE | ARTISTI

- <https://collection.mmk.art/en/nc/werkdetailseite/?werk=2019%2F22>
- <https://www.jstor.org/stable/778271?seq=1>
- <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/12/IN-and-OUT-Guida-pratica-al-prestito-di-opere-darte-AXA-ART-Roma-2018.pdf>
- <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/tough-types-portraits-of-ancient-greeks/>
- [https://st.ilsole24ore.com/art/moda/2016-05-31/pitti-immagine-discovery-e-uffizi-firmano-accordo-triennale-valorizzare-moda-contemporanea-132043.shtml?uuid=ADvFaAT&refresh\\_ce=1](https://st.ilsole24ore.com/art/moda/2016-05-31/pitti-immagine-discovery-e-uffizi-firmano-accordo-triennale-valorizzare-moda-contemporanea-132043.shtml?uuid=ADvFaAT&refresh_ce=1)
- <https://www.moma.org/calendar/events/5600>
- <https://www.quotidiano.net/magazine/dali-experience-1.2958855>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/virtuale/>
- <https://www.klimtexperience.com/#about>
- <https://www.davinciexperience.it>
- <https://www.caravaggioexperience.it>
- <https://www.rsi.ch/news/svizzera/Il-vuoto-in-mostra-13983040.html>
- [https://it.mazda-stories.com/it\\_it/inspire/intervista-con-lartista-rei-naito/](https://it.mazda-stories.com/it_it/inspire/intervista-con-lartista-rei-naito/)
- <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/it/2019/06/18/sjarel-ex-interview/>
- <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/it/2019/06/18/sjarel-ex-interview/>
- <https://artslife.com/2020/12/12/francia-restituisce-27-opere-bottino-delle-guerre-coloniali/>
- <https://www.mostrafira.it/presentazione/>
- <https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/news-and-media/arte-e-digitale-inaugura-a-mosca-la-mostra-hidden-spaces-di-jose-manuel-ballester/>
- <https://gbagency.fr/exhibitions/roman-ondak-more-silent-than-ever>
- <https://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/gerwald-rockenschaub>
- <https://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/christo>

#### CRITICA DELLA CULTURA |

- <https://www.youtube.com/watch?v=rMRblZjWch4>
- <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2020/07/ferragni-uffizi-inaccettabile-follower-museo/>

- [https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/arte\\_e\\_cultura/20\\_luglio\\_21/uffizi-piu-27percento-giovani-effetto-ferragnez-90a8daae-cb30-11ea-b4cd-c2c3090110da.shtml](https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/arte_e_cultura/20_luglio_21/uffizi-piu-27percento-giovani-effetto-ferragnez-90a8daae-cb30-11ea-b4cd-c2c3090110da.shtml)
- <https://www.youtube.com/watch?v=iaVilvcjwF0>
- <https://www.lastampa.it/torino/2017/10/22/news/yoga-o-zumba-l-importante-e-non-fare-la-mummia-1.34406339>

**TESI DI LAUREA E DI DOTTORATO CONSULTATE:**

M. Lepore, *Il segno dell'architettura in Karl Friedrich Schinkel*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a.2008-2009.

S. Suma, *Dispositivi dialogici. Il museo tra arte e architettura*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2000-2001.

R. Panetta, *Progetto per l'ampliamento del Museo Archeologico di Reggio Calabria*, Tesi di laurea, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, a.a. 2017-2018, relatore prof. arch. G. Neri, correlatrice arch. F. Schepis.

M. Bagnato, *Implicazioni e applicazioni dell'immagine in Architettura. L'entrata nel circuito dei media: dall'uso del collage al digitale. L'immagine architettonica: la predominanza della comunicazione e dei meccanismi della retorica sugli standard tradizionali*, Tesi di dottorato, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, a.a. 2020-2021.

