

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI ARCHEOLOGIA
E ARCHITETTURA

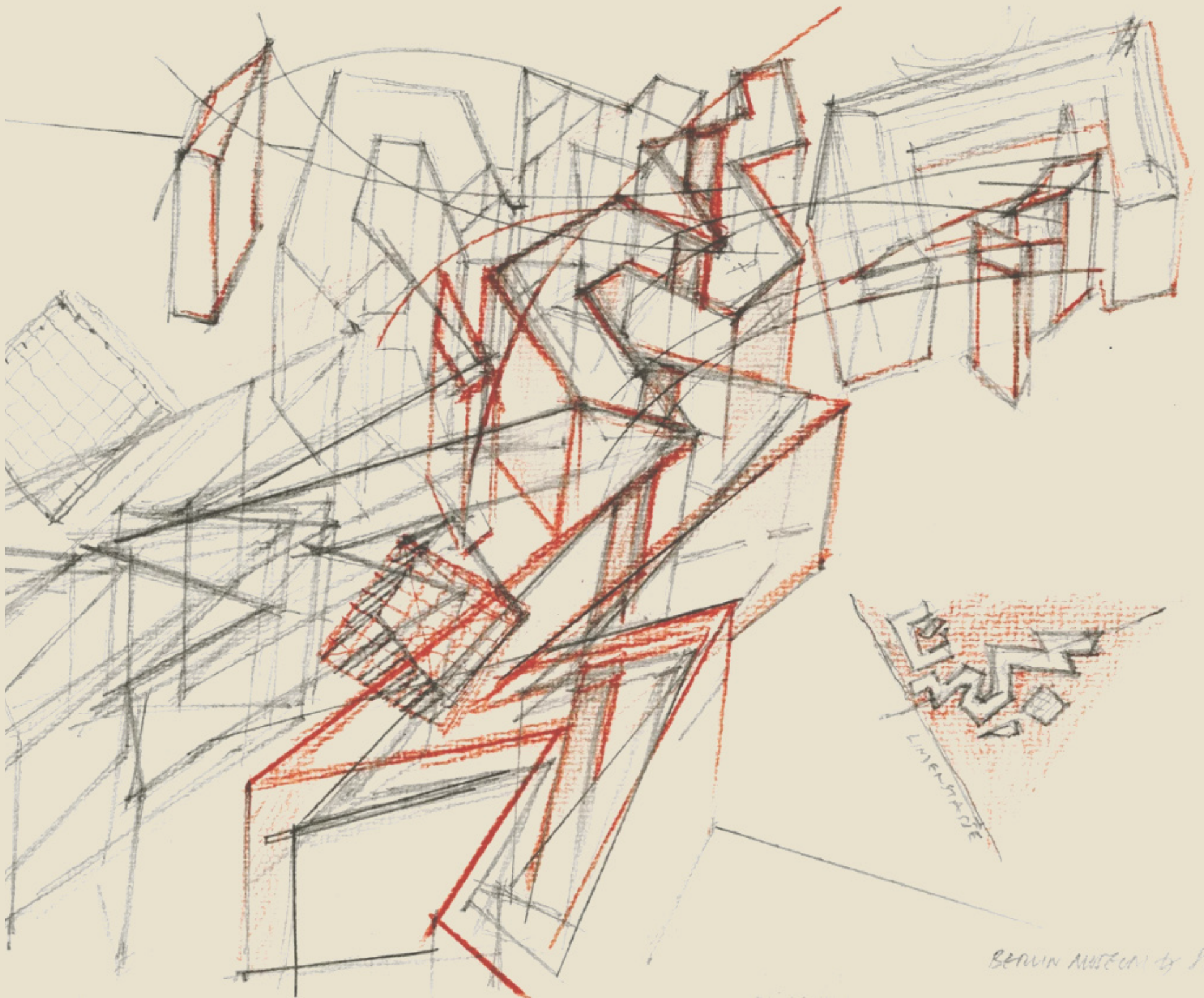
N. 946 - GIUGNO 2023
ANNO LXXXVII - N. 6
EDIZIONE ITALIANA

Archeology
&
Architecture
Magazine



9 770008 718009

Lo spazio espositivo



Relatore:
Prof. Pier Federico Mauro Caliarì

Tutors:
Arch. Alex Bernardelli
Arch. Pietro Brunazzi
Arch. Samuele Ossola

Padiglione termale - espositivo nella spianata del Pecile a Villa Adriana

Lo spazio espositivo

Francesca Stuani
951661

LO SPAZIO ESPOSITIVO

INDICE

Mouseïon e museografia	5
Gli spazi espositivi moderni e contemporanei tra '500 e '800	13
Gallerie degli Uffizi, Firenze	
Louvre, Parigi	
British Museum, Londra	
Altes Museum, Berlino	
Gli spazi espositivi contemporanei di fine '900 e 2000	39
Guggenheim Museum, New York	
Jüdisches Museum, Berlino	
Neues Museum, Berlino	
Maxxi - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma	
Bibliografia	73
Sitografia	76

Mouseion e museografia

Il museo, dal greco *Mouseion*, luogo o edificio dedicato alle Muse⁽¹⁾ o alle arti da esse ispirate fondato ad Alessandria da Tolomeo II Filadelfo, è un organismo edilizio destinato alla raccolta, alla conservazione e all'esposizione di opere d'arte, documenti, oggetti naturali o prodotti dall'uomo.⁽²⁾

Il museo è una tipologia architettonica che ha subito profonde modificazioni nel corso del tempo: è stato uno spazio all'interno delle ville signorili, è diventato scultura urbana e nuova piazza pubblica della città, la severa monumentalità del museo dell'Ottocento è stata lasciata alle spalle e i nuovi musei si sono distinti per la loro singolarità. La varietà dei musei, tuttavia, non va intesa come l'indice di un nuovo ruolo urbano, bensì, essa è anche il segno di un diverso rapporto tra contenitore e contenuto, ovvero tra forma dell'edificio e oggetti in esso raccolti, che contraddice l'idea del museo come tipologia e modello unico e sempre valido.

Quando si parla di architettura del museo, il primo pensiero va al contenitore e a tutte le sue forme, tuttavia essa è anche dovuta al suo contenuto ed ha a che fare con la specifica funzione dei musei di essere luoghi "doppi" dove vengono conservati, e non solo esposti, gli oggetti ai quali la società ha attribuito un valore culturale.

Cercherò quindi, di ripercorrere la storia del museo e della sua architettura con lo scopo di inquadrare le tappe più significative del processo di modificazione tipologica attraverso una sorta di viaggio nel tempo.

Il museo, nel senso moderno del termine, viene ufficialmente istituito nel Settecento, sebbene le sue origini siano rintracciabili molto più indietro nel tempo. Già nel IV secolo a.C., ad Atene, esisteva il *Mouseion*, ma questo non era, come il nome farebbe intendere, un luogo di raccolta e di esposizione di oggetti (in quanto questa funzione, connessa al servizio religioso, era riservata ai sacerdoti che conservavano ed esponevano statue, dipinti, oggetti in oro e argento all'interno

del *Serapeion*), bensì un cenacolo di uomini sapienti, un luogo di riunione e di dibattito gestito da filosofi, che ebbe tra i suoi ispiratori Platone, fondatore dell'Accademia, e Aristotele, fondatore del Liceo, e che non aveva alcun legame con la politica. Tale autonomia politica viene persa nel III secolo a.C. quando Tolomeo II Filadelfo trasformò il Mouseion in un apparato annesso alla grande Biblioteca di Alessandria come istituzione pubblica alle dirette dipendenze del re e di un gruppo di uomini colti al servizio del potere. Il *Mouseion* 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.

