

LUCIA TARANTINO

Conquistare la soglia. Valore e funzione dell'ingresso museale e suo significato simbolico

In questo lavoro Tarantino esamina il tema dell'architettura del museo a partire dalla forma del suo ingresso. L'area di passaggio dal flusso urbano allo spazio sacro (dunque "separato") delle sale espositive rappresenta, infatti, non solo un luogo di transizione fisica e in qualche modo propriamente iniziatica, ma anche il primo e l'ultimo (oggi sempre più spesso anche l'unico) ambiente vissuto dal visitatore. Dunque l'ingresso del museo non può essere considerato solo uno spazio funzionale ma anche simbolico ed è vero che esso costituisce parte implicita del tutto, come ricorda Michael Brawne: "tutta l'atmosfera del museo può venir suggerita dall'atrio di ingresso". Il lavoro di Tarantino, dunque, partendo dalle origini, attraversa nei suoi casi esemplari l'aspetto architettonico, strutturale e funzionale di questi luoghi di "imbarco" che consegnano di volta in volta al visitatore – spesso in maniera subliminale – le istruzioni per l'attraversamento delle sale espositive e il senso storico e culturale che la società attribuisce di volta in volta al museo stesso. In tal senso, i mutamenti antropologici, sociali, politici, culturali e l'evoluzione del concetto di fruizione nell'accezione moderna, diventano fattori assolutamente determinanti per riscontrare parallelismi formali nell'architettura del museo e in particolare nella definizione della sua soglia. Ma la lunga carrellata di Tarantino tocca nelle conclusioni un aspetto

assai delicato del significato formale dell'ingresso del museo, perché se fino ad un certo momento della sua storia esso è effettivamente parte del tutto e suo paradigma, oggi sempre più spesso assistiamo ad una netta distinzione, ad uno scarto temporale evidente. L'ingresso, le aperture sulla città sono diventati, infatti, gli strumenti più efficaci in mano agli architetti per inventare un rinnovamento "di facciata" appunto, che agisce solo sul visibile come un messaggio pubblicitario. Sempre più spesso gli organi decisionali – sulla spinta di precise analisi e strategie politiche, economiche, socio-antropologiche e (non sempre) culturali – si fermano a ragionare sui modi di comunicare il museo attraverso la soglia, indicano bandi e concorsi d'architettura su questo specifico snodo progettuale, accolgono idee e suggestioni artistiche. Ed è significativo come, il più delle volte, il restante spazio museale (sale espositive, uffici, aule didattiche, etc.) rimanga escluso da tale rinnovamento, fermo in sorta di validità acquisita, immobile per natura. Andando ad agire esclusivamente sulla soglia si cerca certo di risolvere reali problemi di funzione e di gestione di flussi ma è anche vero che è, e spesso resta, un'operazione di marketing, un facile compromesso rispetto alle esigenze di rinnovamento e di contemporaneità che la società in movimento ci pone di fronte.

Antonella Huber

*Qu'il plait à l'homme
de se tenir sur le pas
des portes
de l'imagination!
Louis Aragon*

Per molti visitatori basta percorrere le sale senza aver visto nulla o quasi. [...] In questo senso sembra funzionare egregiamente il nuovo ingresso del Grand Louvre, che assomiglia alla sala d'imbarco di un aeroporto, amplissima e sempre piena di gente in movimento. [...] Al visitatore basta mettere piede dentro al museo, senza dover entrare nelle sale.¹

Con queste parole Adalgisa Lugli, già nel 1992, coglieva a pieno i sintomi dell'ennesimo cambiamento, semantico e architettonico, che l'istituzione museo stava attraversando in quegli anni. "La soglia che si oltrepassa [nel museo] è un confine", afferma la Lugli, ovvero un varco che apre alla santificazione dell'oggetto artistico, nonché alla legittimazione dell'arte stessa. Tuttavia il fervido dilagare del fenomeno del turismo di massa negli ultimi tre decenni ha diluito sempre più questa distanza sacrale tra l'istituzione museale e il pubblico. Ma non è sempre stato così.

Già Foucault aveva intuito che il museo, insieme a luoghi come la biblioteca o il teatro, può essere inteso come uno “spazio altro” in cui vigono regole e credenziali fuori dal tempo, una “eterotopia” propria della cultura occidentale del XIX secolo. In quanto tale, il museo necessita di un passaggio, di un varco che visualizzi in maniera netta la separazione tra la struttura urbana e il pomerio rappresentato dal mondo del sapere. I fondamenti antropologici del *limen* museale vanno fatti risalire ai templi ellenici di fine VI sec. a.C., quando la *stoà* si ingrandisce per ospitare *donaria* e *anathéma* disseminati lungo i gradoni; l'ingresso al tempio presuppone una sorta di rito di iniziazione per purificarsi dalla quotidianità della vita attiva e recuperare la dignità necessaria ad oltrepassare il sacro recinto, gesto ancora oggi reiterato dalle code in fila ai musei per il *tourniquet*.