In copertina: Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, 1830.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

I CAPITOLO

**1** | Rossella Panetta, *Past General Conferences ICOM*, 2019.

Fonte: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Past-General-Conferences.pdf>

**2** | Rossella Panetta, *Disegni di studio*, 2021.

**3** | Étienne-Louis Boullée, *Museum*, 1783, pianta piano terra (progetto non realizzato).

Fonte: E. L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, (a cura di) A. Rossi, Marsilio Editori, Venezia 1981.

**4** | Étienne-Louis Boullée, *Museum*, 1783 (progetto non realizzato).

Fonte: E. L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, (a cura di) A. Rossi, Marsilio Editori, Venezia 1981.

**5** | Étienne-Louis Boullée, *Museum*, 1783 (progetto non realizzato).

Fonte: E. L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, (a cura di) A. Rossi, Marsilio Editori, Venezia 1981.

**6** | Jean-Nicolas-Louis Durand, *Museo ideale*, 1817, pianta piano terra (progetto non realizzato).

Fonte: J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données a l'École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D'Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986, Planche 11.

**7** | Jean-Nicolas-Louis Durand, *Bibliothèque*, 1817 (progetto non realizzato).

Fonte: J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données a l'École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D'Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986, Planche 10.

**8** | Jean-Nicolas-Louis Durand, *Museo ideale*, 1817 (progetto non realizzato).

Fonte: J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données a l'École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D'Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986, Planche 11.

**9** | J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données a l'École Royale Polytechnique*, vol. I, Paris 1819 e vol. II, Paris 1817; trad. it. di E. D'Alfonso (a cura di), *Lezioni di Architettura*, Clup, Milano 1986.

**10** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, pianta piano primo.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**11** | Disegno planimetria generale *Museuminsel*.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**12** | *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**13** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2021 (dal Lustgarten).

**14** | Disegno *Altes Museum*, vista prospettica.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**15** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020 (interno piano primo).

**16** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno interno.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**17** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020 (interno Rotonda piano terra).

**18** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno Rotonda.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**19** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno piante.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**20** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno sezione trasversale.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**21** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno prospetto.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**22** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830, disegno prospetto.

Fonte: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Ernst & Korn, Berlino 1858.

**23** | David Chipperfield, *Neues Museum*, Berlino 2009.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

**24** | David Chipperfield, *James-Simon-Galerie*, Berlino 2019.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

**25** | David Chipperfield, *James-Simon-Galerie*, Berlino 2019.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

**26** | Karl Friedrich Schinkel, *Altes Museum*, Berlino 1830.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

## II CAPITOLO

**27** | Rossella Panetta, *Disegni di studio*, 2021.

**28** | Le Corbusier, *Museo a crescita illimitata*, 1939, schemi di pianta (progetto non realizzato).

Fonte: Boesiger W., *Le Corbusier. OEuvre complète 1938-1946*, Les Editions d'Architecture Zurich, Switzerland 1991.

**29** | Le Corbusier, *Mundaneum*, Ginevra, 1928, particolare e planimetria generale dell'area.

Fonte: Gresleri G. (a cura di), *80 Disegni di Le Corbusier*, Alinea Editrice, Firenze 1987.

**30** | Le Corbusier, *Mundaneum*, Ginevra, 1928, schizzi di progetto.

Fonte: Brooks H. A. (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993.

**31** | Le Corbusier, *Mundaneum*, Ginevra, 1928, schizzi di progetto.

Fonte: Peressut L.B., *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.

**32** | Le Corbusier, *Museo a crescita illimitata*, 1939 (progetto non realizzato), planimetria generale e schizzi di studio.

Fonte: Boesiger W., *Le Corbusier. OEuvre complète 1938-1946*, Les Editions d'Architecture Zurich, Switzerland 1991.

**33** | Le Corbusier, *Museo a crescita illimitata*, 1939 (progetto non realizzato), plastico di studio.

Fonte: Boesiger W., *Le Corbusier. OEuvre complète 1938-1946*, Les Editions d'Architecture Zurich, Switzerland 1991.