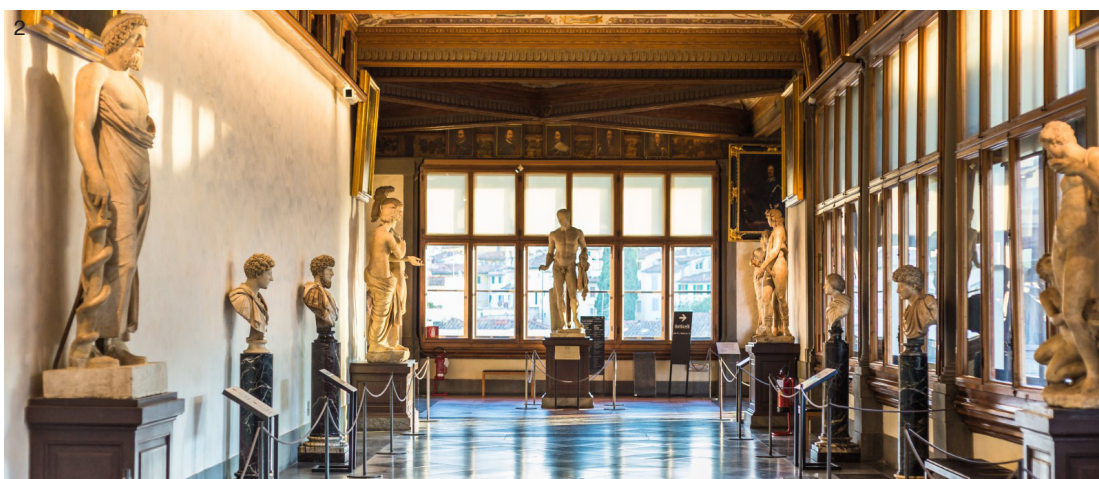
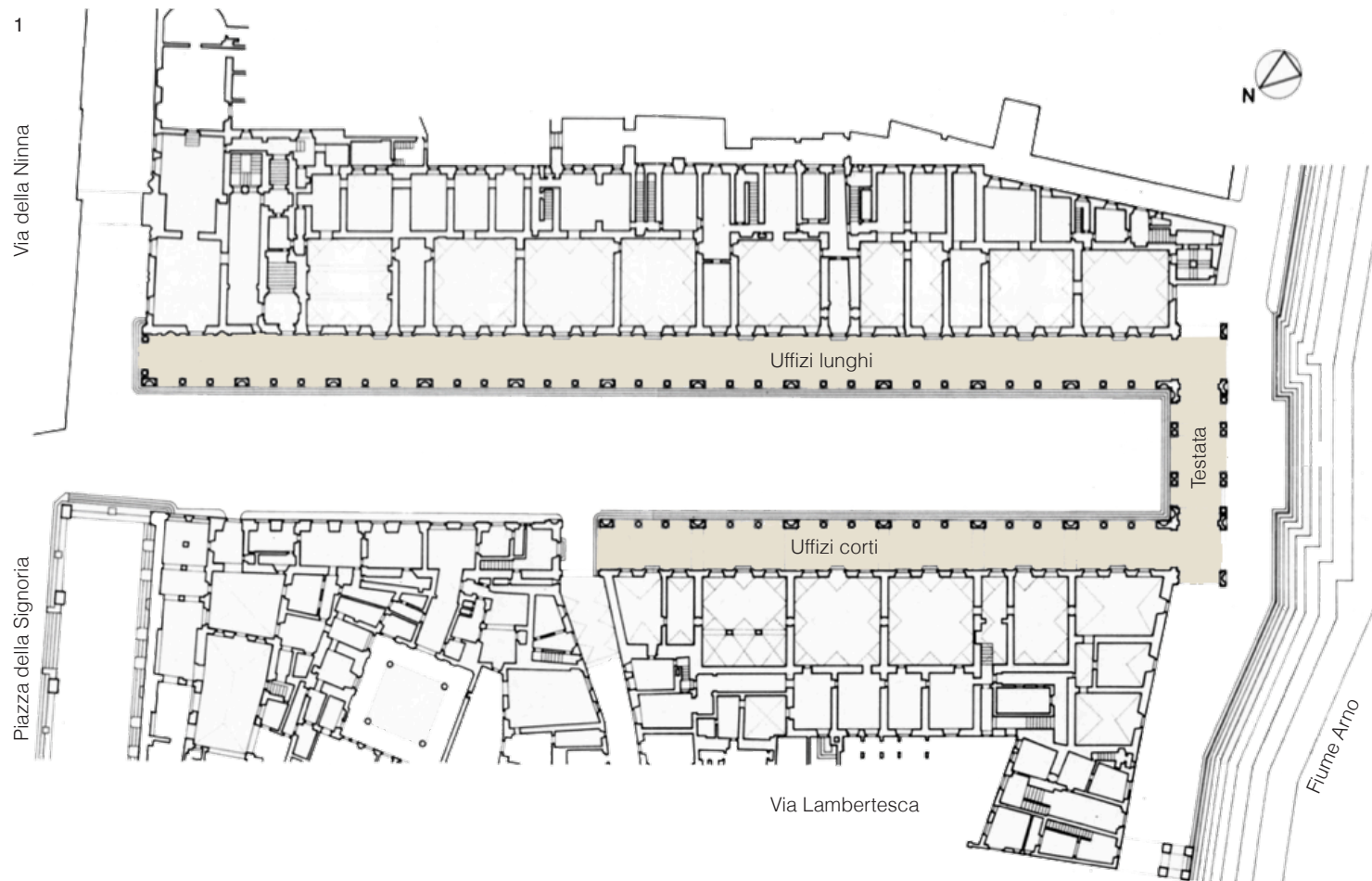
Ad eccezione di queste due tipologie e degli studioli del Quattrocento e Cinquecento italiano, caratterizzati da rivestimenti lignei a tarsie e decorazioni a effetto illusionistico, per giungere alle prime forme di museo bisogna attendere la metà del Cinquecento, quando, sull'onda del collezionismo e del gusto dell'antiquariato, si diffonde in Europa la consuetudine di realizzare degli spazi espressamente dedicati alla raccolta di opere d'arte e di scienze naturali. Ciò che caratterizzava questi locali era l'accumulo all'interno di ambienti di dimensioni contenute di ogni genere di curiosità esistenti al mondo che dovevano rappresentare l'universalità del sapere.

Alla fine del XVI secolo, come precedenti architettonici del museo, le gallerie diventarono le sale espositive per eccellenza: sale rettangolari a pianta allungata con soffitti a botte e sfarzosamente decorate con affreschi e stucchi, ispirate ai portici e ai passaggi coperti delle *ambulationes*, antiche ville suburbane romane descritte da Vitruvio. Inizialmente le gallerie erano sale interne ai palazzi signorili che servivano di collegamento fra zone funzionali differenti, solo in una seconda fase, la forma stretta e un buon rapporto di distanza tra le pareti lunghe resero questi corridoi la miglior soluzione per l'esposizione di statue, vasi, dipinti e oggetti di va-

1 Le Muse sono le nove dee protettrici delle scienze e delle arti, figlie di Zeus e di Mnemosine. Nella mitologia greca esse svolgevano il fondamentale ruolo di mediazione tra il sapere divino e il sapere umano.