In tal senso, può essere letta anche la natura simbolica e funzionale dell'atrio nella *domus* romana. Quasi sempre questa si sviluppava su un unico piano con ingresso dal *vestibulum* che, attraverso un breve corridoio (*fauces*), conduceva all'*atrium*, luogo centrale dell'abitazione: oltre a ricevere la luce dall'alto e raccogliere l'acqua piovana dal *compluvium*, qui si ricevevano le visite ufficiali e da qui si dipartivano tutti gli altri locali ritenuti minori. Vitruvio individua cinque tipologie di atri o *cava aedium* in base alla modalità costruttiva e alle caratteristiche formali e fin tutta la trattatistica architettonica rinascimentale continua a studiare con notevole interesse lo snodo progettuale dell'atrio, considerato il vero “cuore” di un edificio.

Anche per gli ingressi museali, credo sia necessario tracciare una sorta di viatico che aiuti a leggere le soglie e i diaframmi come veri e propri strumenti di identità del museo. L'area di passaggio dal flusso urbano alla

sacralità delle sale espositive rappresenta infatti un luogo di transizione fisica e psicologica: è il primo e spesso ultimo spazio vissuto dal visitatore, e non può più essere considerato come parte implicita del tutto, se è vero, come afferma Michael Brawne, che “tutta l'atmosfera del museo può venir suggerita dall'atrio di ingresso”.² Il modo in cui si entra nei musei riflette l'essenza del museo stesso e cambiarne la fisionomia comporta il più delle volte mutare il significato profondo, fin'anche il valore storico, dell'intero edificio. Nel corso della storia, l'aspetto architettonico, strutturale e funzionale dei luoghi di “imbarco” al mondo delle Muse ha consegnato di volta in volta al visitatore – spesso in maniera inconsapevole e indiretta – le istruzioni per l'attraversamento delle sale espositive. In tal senso, i mutamenti antropologici, sociali, politici, culturali, storici del “pubblico dei musei” e l'evoluzione del concetto di fruizione culturale nell'accezione moderna, sono fattori assolutamente determinanti per delineare interessanti parallelismi con le forme degli ingressi museali e suoi significati simbolici.

Già a partire dalla metà del Cinquecento, il termine *museo* inizia a non essere più identificato esclusivamente con un luogo raccolto, intimo e di studio, bensì come un'occasione di accrescimento culturale e godimento allargato. Tuttavia, dal Rinascimento fino a tutto il Settecento, sia in Italia – nonostante l'apertura nel 1769 della Galleria degli Uffizi per dichiarati scopi didattici ed educativi – che in Europa, il pubblico dei musei continua ad essere principalmente costituito da un bacino ristretto di curiosi, studiosi, intenditori e soprattutto artisti. Per enfatizzare questo rapporto, ancora molto intimo ed esclusivo, tra una *élite* e l'oggetto d'arte, il varco di accesso ai palazzi e alle grandi gallerie sei-settecentesche è spesso rappre-



1



2



3

sentato da un vestibolo iniziatico, dalla forma a corridoio o a portico, che funge da anticamera per agevolare il raccoglimento e la concentrazione interiore prima della visione delle opere.

La vera svolta nella tipologia di fruizione culturale e nelle ragioni profonde della visita museale, avviene idealmente ed effettivamente con la Rivoluzione Francese e con quella Industriale, ovvero con l'avvento di ideali di uguaglianza e democrazia, anche culturale, che coinvolge nuovi strati sociali. I musei del XIX secolo rispondono ad una serie di aspirazioni e ideologie proprie di una classe emergente, la borghesia capitalistica, divenendo luoghi simbolo di aggregazione sociale, come lo erano stati in passato la biblioteca, l'accademia o il teatro. Architetti come von Klenze, Semper, Shinkel prelevano e recuperano dall'antichità, elementi del tempio classico – rotonda, scalinata monumentale, narcece, colonnato, frontone, impalcato – funzionali ad esaltare i simboli del potere nazionalistico e civile³. La facciata del museo ottocentesco si erge imponente sul tessuto urbano – pensiamo alla Glyptothek (1816-30, fig. 2) e all'Alte Pinakothek (1824-36) di Monaco, o all'Altes Museum di Berlino (1823-30), fino al successivo Philadelphia Museum of Art (fig. 3) – e simboleggia l'ascesi di una nuova classe borghese la quale, nel compiere il gesto faticoso e teatrale della salita al tempio e nel soffermarsi sotto i moderni propilei che nulla hanno da invidiare a quelli dell'Acropoli (fig. 1), afferma il bisogno inconscio di una nuova ritualità sociale dal sapore iniziatico. Questa esclusività è sottolineata da elementi architettonici in facciata marcatamente austeri, come l'assenza pressoché totale di aperture, pause, finestre e ingressi laterali, che conferiscono all'edificio un tale impatto scenico da fare dei luoghi delle Muse meri scrigni del sapere, preclusi ai molti. L'aura museale in questo caso è ancora fortissima in quanto la soglia da varcare

ha l'aspetto di un confine tangibile e definito tra la banale quotidianità e l'ascesa all'esperienza culturale.