**34** | Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913.

Fonte: <http://www.cyclemagazine.eu/cycle/2013/05/seduzione-di-una-ruota-marcel-duchamp-centanni-fa/>

**35** | Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

Fonte: <http://artfcity.com/2011/11/25/is-the-popularity-of-marcel-duchamps-fountain-a-critical-failure/>

**36** | Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York 1959, pianta piano terra.

Fonte: G. Aulenti, *Musei e mostre temporanee: The Italian Metamorphosis 1943-1968 al Guggenheim Museum di New York / Musée National d'art moderne al Centre Georges Pompidou di Parigi / Galleria alla Triennale di Milano*, Il Cardo, Venezia 1995.

**37** | Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York, 1957-59, sezione.

Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/788411478498998689/>

- 38** | Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York, 1957-59, esterno.  
Fonte: <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building>
- 39** | Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York, 1957-59, interno.  
Fonte: <https://www.wired.it/lifestyle/design/2019/10/21/guggenheim-new-york-60-anni/>
- 40** | Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York, 1957-59, sala centrale.  
Fonte: <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building>
- 41** | Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 1968, pianta piano primo.  
Fonte: L. Pavia, M. Ferrari, *Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie in Berlin 1962-1968*, ilio editore, Bari 2013.
- 42** | Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 1968, pianta piano terra.  
Fonte: <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/neue-nationalgalerie-berlino-museo-di-arte-moderna/>
- 43** | Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 1968.  
Fonte: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment>
- 44** | David Chipperfield, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 2021, pianta piano terra.  
Fonte: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment>
- 45** | David Chipperfield, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 2021.  
Fonte: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment>
- 46** | David Chipperfield, *Neue Nationalgalerie*, Berlino 2021.  
Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.
- 47** | Robert Morris, *Untitled*, 1965.  
Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/112027109453171669/>
- 48** | Rossella Panetta, *Disegni di studio*, 2021.

### III CAPITOLO

- 49** | R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, Parigi 1977, pianta piano tipo.  
Fonte: G. Marinelli, *Il centro Beaubourg a Parigi: macchina e segno architettonico*, Dedalo Libri, Bari 1978.
- 50** | R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, Parigi 1977.  
Fonte: <https://www.vitaleristrutturare.it/architettura/opere/centre-pompidou/>
- 51** | R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, prospetto longitudinale, Parigi 1977.  
Fonte: G. Marinelli, *Il centro Beaubourg a Parigi: macchina e segno architettonico*, Dedalo Libri, Bari 1978.
- 52** | R. Piano, R. Rogers, *Centre Georges Pompidou*, sezione trasversale, Parigi 1977.  
Fonte: G. Marinelli, *Il centro Beaubourg a Parigi: macchina e segno architettonico*, Dedalo Libri, Bari 1978.
- 53** | J. Stirling, M. Wilford, *Neue Staatsgalerie*, Stoccarda 1984, pianta piano terra.  
Fonte: F. Dal Co, T. Muirhead, *I Musei di James Stirling Michael Wilford and Associated*, Electa, Milano 1990.
- 54** | James Stirling, *Neue Staatsgalerie*, Stoccarda 1984, esterno.  
Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/495396027738166525/>
- 55** | James Stirling, *Neue Staatsgalerie*, Stoccarda 1984, rotonda.  
Fonte: <https://www.staatsgalerie.de/en/museum/room-rentals.html>
- 56** | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao 1997, pianta piano terra.  
Fonte: C. Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publication, Germania 1997.
- 57** | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao 1997.  
Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/it/orari-e-tariffe>
- 58** | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao 1997.

Fonte: <http://fxreflects.blogspot.com/2019/09/richard-serra-matter-of-time-guggenheim.html>

**59** | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao 1997, prospetti ovest-est.

Fonte: C. Bruggen, *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, Guggenheim Museum Publication, Germania 1997.

**60** | Herzog & De Meuron, *Tate Gallery of Modern Art*, Londra 2000, pianta piano terra.

Fonte: N. Serota, *La nuova Tate Gallery of Modern Art*, in Casabella n.661/1998.