2 L'universale. La grande enciclopedia tematica, *Antichità classica* (tomo 17 p.929), *Architettura* (tomo 30 p.564), Edizione speciale per Il Giornale in collaborazione con Le Garzantine, Milano 2003-2004

1. Galleria degli Uffizi - pianta primo piano
2. Galleria degli Uffizi - Galleria Uffizi lunghi
3. Galleria degli Uffizi - corte interna
4. Museum Fridericianum, Simon-Louis Du Ry, Kassel, 1769-79



ria dimensione senza impedire un comodo passeggio e una buona visione delle opere. Le più importanti gallerie del Cinquecento sono state realizzate dalle grandi famiglie italiane e francesi come ambienti interni al palazzo. La prima ad essere appositamente costruita per ospitare un museo fu la Galleria degli Uffizi (1574-1581) a Firenze, progettata da Giorgio Vasari. Essa è costituita da un lungo e ampio corridoio coperto da un soffitto piano ligneo e illuminato da ampie vetrate: è una vera e propria sala espositiva dove le sculture erano disposte lungo i fianchi delle pareti secondo un criterio di ordine che rappresentò un compromesso con la prassi decorativa tradizionale.

Tra la fine del XVI secolo e il corso del XVII il termine galleria diviene sinonimo di museo, tuttavia i casi di galleria come edificio autonomo sono rimasti pochi al giorno d'oggi e quindi non è stato possibile identificare un sistema museale vero e proprio di quel periodo. Si giunge così al Settecento che, come già anticipato, è il secolo in cui viene ufficialmente istituito il museo, nel senso moderno del termine. Esso fa la sua comparsa in Europa nel momento storico in cui le collezioni private vengono trasformate in un patrimonio

pubblico ed emerge la nuova figura dell'intellettuale borghese; comincia ad esistere quando i fenomeni sociali, politici ed economici si incrociano con le vicende del collezionismo, sviluppando una sensibilità verso la conservazione di un patrimonio culturale nazionale.

A seguito della Rivoluzione francese⁽³⁾, evento storico ed emblematico delle grandi trasformazioni, l'Assemblea Nazionale concesse al cittadino, per la prima volta nella storia, di entrare liberamente nei luoghi che fino ad allora erano stati riservati alle classi agiate. Il museo moderno è dunque il risultato di una vasta operazione di sradicamento dell'antico privilegio del possesso dell'arte e del patrimonio culturale e scientifico, estendendo la fruizione del patrimonio storico-artistico a tutti i cittadini e quindi l'istituzione del diritto pubblico alla cultura. Ai fini di un ragionamento sull'architettura, ciò evidenzia come il museo sia, più di altre tipologie architettoniche, espressione del mondo al quale appartiene e della società che lo ha concepito.⁽⁴⁾

Agli inizi, gli interrogativi più ricorrenti riguardarono principalmente gli aspetti funzionali e organizzativi: in che modo conservare gli oggetti, come ordinarli, come esporli, che cosa mettere a disposizione degli studiosi e che cosa invece mostrare al pubblico.

Certamente nei primi musei pubblici settecenteschi permane la traccia di strutture che rimandano alle forme sedimentate nell'uso privato degli spazi a funzione espositiva: la sala, come stanza parte della casa che ha il suo massimo apice negli studioli, e, soprattutto, la galleria. Inoltre, i primi musei si rifanno, nella configurazione architettonica complessiva, alla domus clas-

sica, al palazzo rinascimentale e barocco e alla villa, che si qualificano come forme storiche di riferimento, come naturali contenitori degli spazi deputati all'esposizione.

Tuttavia, se gallerie e sale costituiscono le forme che sembrano assolvere al meglio l'organizzazione espositiva, nel momento in cui il museo assume significati e valenze civili, i richiami a valori più elevati si fanno necessari. Ad esempio nel Museum Fridericianum alla facciata e alla sequenza di tre piani di gallerie e sale, che rimandano al tipo del palazzo, si sovrappone la figura del tempio con un pronao esastilo posto all'ingresso dell'edificio (immagine 4).

In questo secolo, i musei si sono diffusi con ampio successo e ne esistono di tutti i generi, ma il carattere di laboratorio di ricerca del British Museum e quello di vetrina dell'arte del Louvre costituiscono i due modelli di riferimento che sono rimasti stabili lungo i secoli e ai quali si sono ispirati i successivi musei del mondo, anche se con alcune varianti.

Tale scelta compositiva evidenzia lo sforzo di una nuova società per costruirsi una rappresentazione estetica della propria identità, utilizzando l'architettura come immagine e strumento pedagogico e divulgativo.

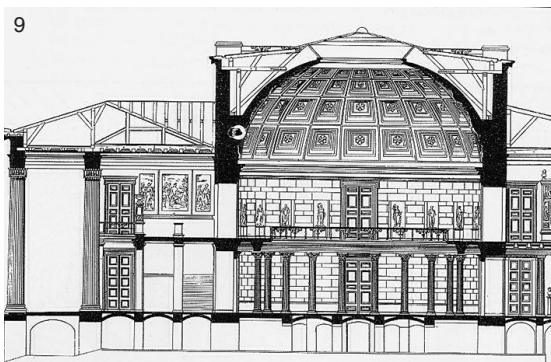
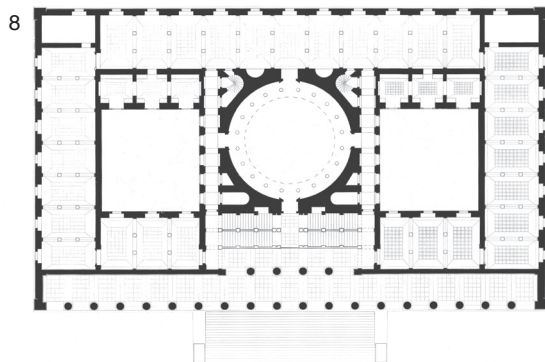
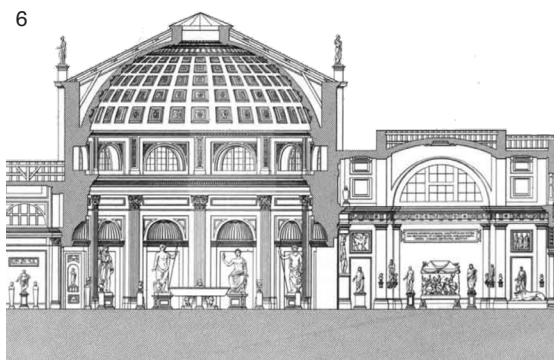
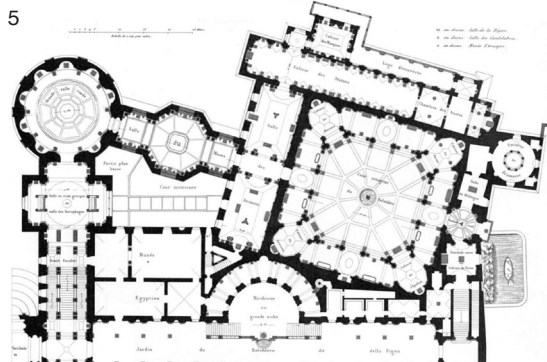
Per poter parlare di un'architettura vera e propria del museo bisogna attendere l'Ottocento, sebbene già nella seconda metà del Settecento fossero comparsi alcuni edifici appositamente costruiti e che presentano un particolare interesse per l'inserimento della rotonda⁽⁵⁾ nell'architettura museale. Un primo caso è il Museo Pio-Clementino, situato all'interno dei Palazzi

3 La Rivoluzione francese fu un periodo di sconvolgimento sociale, politico e culturale, prevalentemente violento, avvenuto in Francia tra il 1789 e il 1799, poi allargatosi in Europa con le guerre rivoluzionarie francesi e le guerre napoleoniche

4 A. CRICONIA, *L'architettura dei musei*, Carocci editore, Roma aprile 2013, p. 9

5 La rotonda è la figura rappresentativa del museo neoclassico (fine 1700 - fine 1800)





5-6.
Sala Rotonda del Museo Pio-Clementino, Michelangelo Simonetti, Palazzi Vaticani, 1770-80
pianta e sezione

7.
Musée Français, Étienne-Louis Boullée, 1789

8-9.
Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, Berlino, 1823-30
pianta e sezione

NELLA PAGINA SEGUENTE
10.