Molto è cambiato da allora. Si pensi alle recenti architetture museali trasparenti e specchianti dei SANAA, in cui la collezione è ben visibile dall'esterno come fosse perennemente esposta in vetrina. O si guardi la trasparenza della Fondation Cartier (1994) di Jean Nouvel, in cui “non occorre entrarvi per vedere se la mostra è di grande richiamo: è già tutto narrato dal suo interno e reso immediatamente visibile all'esterno”⁴.

Tuttavia, nonostante nel corso del secolo scorso il museo abbia di fatto smesso di essere tempio per rinnovarsi e ripensare alla sua organizzazione degli spazi – anche in vista dell'adeguata accoglienza di un pubblico sempre più ampio, variegato ed esigente –, molti architetti contemporanei, nel progettare nuovi musei o riadattarne dei vecchi, hanno continuato a puntare sul richiamo simbolico ed iconico che la facciata esercita sul potenziale visitatore, in maniera non molto diversa da quanto accadeva nell'Ottocento. Non è un caso che, a partire dalla rotonda di Stirling a Stoccarda, di fine anni Settanta, dal valore volutamente dissacrante e di rottura concettuale col passato, fino a tutti gli anni Novanta, contesti geografici e culturali differenti siano puntellati da prove interessanti di revival ottocentesco in chiave moderna. Per il Getty Center di Los Angeles (1986-1997, fig. 6) Richard Meier si ispira dichiaratamente ai grandi monumenti del passato, dall'Acropoli alla Villa di Adriano a quella di Caprarola del Vignola, e dota il museo di una hall vetrata richiamante una sorta di rotonda classica (fig. 4). Nei medesimi anni, a Berlino, gli architetti Hilmer e Sattler, nel recuperare la Gemäldegalerie in Kemperplatz, realizzano una monumentale rotonda d'ingresso, sormontata da una cupola costituita dalla sovrapposizione di esagoni sfalsati in vetrocemento e culminante in una lanterna cilindrica (fig. 5).



4

5

6

7

8

Volutamente nato per dotare la città di un simbolo culturale forte, il Bonnefantenmuseum di Maastricht (1990-94) rivela la profonda conoscenza di Aldo Rossi dell'ordine severo delle facciate dei grandi musei dell'Ottocento. L'atrio, lo scalone e la rotonda sono un richiamo esplicito alle architetture shinkeliane e semperiane, ma con una declinazione tutta moderna, come il lucernario a cannocchiale del foyer, rivestito esternamente in metallo. Anche Mario Botta è particolarmente attento al linguaggio classico. Nel San Francisco Museum of Modern Art (1995), l'architetto pensa ad un blocco scultoreo che ha insieme qualcosa del tempio e del fortilizio; la facciata è priva di aperture con l'aggiunta però di un rosone in granito bianco a simboleggiare una moderna e tecnomorfa cattedrale dell'arte. Questo sguardo costantemente volto al passato è ancor più evidente nella piazza semi coperta a mo' di moderna rotonda del MART (1996-2002) (fig. 8), di cui si rintracciano le possibili suggestioni visive in quel poetico tempio moderno che è il Museum of Wood ideato da Tadao Ando in Giappone (1991-94) o, ancora più esplicitamente, nella rotonda centrale della Pinakothek der Moderne di Braunfels (1996-2002). A Monaco, oltre alla scalinata monumentale, compare anche il colonnato esterno in facciata che non manca di suscitare un effetto singolare e suggestivo se accostato al vicinissimo prospetto dell'Alte Pinakothek di von Klenze.

Se pur di verso opposto all'austerità degli ingressi dei musei-templi di inizio '800, anche le Esposizioni Universali, figlie naturali della rivoluzione positivista, rivelano l'emergere di una nuova socialità che si rap-

porta in maniera profondamente diversa con l'esperienza culturale. La *Première Exposition des produits de l'Industrie Française* del 1798 concentra per la prima volta le energie sulle esigenze del pubblico e di conseguenza sull'organizzazione dello spazio architettonico. La natura espositiva e conservativa degli oggetti artistici cede il passo alla volontà di queste architetture – spesso dal carattere utilitario, effimero e transitorio – di divenire “palazzi per la gente”,⁵ luoghi di consumo collettivo del tempo libero,⁶ in cui il piacere non deriva tanto dall'esperienza culturale in sé, quanto nel vedere il proprio riflesso moltiplicarsi nei propri “specchi sociali”.

I Palazzi delle Scoperte, così come i Crystal Palace, filtrano il momento di accesso all'esperienza culturale vera e propria, attraverso un'ampia, teatrale e quasi disarmante aula unica che funge sì da punto nodale di distribuzione e orientamento dei servizi e delle sale, ma che, al contempo, pretende di offrire al visitatore “un punto di vista grandioso ed impressionante dell'edificio” (fig. 13).⁷

Anche il teatro d'opera all'italiana rincorre questa ambizione e non è un caso che il luogo privilegiato e più frequentato dalla società borghese non sia tanto la sala per la rappresentazione scenica, quanto il momento precedente il suo ingresso, ovvero il foyer. Nato in Francia nel XVIII secolo come *chauffoir* (luogo in cui potersi riscaldare), in Italia il corrispettivo *ridotto* combacia con una sala dedicata all'intrattenimento in vari piaceri, come il gioco, il bere o il chiacchierare. Si noti la parentela estetica tra il magnifico foyer dell'Opéra di Parigi (fig. 15), l'ingresso con scala mobile e grande Hall del