**61** | Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londra 2000.

<https://cultura.biografieonline.it/tate-modern-gallery/>

**62** | Louis Bourgeois, *Maman*, Tate Modern, Londra 2001.

Fonte: <https://viaggiarte.org/index.php/2020/02/16/tate-modern-20-anni-louise-bourgeois-yayoi-kusama/>

**63** | Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londra 2000.

Fonte: <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/tate-modern-londra/>

**64** | Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Tate Modern, Londra 2003.

Fonte: <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/tate-modern-londra/>

**65** | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, pianta piano terra.

Fonte: L. Sacchi, *Daniel Libeskind. Museo ebraico, Berlino*, testo&immagine, Torino 1998.

**66** | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, esterno.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

**67** | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, interno.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

**68** | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, Giardino dell'esilio.

Fonte: L. Sacchi, *Daniel Libeskind. Museo ebraico, Berlino*, testo&immagine, Torino 1998.

**69** | Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001, pianta piano terra antico-nuovo.

Fonte: L. Sacchi, *Daniel Libeskind. Museo ebraico, Berlino*, testo&immagine, Torino 1998.

#### IV CAPITOLO

**70** | Rossella Panetta, *Disegni di studio*, 2021.

**71** | ICOM Museum Definition.

Fonte: [https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/06/ICOMItalia\\_Report\\_Definizione\\_Museo\\_2021.pdf](https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/06/ICOMItalia_Report_Definizione_Museo_2021.pdf)

**72** | Katharina Grosse, *It Wasn't Us*, Hamburger Bahnhof, Berlino 2020-21.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

**73** | Olafur Eliasson, *The weather project*, Tate Modern, Londra 2003.

Fonte: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>

**74** | Marc Quinn, *Self*, 2006.

Fonte: <http://marcquinn.com>

**75** | Anthony Caro, *The Last Judgement Sculpture from the Würrth Collection*, Gemäldegalerie, Berlino 2020-21.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

**76** | *Berlinische Galerie*, Berlino 2020.

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2020.

**77** | Marcello Piacentini, *Museo della Magna Grecia*, Reggio Calabria 1932, pianta piano terra.

Fonte: ASCRC, P.I., Cat. IX, b. 88, f. 85-88.

**78** | Ridisegno Pianta Piano Terra *Museo Archeologico* di Reggio Calabria dopo il progetto di restauro dello studio ABDR Architetti Associati a cura dell'autore.

Fonte: R. Panetta, *Progetto per l'ampliamento del Museo Archeologico di Reggio Calabria*, tesi di laurea, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, a.a. 2017-2018, relatore prof. arch. G. Neri, correlatore arch. F. Schepis.

**79** | Alfredo Pirri, *Piazza*, Museo Archeologico, Reggio Calabria 2011.

Fonte: E. Rocca, M. Marandola, M. Burrascano, *Architettura, arte contemporanea, musealizzazione. ABDR Architetti Associati, Alfredo Pirri e il MARRC di Reggio Calabria*, Quodlibet Editore, Macerata 2020.

**80** | Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann, *Starke Typen*, Altes Museum, Berlino 2019-20.

Fonte: A. Scholl, *Starke Typen. Griechische Porträts der Antike*, Michael Imhof Verlag, Berlin 2019;  
<https://naehrlich.de/daserberoms/2019/08/25/starke-typen-griechische-portraits-der-antike/>.