Musée Mondial, Le Corbusier, progetto, 1929

Vaticani e realizzato per ospitare le statue delle divinità e degli eroi greci e romani della collezione papale. La sala circolare venne progettata ispirandosi al Pantheon: collocando all'interno di grandi nicchie perimetrali i gruppi scultorei, contrastando il bianco marmoreo delle statue con il rosso pompeiano dello sfondo, lasciando libero il centro della sala per consentire una visione completa dell'allestimento e utilizzando l'illuminazione zenitale per accentuare gli effetti cromatici e la suggestione emotiva.

L'interesse alla rotonda è dimostrato anche nel progetto del Musée Français, una grande sala illuminata da una luce proveniente dall'alto per accentuare, con il gioco delle luci e delle ombre, il valore simbolico del museo.

Il primo esempio in cui si concretizzano i caratteri tipologico-architettonici è invece l'Altes Museum di Schinkel. La struttura degli spazi espositivi è un sistema di gallerie organizzato attorno alla rotonda.

Così, mentre nella sala rotonda di Simonetti sono esposte le statue antiche delle divinità maggiori e nella rotonda al centro del museo di Boullée le statue dei grandi uomini, la rotonda dell'Altes Museum è pensata per alloggiare le sculture più significative della collezione, perché la vista di uno spazio sublime ci prepara ad apprezzare ciò che l'edificio contiene, ed ha, inoltre, il ruolo di spazio di riferimento e orientamento nei percorsi di visita.

L'organizzazione tipologica di un qualsiasi impianto museale diventa definibile dalle possibili combinazioni degli spazi a sala, galleria e rotonda attorno a vestiboli e scaloni, secondo partiti compositivi collaudati dalle regole della disciplina compositiva dell'architettura: assialità e simmetrie, sistemi distributivi semplici e organizzati sul percorso espositivo, messa a punto dei dispositivi per la conservazione e l'illuminazione.⁽⁶⁾

Alla fine del XIX secolo, i simbolismi settecenteschi e l'arte applicata alla memoria hanno lasciato il posto alla necessità di realizzazione di nuovi musei: è ormai una tipologia consolidata che costituisce l'ornamento necessario di ogni città. In questo senso l'organizzazione urbana degli edifici destinati a museo segue alcune precise modalità: creazioni di musei gemelli

6 L. BASSO PERESSUT, *Musei architetture 1990-2000*, Federico Motta Editore, Milano settembre 1999 p. 11-12

dedicati alle arti e alla natura, di quartieri museali multidisciplinari e di quartieri dedicati ad un unico genere museale. Tuttavia, tutti sono accomunati dalle stesse caratteristiche architettoniche: alti in genere due piani, realizzati con tecniche tradizionali in muratura continua, organizzati internamente in una successione di sale e gallerie, illuminati con luce naturale proveniente da lucernari o alte finestre disposte secondo un ritmo che scandisce la facciata.

Nel momento in cui l'architettura del museo giunge a maturare il suo codice classico, affiorano i primi segnali di un cambiamento: la spinta arriva dai nuovi edifici in ossatura metallica delle Esposizioni Universali. Realizzati con la tecnica dell'assemblaggio di elementi modulari in acciaio, ebbero il merito di svincolare lo spazio dalla rigidità dell'impianto planimetrico a muratura continua, di essere degli spazi unitari, liberi da ingombri, e dotati di un'ampia superficie calpestabile.⁽⁷⁾ Tuttavia, la forza connotativa del museo ottocentesco è tale da far sentire a lungo i suoi effetti sull'architettura e sugli ordinamenti espositivi del XX secolo. Ne è prova che solo a partire dagli anni Trenta iniziò un processo di revisione dei caratteri consolidati mirato a definire un museo "moderno", "attuale" e "futuro". La nascente disciplina museologico/museografica, interessata a cercare una maggior efficienza della struttura museale, non solo si orienta prevalentemente verso aspetti tecnici relativi alla richiesta di maggior flessibilità delle esposizioni o alle migliori metodologie di illuminazione delle opere, ma soprattutto da voce al desiderio di molti operatori museali di togliere importanza ed evidenza alle forme architettoniche in nome di una neutralità degli spazi espositivi ritenuta necessaria per una giusta valorizzazione delle opere.⁽⁸⁾

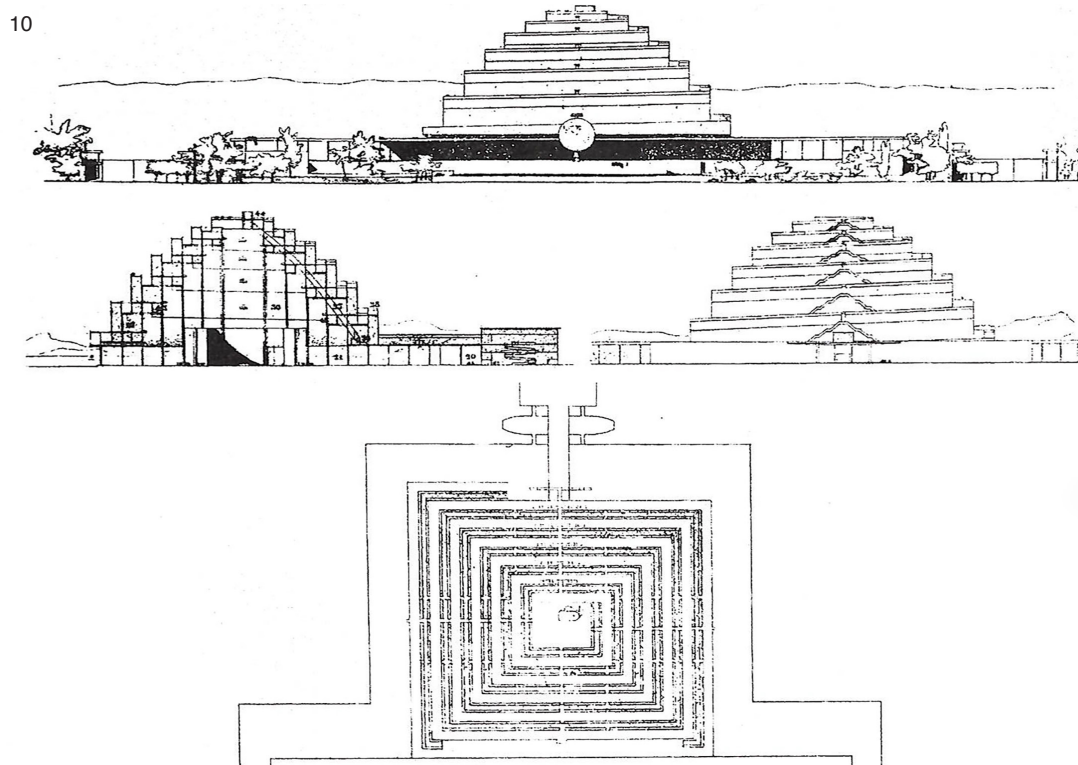
I primi studi significativi di un diverso spazio espositivo si devono a Le Corbusier, che elabora un progetto per un Musée Mondial: un grande contenitore organizzato secondo i principi di flessibilità e trasformabilità dello spazio interno. Esso consiste di una galleria che dall'alto si allarga in forma di spirale quadrata intorno a uno spazio centrale svuotato e a tutta altezza, che contiene il Sacrum, ovvero uno spazio dove sono