9



10



11

Palazzo delle Scoperte progettato da Nelson nel 1940, e la veduta del nuovo atrio del Neues Museum di Berlino (fig. 16), recentemente rivisitato da David Chipperfield.⁸ Se pur con pregnanze e significati diversi tra loro, questi spazi, con i grandiosi saloni d'ingresso, i ballatoi e le monumentali scalinate, più che semplici diaframmi fisici e concettuali tra fuori e dentro, diventano luoghi vissuti e da vivere, momenti di scambio, di visioni, di relazioni. L'esperienza del foyer diventa allora insulare ed è parte integrante della fruizione culturale, se pur fugace o transitoria.

L'aura della soglia dal valore catartico e iniziatico, così bene individuata dalla Lugli, inizia a incrinarsi o comunque a mutare di senso. Nell'era del museo moderno, più il visitatore assume la forma di "consumatore" dei luoghi culturali, più lo spazio d'ingresso si trasforma in un bacino autonomo e scorporato dalle sale espositive.

L'estremizzazione di questa tendenza progettuale si ha lì dove l'ingresso coincide con il museo stesso, come nel caso emblematico del Solomon Guggenheim Museum di New York. Già nelle prime idee progettuali del 1946, Frank Lloyd Wright ha in mente uno spazio organico, dinamico e fluido, che assumerà la forma organica del noto "chiocciolone".⁹ Oltrepassato l'ingresso privo di facciata sulla Fifth Avenue, il visitatore viene catapultato all'interno di una moderna declinazione del Pantheon, un vaso vuoto che coincide esattamente con il museo (fig. 9). La visita alla collezione o alle mostre diviene un'esperienza mondana e collettiva, un "enjoyable social experience",¹⁰ in cui l'edificio assume le forme di un moderno monumento metropolitano che segue e asseconda il fluire inesorabile e senza sosta della vita urbana. Quel rapporto intimo e silenzioso tra visitatore e opera che aveva caratterizzato il luogo delle

Muse sin dalla sua nascita è per sempre negato. Come in un grande foyer da teatro, qui sono i visitatori, e non già i quadri, ad essere messi in scena, lì dove l'architettura museale non è altro che cornice, palcoscenico di pezzi di vita che si incrociano, più o meno consapevolmente, per creare sinapsi relazionali.

Anche la Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe inaugurata a Berlino nel 1968 combacia con un locale unico a pianta quadrata e completamente vetrato, interrotto soltanto da 8 sostegni perimetrali in acciaio e da due monoliti interni in marmo (fig. 17). In quella che viene ormai comunemente chiamata la Great Hall, spazio d'entrata e aula espositiva non sono più distinguibili.¹¹ Il museo è l'atrio.

Non è un caso che sia il Guggenheim che la Neue Nationalgalerie si prestino molto bene ad accogliere interventi artistici *site specific* che interpretano il peculiare carattere architettonico con contenuti concettuali propri del contemporaneo.¹² In questo senso sembra funzionare molto bene anche il piazzale urbano seminterrotto (vi si giunge attraverso una grande rampa digradante) della Tate Gallery (fig. 14). Nel 1995 lo studio Herzog & de Meuron ha convertito la Turbine Hall in un dirimpente atrio di ingresso, decisamente dominante rispetto ai restanti spazi museali; qui vengono invitati ciclicamente artisti di richiamo internazionale per realizzare installazioni che entrano in un imprevedibile e coinvolgente dialogo con il pubblico.¹³ In alto corrono i collegamenti alle sale espositive, terrazze e affacci "attraverso cui la massa dei visitatori può godere, come in uno specchio riflettente, lo spettacolo del proprio continuo brulicare, in stretta congiunzione con gli eventi artistici che trovano luogo in quella spazialità del tutto singolare".¹⁴ Esponendo nell'atrio, si comunica uno spazio che non rappresenta più una cesura tra arte e vita,



12



13



14

ma piuttosto “uno strumento di decompressione della complessità della vita stessa”.¹⁵

Se negli esempi appena scorsi la soglia è realizzata e vissuta come uno spazio grandioso, centripeto e vertiginoso, vi sono di contro altre soluzioni formali che utilizzano segni costruttivi minimi, cenni architettonici quasi impercettibili o simbolici che rendono il momento dell'ingresso a un museo un'esperienza estetica e significativa di per sé. Accade ad esempio al MOMA di Godwin e Stone, in cui quella pensilina ricurva così inaspettata nello skyline ortogonale della 53 Strada, riveste un valore semioforo di invito ad entrare nell'edificio, oltre che comunicare l'eccezionalità dell'esperienza museale rispetto all'ordinarietà del quotidiano. E ancora i gradoni rovesciati in facciata del Whitney Museum di Breur e Smith seducono il passante invogliandolo a fermarsi e ad affacciarsi proprio come sul fossato di un castello medievale. Non è più necessario oltrepassare la porta del museo, ma a tutti, democraticamente, è regalata la possibilità di sbirciare oltre le vetrate e scorgervi un richiamo artistico.