**81** | Collezione *Giorgio Armani*, Guggenheim Museum, Bilbao 2001.

Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/giorgio-armani-2>

**82** | Collezione Gucci, *Cruise 2018*, Palazzo Pitti, Firenze 2018.

Fonte: [https://www.corriere.it/foto-gallery/moda/news/17\\_maggio\\_30/gucci-sfila-palazzo-pitti-firenze-7b3d7d74-44ff-11e7-81bc-6e91411407c5.shtml](https://www.corriere.it/foto-gallery/moda/news/17_maggio_30/gucci-sfila-palazzo-pitti-firenze-7b3d7d74-44ff-11e7-81bc-6e91411407c5.shtml)

**83** | Mostra fotografica di Karl Lagerfeld, *Vision of Fashion*, Palazzo Pitti, Firenze 2016.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/exhibit/karl-lagerfeld-visions-of-fashion-fondazione-pitti-discovery/-AKCWfTxTt8dIA?hl=it>

**84** | Eike Schmidt e Chiara Ferragni davanti alla *Primavera di Botticelli*, Galleria degli Uffizi, Firenze 2021.

Fonte: <https://www.tribune.com/progettazione/new-media/2020/07/ferragni-uffizi-inaccettabile-follower-museo/>

**85** | Lezioni di Yoga presso il *Museo Egizio* di Torino.

Fonte: <https://www.finestresullarte.info/musei/torino-lezioni-yoga-pilates-musei>

**86** | Trattamenti estetici all'interno delle sale del *Museo Van Gogh*, Amsterdam 2022.

Fonte: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/01/20/il-museo-van-gogh-di-amsterdam-diventa-un-salone-di-bellezza-la-manicure-si-fa-tra-i-quadri-ecco-il-motivo/6462594/>

**87** | Jean Nouvel, *Louvre Museum*, Abu Dhabi 2017, pianta piano terra.

Fonte: <https://www.floornature.it/jean-nouvel-atelier-louvre-abu-dhabi-13495/>

**88** | *Louvre Museum*, Parigi 2021.

Fonte: <https://www.ilpost.it/2017/06/23/museo-louvre-consigli-visita-guida/>

**89-90-91** | *Louvre Museum*, Abu Dhabi, 2021.

Fonte: <http://www.jeannouvel.com/projets/louvre-abou-dhabi-3/>

**92** | Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi 2021, pianta piano terra.

Fonte: M. Biraghi, *Bourse de Commerce*, in *Supplemento a Domus* n.1052/2020.

**93** | Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi 2021.

Fonte: <https://www.ad-italia.it/news/2020/10/24/bourse-de-commerce-il-nuovo-museo-disegnato-da-tadao-ando/>

**94** | Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi 2021.

Fonte: [https://www.archdaily.com/962286/la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier/60ad00fbc63f7201640adf05-la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/962286/la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier/60ad00fbc63f7201640adf05-la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier-photo?next_project=no)

**95** | Urs Fischer, *Untitled*, 2011-2020.

Fonte: <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischer>

**96** | Tadao Ando, *Bourse de Commerce*, Parigi 2021.

Fonte: <https://trendyfikation.com/art/pinault-collection-at-the-bourse-de-commerce-in-paris/>

**97** | *Klimt Experience*, Reggia di Caserta, Napoli 7 giugno 2017 - 7 gennaio 2018.

Fonte: <http://www.arte.it/calendario-arte/caserta/mostra-klimt-experience-45127>

**98** | *Da Vinci Experience*, Santo Stefano al Ponte, Firenze 2018-2019.

Fonte: <https://www.davinciexperience.it>

**99** | *Da Vinci Experience*, Santo Stefano al Ponte, Firenze 2018-2019.

Fonte: [https://www.ilturista.info/blog/13966-La\\_Mostra\\_Da\\_Vinci\\_Experience\\_a\\_Firenze\\_Santo\\_Stefano\\_al\\_Ponte/](https://www.ilturista.info/blog/13966-La_Mostra_Da_Vinci_Experience_a_Firenze_Santo_Stefano_al_Ponte/)

**100** | *Il vuoto in mostra*, Museo di Belle Arti di Le Locle, Svizzera 2021.

Fonte: <https://www.rsi.ch/news/svizzera/Il-vuoto-in-mostra-13983040.html>

**101** | TeamLab, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo 2018, schema interpretativo.

Fonte: Rossella Panetta, 2022.