contenuti pochissimi pezzi, i più significativi della storia dell'uomo sulla Terra. Pensato come costruzione standardizzata su un modulo quadrato e fatto di elemento ripetibili, il museo a crescita illimitata si qualifica come soluzione innovativa ai problemi di flessibilità e ampliabilità che preoccupano i museologi di quegli anni.

I musei di Le Corbusier fanno parte di quei progetti che sono rimasti su carta, ma la cui influenza è stata notevole: si riscontrano tracce in alcuni capolavori quali il Solomon Guggenheim Museum a New York o la Neue Nationalgalerie A Berlino. Nel primo caso Wright torna ad esplorare il tema della rampa elicoidale, nel secondo Mies van der Rohe rielabora il concetto dell'edificio ad aula, identificando uno spazio unico ed omogeneo nel quale il visitatore è libero di scegliere il suo percorso di visita, e le pareti completamente vetrate, che mettono in diretto contatto l'esterno con l'interno, dove lo spazio architettonico risultante è uno spazio che definisce senza isolare.

Seppure ognuno con modalità diverse, i tre musei sono oggetti architettonici unici e assoluti che mettono in mostra se stessi come opera d'arte totale.

Nel secondo dopoguerra, proprio mentre Mies van der Rohe realizza il proprio museo, assistiamo al sovrapporsi di esperienze diverse perché al diffondersi, negli anni Cinquanta, di numerosi esempi di musei-conte-



7 A. CRICONIA, *L'architettura dei musei*, Carocci editore, Roma aprile 2013, p. 45

8 L. BASSO PERESSUT, *Musei architettura 1990-2000*, Federico Motta Editore, Milano settembre 1999 p. 21

nitore di tipo funzionalista si accosta l'obiettivo di realizzare una fusione spaziale e un'armonia tra l'edificio, l'ambiente espositivo e l'allestimento: il museo è prima di tutto un'atmosfera che deve predisporre il visitatore al godimento estetico delle opere d'arte.

Negli ultimi decenni del Novecento il museo ha conosciuto un successo inaspettato e, a partire dagli anni Ottanta, è esplosa un nuovo interesse caratterizzato dalla pluralità delle proposte architettoniche e quindi dall'abbandono dei modelli tipologici e morfologici tradizionali, nonché dall'incremento degli spazi accessori rispetto a quelli espositivi. La pervasività del museo nella sfera sociale contemporanea pone inevitabilmente nuovi compiti alla progettazione architettonica. È possibile dire che, nella condizione del museo contemporaneo, si possono individuare tre questioni di fondo che incidono nella definizione o ridefinizione dei temi tipologici e architettonici del progetto.

In primo luogo, il museo muta da luogo privilegiato della conservazione ed esposizione dei reperti a potente medium di comunicazione sociale, una sorta di luogo della rappresentazione organizzato in uno spazio dove si attua al meglio il coinvolgimento del pubblico nei confronti dei contenuti del museo e, di riflesso, dell'immagine del museo nei confronti della società. Questo conferma l'importanza crescente di un'architettura che sia segno possibilmente forte, eclatante, che faccia parlare di sé, coinvolga i media e che, di conseguenza, solleciti curiosità e attragga folle di visitatori. L'architettura del museo si pone sempre più come un unicum, gesto originale magari irripetibile, ogni volta nuovo e diverso, landmark urbano o territoriale.

In secondo luogo, il concetto di museo come luogo collettivo si è sempre più consolidato in un contesto in cui non vanno più solo studiosi, chierici e appassionati, ma anche semplici curiosi o turisti di passaggio che lo considerano un luogo di frequentazione ed incontro dove si va a curiosare nella libreria, si partecipa alle conferenze o ad altre manifestazioni e magari si visitano anche le esposizioni. Per questo motivo, attorno alla Hall si coagula l'idea di spazio museale come piazza e punto di ritrovo e di scambio, determinando il particolare successo della tipologia della corte vetrata.

In terzo luogo, l'ampliarsi e l'articolarsi delle funzioni deputate al museo ha determinato la diminuzione degli

spazi destinati all'esposizione. A questo relativo ridimensionarsi della funzione espositiva si accompagna l'aumento quantitativo delle raccolte, che prosegue nel tempo attraverso acquisizioni o donazioni di collezionisti. Il museo contemporaneo, dunque, non può mostrare permanentemente tutto se stesso e diventa perciò inevitabile il progressivo rarefarsi del concetto di esposizione fissa e immutabile mentre si diffonde la pratica della rotazione degli oggetti in mostra e della temporaneità dell'allestimento espositivo.

Spazi espositivi moderni e contemporanei



Gallerie degli Uffizi

Giorgio Vasari, Firenze, 1581

Il grande edificio degli Uffizi è una delle architetture italiane più importanti del '500. Il Duca di Firenze Cosimo I de' Medici, poco dopo la metà del secolo, incaricò Giorgio Vasari della costruzione che avrebbe riunito in un'unica sede le magistrature della città, ovvero, come venivano definiti al tempo, gli "uffizi".

L'inserimento urbanistico, a margine della riva dell'Arno e a fianco del palazzo della Signoria, venne a sostituire un pezzo della vecchia città medioevale fatta di torri e case minori con una costruzione imponente, del tutto diversa, caratterizzata da linee moderne, sovrapponendo al preesistente tessuto edilizio, sminuzzato e disomogeneo, la precisa stereometria di blocchi monolitici con le due 'stecche' dell'ala di levante e di ponente. Al posto di spazi bui, ristretti e malsani, Vasari aveva realizzato un piazzale ampio e luminoso. Lo stile adottato è quello classico, il dorico, che allude all'equità del governo del Principe.

Il palazzo degli Uffizi è composto da due corpi di fabbrica longitudinali principali, collegati verso sud da un lato più breve del tutto analogo, dando origine così ad un complesso a "U", che abbraccia un piazzale e sfonda prospettivamente verso piazza della Signoria, con una perfetta inquadratura di Palazzo Vecchio e della sua torre. I tre corpi di fabbrica presentano lo stesso modulo: a pianterreno un loggiato architravato coperto con volta a botte, costituito da campate delimitate da pilastri con nicchie e suddivise in tre intercolumni da due colonne interposte tra i pilastri; a tale modulo corrispondono tre aperture nel soprastante finto mezzanino che servono ad illuminare il portico e tre finestre al primo piano che presentano l'alternanza tra timpano triangolare e timpano curvilineo e sono comprese tra lesene; infine all'ultimo piano un loggiato riprendeva il modulo tripartito.