Vi sono poi architetture capaci di attingere con modernità ai più radicati archetipi dell'inconscio collettivo, utilizzando elementi dal significato atavico come l'acqua. Pensiamo al Gemeente Museum all'Aja (1919-1935) di Berlage o ancora il Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam con quegli ampi giardini interrotti da vasche, fontane e giochi d'acqua, sculture e installazioni monumentali (fig. 22). In questo caso le chiavi di interpretazione del museo vengono consegnate al potenziale visitatore prima ancora che questi decida effettivamente di oltrepassarne la soglia,

“preparandolo” inconsciamente all'eventuale esperienza artistica.

Anche al Centre Georges Pompidou, il piazzale esterno vive in stretta osmosi con l'ingresso al museo proseguendone talvolta i programmi espositivi e divenendo centro di aggregazione sociale e culturale, luogo di incontro e scambio, punto di riferimento per la vita cittadina: un “gran giocattolo urbano” per dirla come Renzo Piano (fig. 19). Con la sua forma concava e digradante, il *Plateau* fa defluire il pubblico all'interno della “fabbrica”, trasformandolo, quasi suo malgrado, in visitatore attivo del centro culturale.

A partire dagli anni Settanta la visita al museo entra a buon diritto nella sfera dell'industria culturale del turismo in cui prevale la logica del “servizio” su quella centrale o *di base*, ovvero la visita alla collezione. Questo ha imposto nuove forme di gestione e controllo dei flussi e soprattutto un'attenzione particolare agli strumenti di orientamento ed accoglienza del visitatore, a partire da un'attenta analisi delle sue nuove esigenze¹⁶. Il museo assume sempre più i tratti di una “macchina di svago, dove trascorrere piacevolmente il proprio tempo libero, consumando prodotti culturali sempre più vari e d'appeal”¹⁷ e in cui la visita alla collezione non è altro che un dettaglio. Federico Ferrari parla di decostruzione dell'istituzione museale, ovvero del passaggio dalla forma “chiusa” – atta alla mera conservazione e curatela delle opere – al “museo leggero” che fa dell'offerta culturale un prodotto da promuovere ad una collettività sempre più allargata e meno specialistica e, in quanto tale, sottoposto alle medesime regole del mercato dei consumi e alle logiche di marketing.¹⁸ Succede



15



16

allora che il visitatore/turista, sorta di pellegrino moderno, trascorra sempre più tempo negli spazi comuni extramuseali, in quanto ciò che conta non è più tanto la contemplazione delle opere-reliquie, bensì l'atto stesso dell'oltrepassare la soglia e partecipare ad una nuova forma di rito collettivo. L'ingresso si trasforma così in piazza in cui una folla di persone si muovono "quasi fossero su uno stesso palcoscenico, a testimonianza che questi spazi trovano senso proprio (e forse solo) nell'affollarsi dei visitatori".¹⁹

Nel caso del Beaubourg le terrazze, gli affacci e la scala mobile in facciata interamente vetrata mettono in scena il pubblico, lo espongono e lo rendono attore principale dello spettacolo culturale; il carattere delle *performance* è quasi tribale (fig. 18).

L'anno di inaugurazione della "fabbrica" parigina combacia con l'ampliamento della Neue Staatgalerie di Stoccarda realizzata da James Stirling e Michael Wilford tra il 1977 e il 1984 (fig. 20). Se è vero che le ironiche allusioni al mondo classico sono diametralmente opposte alle linee industriali del Beaubourg, tuttavia il riferimento alla tipologia di atrio come piazza urbana rimane, nella sostanza, il medesimo. La grande corte-rotonda a cielo aperto della Staatgalerie rappresenta contemporaneamente sia uno spazio espositivo per l'esibizione delle sculture, che il punto di giuntura tra il tessuto urbano e l'interno del museo. A questo spazio si giunge attraverso un gioco piranesiano di rampe, ballatoi, parapetti, che rende ancora più anti-monumentale la facciata d'ingresso oltre a costituire un percorso pedonale indipendente dalla stessa architettura. I passanti infatti possono circolare lungo il muro di cinta della corte senza necessaria-

mente penetrare nel museo; in tal modo visitatori e pedoni partecipano inconsapevolmente alla stessa esperienza architettonica, confondendosi e influenzandosi proprio come in una piazza. Come ha fatto ben notare Gabrielli, "il movimento di linee, di piani, di volumi, si compenetra con le attività dell'uomo, generando uno spazio in continuo divenire, libero e articolato, privo di simmetrie e di gerarchie".²⁰

Anche il British Museum, uno dei musei più affollati al mondo, è stato interessato da un originale e funzionale ampliamento degli spazi di ingresso pensato da Norman Foster nel 2000. La Great Court (fig. 7) è un grande spazio pubblico cittadino, una sorta di piazza coperta dotata di gallerie, auditori, ristoranti, negozi, aule didattiche, che funge non solo da approdo, sosta e veicolo all'orientamento dei visitatori, bensì diviene un luogo per opportunità di incontro e scambio tra i cittadini, da vivere anche durante le ore serali, indipendentemente dalla visita alle collezioni.