**102** | Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1907, Museum of Modern Art (MoMa).

Fonte: <https://www.arteworld.it/les-demoiselles-d-avignon-picasso-analisi/>

**103** | TeamLab Borderless, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo 2020.

Fonte: [https://www.teamlab.art/e/borderless\\_hamburg/](https://www.teamlab.art/e/borderless_hamburg/)

**104** | TeamLab Borderless, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo 2020.

Fonte: <https://tokyocheapo.com/entertainment/museums-and-exhibitions/mori-building-digital-art-museum-teamlab-borderless/>

**105** | TeamLab Borderless, *MORI Building Digital Art Museum*, Tokyo 2020.

Fonte: <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/06/tokyo-museo-digitale-teamlab/>

**106** | Frank Lloyd Wright, *Guggenheim Museum*, New York 1959.

Fonte: <https://www.gettyimages.it/immagine/museo-solomon-r.-guggenheim-new-york>

**107** | Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum*, Abu Dhabi, 2026 (progetto non ancora ultimato).

Fonte: <https://www.domusweb.it/it/notizie/gallery/2021/09/29/abu-dhabi-il-guggenheim-museum-disegnato-da-frank-gehry-aprir-nel-2026.html>

**108** | SANAA, *Teshima Art Museum*, Teshima 2010, pianta piano terra.

Fonte: <https://www.area-arch.it/teshima-art-museum/>

**109** | *Teshima Art Museum*, Teshima, Giappone 2010, esterno.

Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-teshima-4>

**110** | *Teshima Art Museum*, Teshima, Giappone 2010, interno.

Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-teshima-4>

**111** | Rei Naito, *Matrix*, Teshima Art Museum, Teshima, Giappone 2010.

Fonte: <https://www.area-arch.it/en/teshima-art-museum/>

**112** | Fotogramma tratto dal film *The Square*, diretto da Ruben Östlund nel 2017.

Fonte: <https://www.sottosuolourbano.it/mag/che-cose-un-museo>

**113** | Depositi *Musei Reali* di Torino.

Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2021/12/opere-depositi-musei-ministero-cultura/>

**114** | MVRDV, *Depot Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam 2021, pianta piano terra.

Fonte: <https://www.mvrdv.nl/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen?photo=20859>

**115** | *Boijmans van Beuningen Museum*, Rotterdam 1935.

Fonte: <https://www.boijmans.nl/de-geschiedenis-van-het-museumgebouw>

**116** | *Depot Boijmans van Beuningen Museum*, Rotterdam 2021.

Fonte: <https://www.boijmans.nl/de-geschiedenis-van-het-museumgebouw>

**117** | *Depot Boijmans van Beuningen Museum*, Rotterdam 2021.

Fonte: <https://www.boijmans.nl/de-geschiedenis-van-het-museumgebouw>

**118** | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, pianta piano terra.

Fonte: R. Bosi, *Franco Stella. Nuovo Castello di Berlino*, in *Firenze Architettura* n.1/2021.

**119** | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, esterno (dall'*Altes Museum*).

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2021.

**120** | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, esterno (da Karl-Liebknecht-Brücke).

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2021.

**121** | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, interno (dal *Großes Foyer*).

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2021.

**122** | Franco Stella, *Humboldt Forum im Berliner Schloss*, Berlino 2021, esterno (da *Schloss Passage*).

Foto: Rossella Panetta, Berlino 2021.