Al pian terreno il porticato è sopraelevato su un podio di alcuni gradini e costituito da colonne doriche e pilastri con le nicchie per statue che sorreggono un architrave, ed è coperto da lunghe volte a botte, decorate da cornici rettangolari a rilievo, che sono collegate tra loro da fasce disegnanti un motivo geometrico spezzato. Nella porzione inferiore del lato breve, invece,

l'architetto decise di inserire delle grandi arcate, così un'ariosa serliana forma l'unica apertura tra i due corpi di fabbrica paralleli, conducendo lo sguardo dal fiume fino a Palazzo Vecchio e Piazza della Signoria.

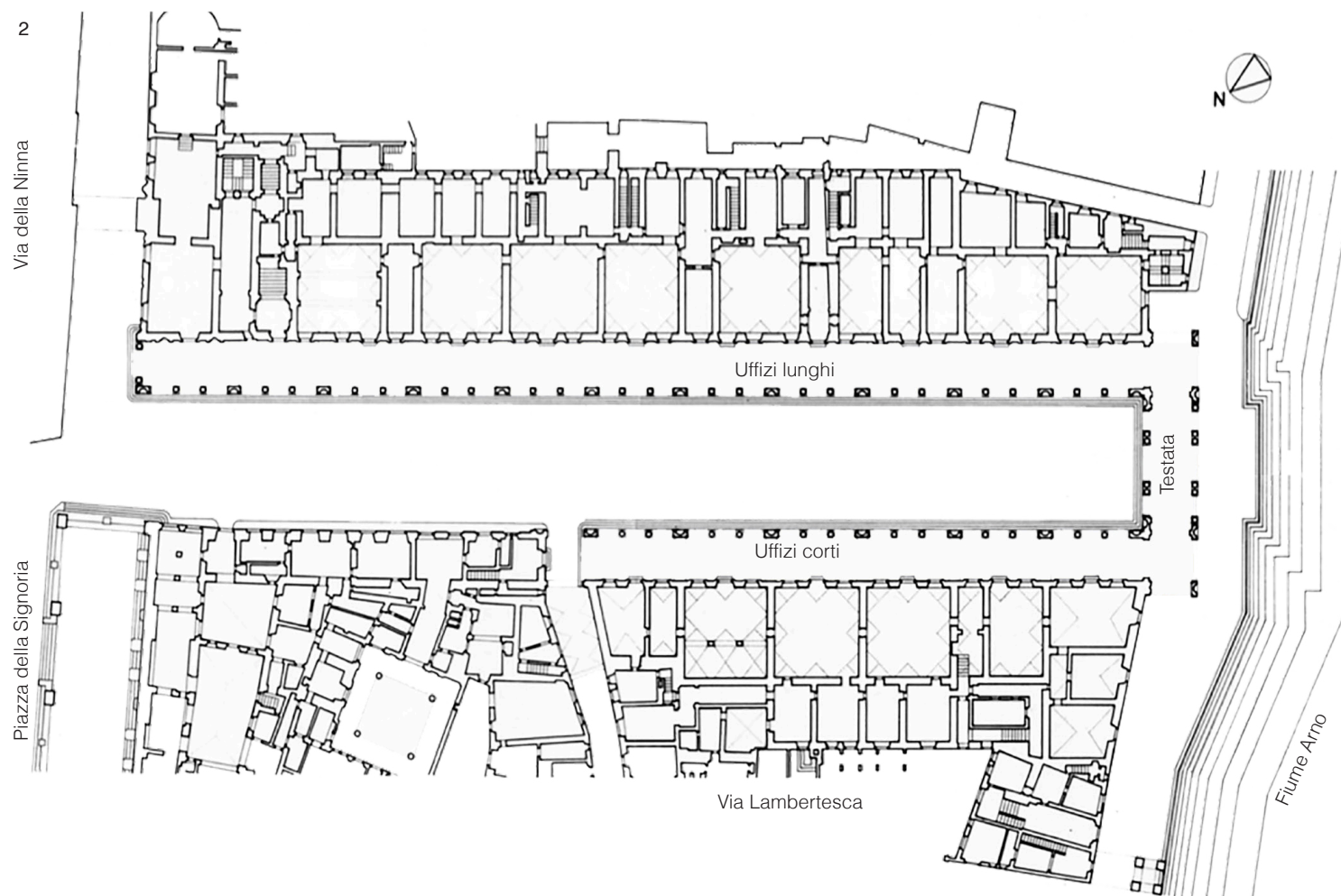
La facciata è costruita in pietra di macigno, una roccia, che si estraeva a Fossato di Mensola, sotto Vincigliata, di maggiore consistenza rispetto alla pietra serena, e intonato nelle parti non in aggetto.

La novità e l'attualità dell'architetto stanno nell'aver concepito una assoluta libertà nel comporre le stanze del piano nobile, senza relazione fra interni e facciate; all'interno si trovano ambienti con dimensioni diverse, che prescindono dalla cadenza delle finestre, ordinate invece secondo il ritmo dei prospetti. Ciò è reso possibile dalla presenza, nei porticati, di volte a botte continua, che permettono di collocare al di sopra i muri divisorii delle stanze come e dove occorre. Quando nel 1574 muoiono Cosimo I e Vasari il cantiere è a buon punto e sarà concluso da Francesco I col suo architetto Bernardo Buontalenti poco più tardi. Nel 1581 Francesco I, figlio di Cosimo, decise di chiudere ed adibire la loggia dell'ultimo piano, quella di levante, di mezzogiorno e di ponente, a galleria personale dove raccogliere la sua magnifica collezione di dipinti quattrocenteschi, medaglie, pietre dure, statue antiche e moderne, strumenti scientifici e rarità naturalistiche, ma anche ritratti della famiglia Medici e di uomini illustri. Rese poi tale collezione visitabile su richiesta, facendo così degli Uffizi uno dei più antichi musei d'Europa.

Per raggiungere la Galleria del palazzo si sale per una scala monumentale divisa in due parti, fra loro molto diverse per stile architettonico. La prima parte che raggiunge e si ferma al piano nobile fu disegnata da Vasari nelle forme del Rinascimento fiorentino con molto uso della pietra serena per le varie incorniciature sull'intonaco a calce bianco. Questo primo tratto di scala serviva, secondo il piano di Vasari, ad arrivare al grande salone delle adunanze delle Magistrature che risiedevano sotto i porticati degli Uffizi. Il secondo pezzo di scala conduce fino al piano della Galleria dove si entra attraversando un vestibolo ellittico.

Nelle pagine precedenti

1. Sala della Niobe
2. Pianta del primo piano
3. Veduta della corte interna verso l'Arno



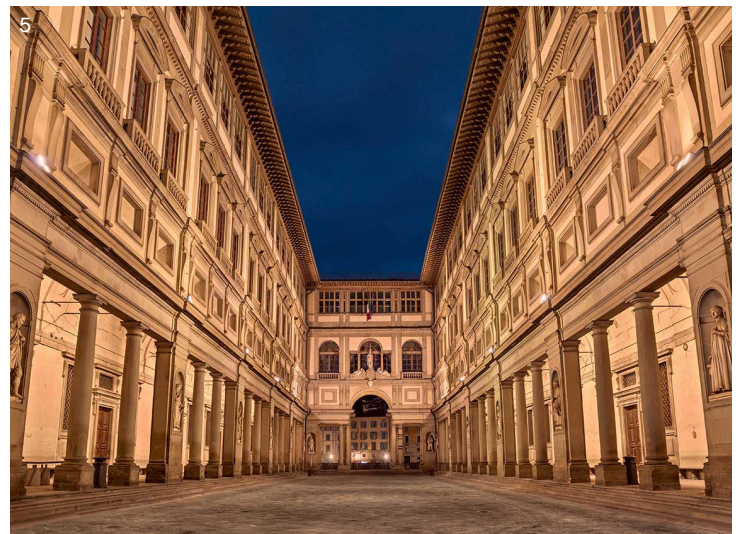
Questo collegamento e accesso, in eleganti forme neoclassiche con colori verde pastello (verde lorena) che richiama i luminosi interni coevi di capitali europee come Vienna o San Pietroburgo, è la memoria della felice stagione dell'illuminismo quando per volontà del giovane granduca, la Galleria da privata e accessibile ai soli dignitari diventa pubblica.