Sin dagli anni Cinquanta, anche l'Italia ha avvertito il problema dell'articolazione degli ingressi dei musei, nonostante le forti preesistenze storiche obblighino ancora oggi a soluzioni meno ardite che altrove. Tra i pochi progetti in atto e di non facile gestazione, figurano i Grandi Uffizi su ideazione di Arata Isozaki & Andrea Maffei Associati e l'ampliamento degli spazi di accoglienza delle Gallerie dell'Accademia, commissionato a Tobia Scarpa nel 2005.²¹ In quest'ultimo caso, la bussola in quercia, ferro e vetro progettata da Carlo Scarpa circa 50 anni fa e che allora si faceva portavoce di una specifica tipologia di fruizione culturale, oggi necessita una rivisitazione funzionale ed estetica.



17



18

A questa urgenza di ampliamento degli edifici storici museali per una più efficace accoglienza delle masse, si inserisce anche quella grande “sala d’imbarco di un aeroporto” che si citava all’inizio e che è l’ampliamento sotterraneo dell’ingresso al Louvre. La *Pyramide* in vetro e ferro, progettata dal sino-americano Ieoh Ming Pei tra il 1981 e il 1988 e inaugurata nel 1989, è divenuta ormai il vero simbolo del più antico e prestigioso museo del mondo. Voluta per rispondere alla necessità di contenere e regolarizzare gli imponenti flussi dei visitatori,²² la *Pyramide*, con le sue passerelle ortogonali, le fontane e i giochi d’acqua, le piccole piramidi e i prismi (fig. 21), può essere a buon diritto considerata come un’installazione urbana permanente, il cui forte impatto estetico è divenuto il *landmark* del museo, forse più della Gioconda o della Nike di Samotracia. La grande hall in cui sbarcano le folle dopo una catartica catabasi nel cuore dell’edificio (fig. 12), è simile ai check-in degli aeroporti, dotate di cancelli elettronici, controlli, info desk e un nutrito personale di servizio. Dotato inoltre di uno *shopping center* senza precedenti e di plurimi servizi di sosta e ristorazione, il Louvre si configura oggi come un *performing place* aperto alle più svariate dinamiche, un “superluogo ipertrofico ed esaustivo”, come lo ha definito Stefano Boeri, per una società che si smaterializza sempre di più sotto la spinta del sistema dell’iperproduzione di consumi.

Emblematico è il caso del Guggenheim Museum Bilbao (1991-97), “museo di se stesso” più che contenitore di opere o mostre. Frank O. Gehry si è posto di fronte alla sua costruzione con l’animo dell’artista più che del puro architetto,²³ tanto che sull’enorme rotonda di ingresso, Bonito Oliva scrive:

L’atrio è un vero e proprio spazio Piranesiano che con i suoi enormi pilastri ricurvi i suoi ascensori ingabbiati nell’acciaio e le sue passerelle simili a rampe di un ottovolante, sembra voler realizzare i sogni futuristi di un Sant’Elia o di un Virgilio Marchi senza dimenticarsi di evocare la cinematografia Espressionista di un Fritz Lang.²⁴

Sin dalla facciata le pareti trafitte e il titanio specchiante alludono ad una grande giostra (fig. 23) che anticipa il gioco di ascensori, di piani ruotanti e fuori asse, di affacci e scorci inediti al limite del surreale che si ritroverà all’interno (fig. 11). In questi casi, la soglia perde del tutto il suo valore di mediazione/meditazione, di raccoglimento interiore prima della visione delle opere, per identificarsi con l’immagine di una macchina-scultura dal forte impatto ludico, in cui la visita agli spazi espositivi è solo una delle possibili opzioni.

Sulla scia dell’edificio museale inteso come “oggetto artistico” viaggia anche il giovane MAXXI (2003-2010), dove il segno autoriale impresso da Zaha Hadid è molto



19



20

forte²⁵. L'autonomia delle forme vettoriali del museo romano rispetto alle opere d'arte contemporanea che vi sono allestite, è emersa con evidenza in occasione dell'inaugurazione straordinaria per il completamento dell'edificio, durante la quale il corpo di ballo della coreografa-performer Sasha Waltz ha attraversato e dialogato con lo spazio museale completamente vuoto, seguendone e interpretandone le linee fluide, gli intrecci sinuosi e le imprevedibili aperture. In questo gioco di traiettorie e prospettive, il foyer assume un ruolo centrale, caratterizzato com'è da uno spazio a tripla altezza completamente calato in un bianco luminoso ed elegante in cui domina l'intricata e labirintica geometria delle scale; unico punto di riferimento orientativo per il visitatore è il grande bancone in cemento rinforzato in fibre di vetro a forma di guscio, scultura esso stesso (fig. 10). Non vi sono spazi delimitati o dirottamenti direzionali espliciti: l'atrio si realizza in una sorta di campo continuo, profondo e multidirezionale.