## V CAPITOLO

**123** | Thomas Bernhard, *Antichi Maestri*, copertina, Milano: Adelphi, 1992.

**124** | Rappresentazione teatrale *Antichi Maestri*, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi, 2021.

Fonte: <https://www.teatrovascello.it/2021/07/04/antichi-maestri/>

**125** | Michael Asher, *Senza Titolo*, Claire Copley Gallery, Los Angeles 1974.

Fonte: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/14/10/2017>

**126** | Diego Velázquez, *Las Meninas*, Museo del Prado, Madrid 1656.

Fonte: <https://www.analisedellopera.it/diego-velazquez-las-meninas/>

**127** | José Manuel Ballester, *The Royal Palace*, Guggenheim Museum, Bilbao 2019.

Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-royal-palace>

**128** | Yves Klein, *Le Vide*, Galerie Iris Clert, Parigi, 1958.

Fonte: <http://nouveaurealisme.weebly.com/yves-klein-il-vuoto.html>

**129** | Retrospettiva *Vides*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 2009.

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/c4rd4Xr>

**130** | *No Show Museum*, Interno, 2015.

Fonte: <https://www.noshowmuseum.com/en/gf-a/john-cage>

**131** | *No Show Museum*, America, 2016.

Fonte: <https://www.noshowmuseum.com/en/gf-a/john-cage>

**132** | Martin Maischberger.

Fonte: Fonte: <https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/artworks/pergamon-museum-curator/2992826>



## RINGRAZIAMENTI

“Tutte le corde sono lievemente sospese, pronte al tocco, pronte al suono” scriveva J.W. Goethe. Così, al termine di questo viaggio ritengo importante porgere un grazie ai coloro che ne hanno fatto parte.

Un ringraziamento sentito va al professore Gianfranco Neri, Maestro che mi ha insegnato a guardare l'architettura. Con lui ho iniziato questo cammino, a lui rivolgo un grazie per il supporto, la guida, il rigore e l'incoraggiamento sempre costanti nel corso di tutti questi anni. I suoi insegnamenti sono stati e saranno una traccia importante nel mio percorso di crescita professionale e umana.

Grazie al professore Ettore Rocca, ai suoi preziosi consigli, al fondamentale supporto didattico, alla sua attenzione e disponibilità e soprattutto alla sua profonda sensibilità dal punto di vista umano.

Grazie al professore Ottavio Amaro per gli utili suggerimenti, per la fiducia e soprattutto per il suo continuo stimolo a far dialogare questo lavoro sul piano teorico e quello progettuale.

Un sentito grazie al dr. Martin Maischberger, alla sua infinita disponibilità sempre costante, alla sua umiltà e ai suoi valori, alle lunghe conversazioni, all'avermi accolta con entusiasmo e fiducia presso l'*Altes Museum* di Berlino. A lui devo porgere un ringraziamento da quel lontano 12 febbraio 2020 per avermi restituito come prima immagine del Museo la Rotonda, il luogo in cui tutto questo viaggio ha avuto davvero inizio.

Grazie a Enrico per tutto il supporto di questi anni, per i preziosi e affettuosi consigli e soprattutto per avermi regalato un grande insegnamento: guardare sempre *oltre*.

Grazie a Francesca e Michele, con loro ho condiviso sorrisi, sogni, paure, incertezze ma soprattutto in loro ho trovato dei cari amici e delle persone a cui guardare con ammirazione.

Grazie al professore Antonello Monaco, alla sua generosità nell'avermi fatto conoscere la splendida cornice di Casa Lezza e agli stimolanti incontri annuali di Architettura Mediterranea che qui vi hanno luogo.

Grazie a Federica, compagna di infinite avventure, alla sua presenza in ogni momento, alla sincerità e all'affetto che tanto ci unisce.

Grazie a Cristiana e Moataz per la loro sensibilità e l'affetto che mi hanno regalato durante questo percorso, a Eugenia con cui ho condiviso i momenti più belli e difficili del soggiorno berlinese, a Sara e al supporto morale che ci siamo costantemente scambiate soprattutto negli ultimi anni durante la stesura finale della tesi, a Sonia e alle nostre lunghe e stimolanti conversazioni accompagnate da buona musica, a Luca e Maria Teresa con cui ho condiviso momenti di leggerezza e sorrisi, agli amici di una vita e a quelli conosciuti da poco che racchiudo tutti sotto il nome di Carlo perché so bene che ognuno di loro si sentirà presente e onorato di essere citato così.

Infine, grazie alla mia famiglia senza la quale non avrei affrontato questi anni con serenità ed entusiasmo.