I soffitti dei corridoi sono piani e intervallati da elementi lignei e affrescati con pitture che cominciarono nel primo corridoio nel 1581 (la data è su una delle campate del soffitto) e continuarono nel secondo e terzo corridoio nei due secoli successivi ('600 e '700). Dopo gli affreschi del primo corridoio voluti dal granduca Francesco I con raffigurazioni perlopiù mitologiche a "grottesca", i granduchi medicei Ferdinando II, grazie al programma decorativo dettato dal fratello Cardinal Leopoldo, e Cosimo III completarono le pitture con temi di esaltazione delle glorie toscane e della famiglia Medici. Tali spazi non sono stati pensati come elementi di collegamento o di transito, bensì come miglior soluzione per l'esposizione grazie al rapporto di distanza tra le pareti lunghe che permettono una buona visione delle opere senza impedire il passaggio.

4



5



6



4.
Veduta notturna della facciata sul
fiume Arno

5.
Veduta notturna della corte interna
verso l'Arno

6.
Veduta notturna della corte interna
verso Piazza della Signoria con Pa-
lazzo Vecchio



7.
Veduta della galleria Uffizi lunghi

8.
Veduta della galleria Uffizi corti

9.
Veduta della galleria lunga e della
galleria di testata







Museo del Louvre

Pierre Lescaut, Parigi, 1793

Il Louvre non nasce come museo, ma lo diventa. Prima di essere il più grande museo pubblico del mondo e di rappresentare nell'immaginario collettivo l'idea stessa di museo, il Louvre è stato la residenza privata dei re francesi, nelle cui sale e soprattutto gallerie accumularono nel corso dei secoli quel patrimonio di quadri e di opere d'arte che costituisce il nucleo originario della sua collezione.

Edificato sui resti di una fortezza risalente alla fine del XII secolo e trasformata in residenza nel 1360 per volere di Carlo V, il Louvre assunse la dignità di palazzo reale sotto Francesco I che, nel 1546, ne affidò la ristrutturazione a Pierre Lescaut. Nel 1550 Enrico II fece costruire, nel luogo detto le Tuileries, il Pavillon du Roi, che fu residenza dei sovrani francesi fino al 1678, quando Luigi XIV trasferì la Reggia a Versailles. Nel 1601 Enrico IV progettò di unire i due palazzi, quello del Louvre e quello delle Tuileries, creandone uno imponente: di questo palazzo venne costruita allora solo l'ala che corre lungo la Senna, la "Grande Galerie du Bord de l'Eau". La galleria venne costruita in quattordici anni e trasformò il Louvre in uno dei più lunghi edifici al mondo.

Sotto Luigi XIII e Luigi XIV, Jacques Lemercier progettò la Cour Carrée, che quadruplica le superfici dell'antico edificio rinascimentale, e si iniziò l'edificazione di un'ala dirimpetto alla Grande Galerie. Il Louvre rimase così immutato fino al XVIII secolo quando, su iniziativa di Luigi XV, iniziò la sua trasformazione in museo. I lavori, tuttavia, non procedettero molto fino alla Rivoluzione francese. A seguito della rivoluzione, nel 1793, fu il governo rivoluzionario a dare piena attuazione a progetti già avviati di trasformazione e venne chiamato Musée des Arts.

Verso il 1874-75, con la ricostruzione del Pavillon de Flore e del Pavillon de Marsan, distrutti durante la Terza Repubblica francese, il palazzo aveva raggiunto la conformazione attuale, grossomodo rettangolare. A est il pavillon Sully (da Massimiliano di Béthune, duca di Sully), di forma quadrangolare con al centro la piazza Cour Carrée, a nord e a sud due ali, rispettivamente la Richelieu, che dà su Rue Rivoli, e la Denon, che dà

sulla Senna, a comprendere la Cour Napoléon, il grande cortile centrale.

Il Louvre costituisce uno dei modelli di riferimento che sono rimasti stabili lungo i secoli e ai quali si sono ispirati i successivi musei del mondo. La Grande Galerie, nota in passato anche col nome di galerie du bord de l'eau ("Galleria a bordo d'acqua"), è l'ambiente più grande del Palazzo del Louvre convertito in spazio espositivo. Inizialmente costruita come passaggio sopraelevato per collegare il vecchio Palazzo del Louvre con il Palazzo delle Tuileries, venne utilizzata per diversi propositi sino alla creazione del Museo del Louvre nel 1793, quando divenne luogo di esibizione di opere d'arte e tale è sino ai nostri giorni. Originariamente lunga 460 metri, venne ridotta agli attuali 288 metri dopo il rimodellamento dell'ala ovest negli anni '60 dell'Ottocento.

Negli anni Ottanta del secolo scorso, il presidente Mitterrand propose come una delle sue Grandes Opérations d'Architecture et d'Urbanisme il rinnovamento dell'intera area e il progetto fu ideato da Ieoh Ming Pei and Partners. Poiché l'operazione, straordinariamente complessa, prevedeva come prima regola di non modificare l'architettura né l'aspetto del Palazzo, l'unica soluzione possibile è stata quella di considerare, come centro di gravità del museo, la Corte Napoleone, riducendo la via di accesso ad ognuna delle ali del palazzo. Si è potuto infatti creare un collegamento sotterraneo delle due ali del Louvre e trasformare l'edificio longilineo in quadrilatero, con un centro dal marcato carattere monumentale che costituisce l'ingresso principale. Una piramide di vetro, trasparente come un fine cristallo, segnala questa entrata permettendo ai visitatori di restare sempre in contatto visivo con il palazzo e stabilisce con una nuova "architettura seppellita" la comunicazione diretta e permanente con il Louvre. Il progetto è una vera e propria città sotterranea con negozi, bar, servizi, auditorium, una grande libreria e una sala per le esposizioni temporanee. Esso sollevò molte polemiche e resistenze; malgrado ciò, la piramide e l'atrio sotterraneo furono inaugurati il 15 ottobre 1988 e completati nel 1989.