Negli ultimi decenni, l'ingresso, la facciata, le aperture sono diventati i migliori strumenti in mano agli architetti per inventare o rinnovare non solo le forme immediatamente visibili del museo, ma con esse anche il portato storico e semantico che l'edificio si è trascinato dietro fino a quel momento. Sempre più spesso, gli organi decisionali – sulla spinta di precise analisi e strategie politiche, economiche, socio-antropologiche e (non sempre) culturali – si fermano a ragionare sui modi di “costruire” e comunicare la soglia, indicano bandi e concorsi d'architettura su questo specifico snodo progettuale, accolgono idee e suggestioni artistiche. Ed è significativo come, il più delle volte, il restante spazio museale (sale espositive, uffici, aule didattiche, etc.) ri-

manga escluso da tale rinnovamento, bloccato in una sorta di immobilismo storico e concettuale. Andando ad agire esclusivamente sul varco, gli architetti propongono e comunicano al pubblico un aggiornamento del marchio del museo, un cambio di tendenza, una rivoluzionaria e più moderna linea politica o, soprattutto in Europa, lo svecchiamento di un'immagine troppo istituzionale e storicizzata.

In conclusione non è ravvisabile un'unica direzione, una soluzione condivisa e universale per “conquistare la soglia” di un museo, perché non vi è società e territorio che non si evolva, che muti nel tempo e cambi di volta in volta esigenze, bisogni, necessità, desideri. Ma se il museo continuerà ad esercitare fascino e potere, sarà proprio merito dell'aura sacrale racchiusa in quella soglia da varcare, quella “distinzione tra quotidiano e museo, che comunque anche la struttura più accattivante non è riuscita o non ha voluto eliminare”,²⁶ proprio come aveva intuito Adalgisa Lugli.

Note

¹ A. Lugli, *Museologia*, Jaca Book, Milano 1992, p. 66.

² M. Brawne, *Il museo oggi. Architettura, restauro, ordinamento*, Edizioni di Comunità, Milano 1965, p. 204.

³ Una vasta letteratura si è soffermata sull'analisi dei musei-templi di primo Ottocento in Europa: M. Brawne, *cit.*; M.T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano 2011; F. Haskell, a cura di, *Saloni, Gallerie, Musei e la loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Atti del Convegno C.H.I.A., Clueb, Bologna 1981; A. Huber, *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano 1997.

⁴ A. Polveroni, *This is contemporary! Come cambiano i musei*



21



22



23

d'arte contemporanea, Franco Angeli, Milano 2007, p. 43. A partire dagli anni Ottanta, molti musei di nuova costruzione non rinunciano alla trasparenza applicata in facciata e nell'atrio. Per citarne alcuni: Kunsthal di Rotterdam (1987-92), Fondation Beyeler in Basilea (1992-97), Paul Klee Center di Berna (2000-2005), Museum Jean Tinguely di Basilea (1993-96), Fukui City Museum of Art (1993-96), Kiasma di Steven Holl (1993-98).

⁵ N. Burt, *Palaces for People. A Social History of the American Art Museum*, Little Brown, Boston-Toronto 1977.

⁶ Thorstein Veblen definisce la neonata borghesia "classe del tempo libero ostentato", in G. Banu, *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana*, Rizzoli, Milano, 1990, p.60. Fondamentali anche i primi saggi sociologici sull'industria culturale nell'epoca dei consumi di massa di Edgar Morin che introdurrà il termine francese *loisir*: E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2002.

⁷ P. Nelson, *Project d'un Palais de la Découverte, 1937*, in "Cahiers d'Art", XV, 1940.

⁸ Conclusosi nel 2010 non senza polemiche, il progetto di Chipperfield ha rivelato un rifiuto della mimesi storicistica e la volontà di lasciare visibili le ferite dei bombardamenti e alcuni resti dell'edificio. A. Martini, *Neues Museum: dov'era, non com'era*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 286, aprile 2009; A. Galizzi Kroegel, *Egitto berlinese (e un po' italiano)*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 291, ottobre 2009.

⁹ F. L. Wright, *The Modern Gallery for the Solomon R. Guggenheim Foundation*, in "Magazine of Art", XXXIX, n. 1, gennaio 1946, pp. 24-26.

¹⁰ Da una lettera di Wright al direttore J. J. Sweeney del 9 gennaio 1959, pubblicata in B. B. Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright. The Guggenheim Correspondence*, Press at California State University, Fresno 1986, p. 295.

¹¹ "È una hall così immensa che comporta senza dubbio grandi difficoltà per le esposizioni d'arte [...]. Ma ha un tale potenziale che semplicemente non posso tener conto di quelle difficoltà", ammette il maestro tedesco, quando il suo edificio viene tacciato di eccessiva rarefazione razionalista e scarsa funzionalità espositiva". In F. Schulze, *Mies van der Rohe. Una biografia*, Jaca Book, Milano 1989, p. 302.

¹² Si ricordino la rassegna dell'*opera omnia* di Maurizio Cattelan al Guggenheim nel 2011 e gli interventi di Jenny Holzer, Ulrich Rückriem e Rem Koolhaas a Berlino.

¹³ Fin'ora l'atrio ha ospitato varie installazioni, dal colossale *Spider* di Louise Bourgeois (2000) al celebre sole del *The Weather Project* di Eliasson (2003), fino all'*Embankment* di Rachel Whiteread (2006).

¹⁴ N. Serota, *Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna*, a cura di M. Costanzo, Kappa, Roma 2002, p. 15.

¹⁵ Ivi, p. 24.

¹⁶ Negli anni Settanta si assiste al proliferare di studi sulla comunicazione non verbale, sul rapporto percezione-comportamento, sui metodi di orientamento spaziale. Si vedano E.T. Hall, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 1968 e O. M. Watson,

Comportamento prossemica, Bompiani, Milano, 1972. Interessanti gli studi di O'Byrne e Pecquet su nuovi modelli di suddivisione e distribuzione delle superfici architettoniche: P. O'Byrne e C. Pecquet, *Musée d'hier et d'aujourd'hui*, "Architecture", n. 402, 1977.

¹⁷ F. Ferrari, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Sossella, Roma 2004, p. 30.

¹⁸ R. Lumley, a cura di, *L'industria del museo. Nuovi contenuti, gestione, consumo di massa*, Costa&Nolan, Genova 1989; S. Bagdadi, *Il museo come azienda. Management e organizzazione al servizio della cultura*, ETAS, Milano 1997.

¹⁹ L. Basso Peressut, *Musei. Architetture 1990-2000*, Motta, Milano 1999, p. 45.

²⁰ C. Gabrielli, *Apprendere con il museo*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 50.

²¹ R. Codello, a cura di, *Progettare un museo. Le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 2005.

²² Già nel 1981, quando venne lanciato il progetto per il Grand Louvre sotto il governo Mitterrand, i visitatori ammontavano a 2,5 milioni all'anno.

²³ Frank O. Gehry dichiara: "Pensavo che un edificio museale dovesse sottostarsi all'arte. Gli artisti con cui ho parlato hanno detto 'no': volevano un edificio che fosse ammirato dalla gente, non un contenitore neutrale", cit. in L. Basso Peressut, *op. cit.*, pp. 214-219.

²⁴ A. Bonito Oliva, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi, Roma 2004, p. 159.

²⁵ G. Racana e M. Janssens (a cura di), *MAXXI Zaha Hadid Architects*, Skira, Milano 2010.

²⁶ A. Lugli, *op. cit.*, p. 67.

Didascalie alle immagini

Fig. 1 Partenone, Atene, V sec. a.C., riproduzione dei propilei con ricca esposizione di anathémata sulla scalinata monumentale [da M.C. Ruggieri Tricoli, M.D. Vacirca, *L'idea di museo*, 1998, p.48]

Fig. 2 L. von Klenze, Glyptothek, Monaco, 1816-1830, facciata
Fig. 3 H. Trumbauer, C.L. Borie, C.C. Zantzinger, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1919-28, veduta dalla piazza antistante

Fig. 4 Pantheon, Roma, II sec. d.C., interno
Fig. 5 Hilmer & Sattler, Gemäldegalerie, Berlino, 1986-97, rotonda d'ingresso

Fig. 6 R. Meier, Getty Center, Los Angeles, 1986-1997, veduta esterna verso l'ingresso

Fig. 7 N. Foster, British Museum, Londra, 1994-2000, Great Court

Fig. 8 M. Botta con G. Andreolli, MART-Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 1996-2002, rotonda esterna

Fig. 9 F.L. Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1943-59, interno

Fig. 10 Z. Hadid, MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma, 2003-2010, ingresso

Fig. 11 F.O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museum, Bilbao, 1991-97, hall central

Fig. 12 I.M. Pei, Musée du Louvre, Parigi, 1981-1989, ingresso sotterraneo dalla Pyramide

Fig. 13 P. Nelson, progetto per un Palazzo delle Scoperte, 1940, prospettiva dell'ingresso con scala mobile e grande Hall delle scoperte scientifiche [da L.Basso Peressut, *Il Museo Moderno*, 2005, p.137]

Fig. 14 Herzog & de Meuron, Tate Modern, Londra, 1995-2000, Turbine Hall

Fig. 15 C. Garnier, Opéra Garnier, Parigi, 1853-69, foyer

Fig. 16 D. Chipperfield, Neues Museum, Berlino, 1997-2010, veduta dell'atrio dopo il restauro

Fig. 17 L. Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlino, 1965-68, facciata verso la Great Hall

Fig. 18 R. Piano, E. Rogers, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1971-1977, veduta dall'ingresso verso l'esterno [foto G. Berengo Gardin, 1981]

Fig. 19 R. Piano, E. Rogers, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1971-1977, facciata e Plateau

Fig. 20 J. Stirling, M. Wilford, Neue Staatgalerie, Stoccarda, 1977-84, rampe e ballatoi intorno all'ingresso del museo

Fig. 21 I.M. Pei, Musée du Louvre, Parigi, 1981-1989, Pyramide con fontane e prismi nella Cour Napoléon

Fig. 22 A. van der Steur, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1928-1935, veduta del giardino con installazioni e giochi d'acqua

Fig. 23 F.O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museum, Bilbao, 1991-97, facciata riflessa sulle acque del Nervión