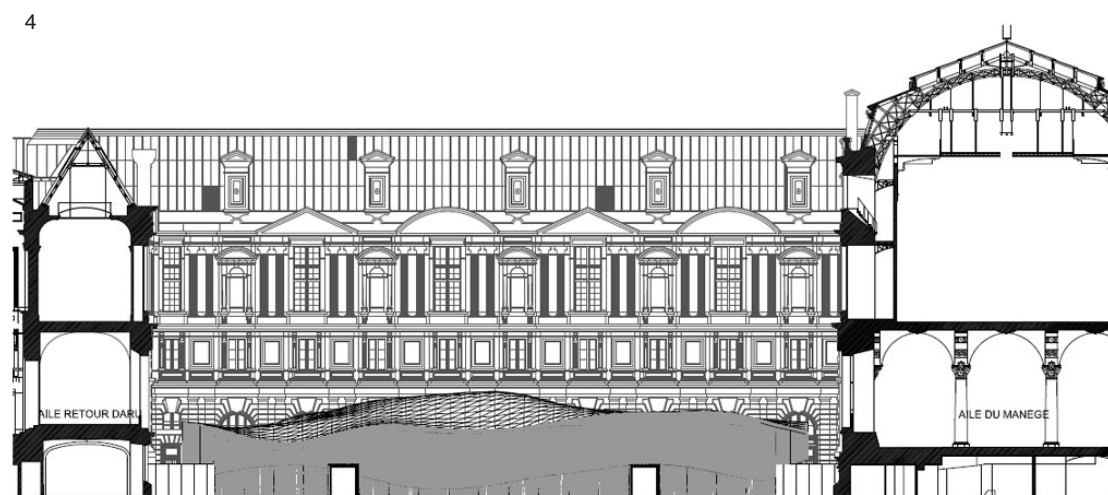
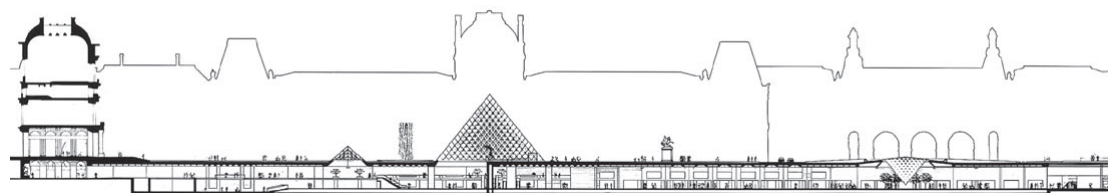
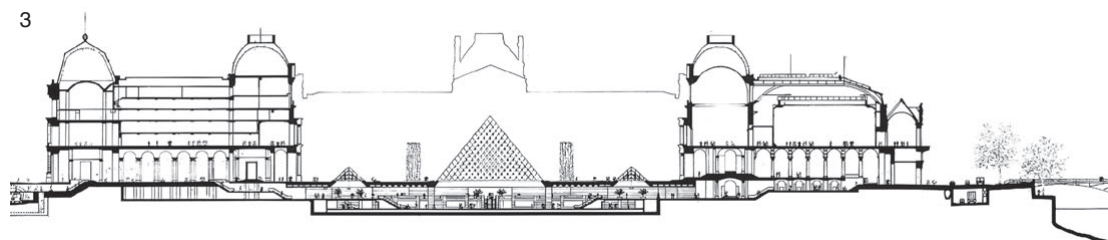
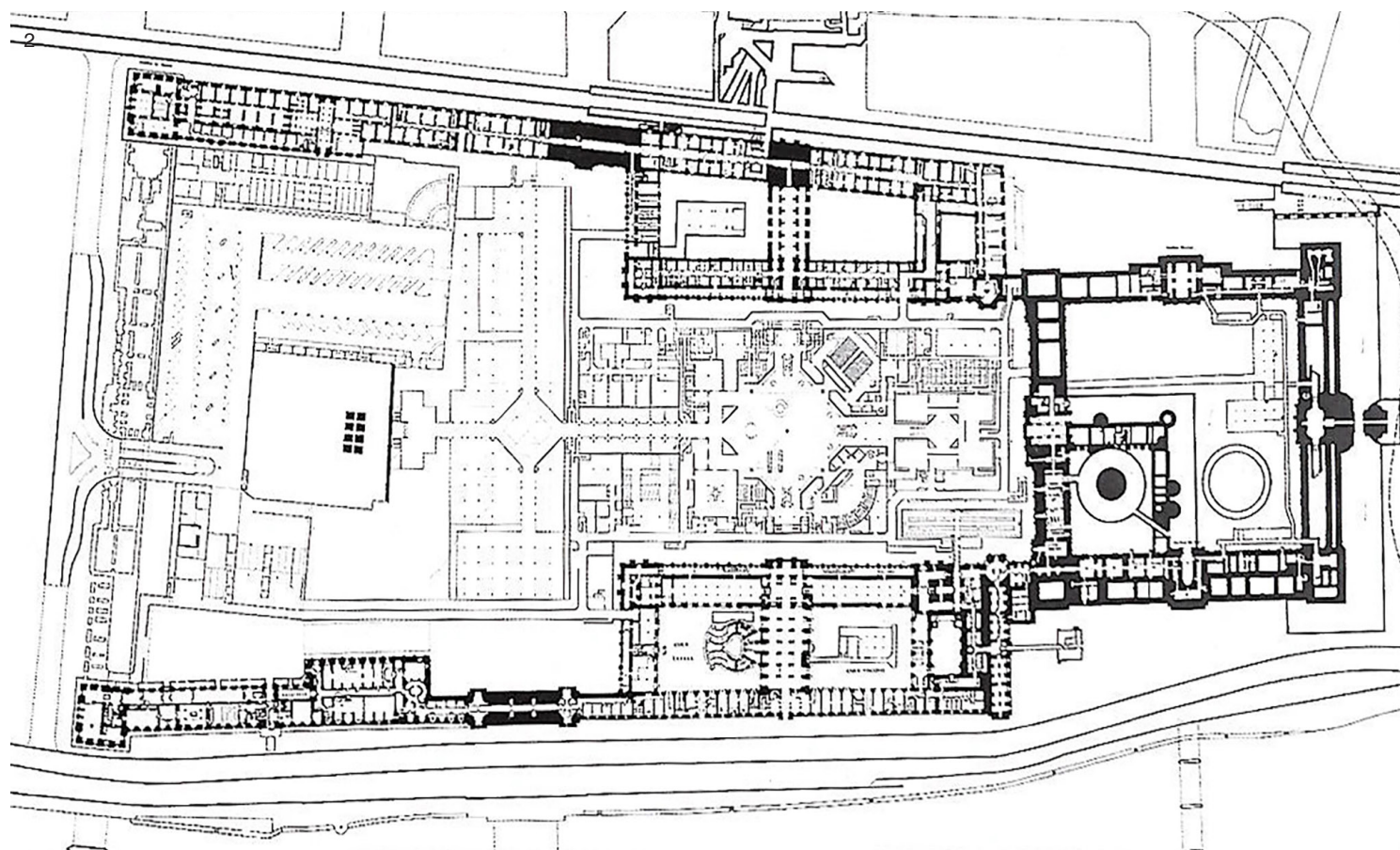
Nella pagina precedente

1.
Veduta dall'alto da Arc de Triomphe du Carrousel verso il palazzo del Louvre

2.
Planimetria del progetto di ampliamento del palazzo del Louvre del 1989 con piano interrato e piramidi al centro di Corte Napoleone

3.
Sezioni delle piramidi progettate dall'architetto Ieoh Ming Pei

4.
Sezione del dipartimento delle Arti islamiche progettato dall'architetto italiano Mario Bellini con il collega francese Rudy Ricciotti



Dopo la Piramide di Ieoh Ming Pei, nel settembre 2012, viene inaugurato un nuovo ampliamento che costituisce il secondo intervento di architettura contemporanea sulla struttura storica del Louvre: il Dipartimento delle Arti islamiche progettato dall'architetto italiano Mario Bellini con il collega francese Rudy Ricciotti all'interno della Corte Visconti.

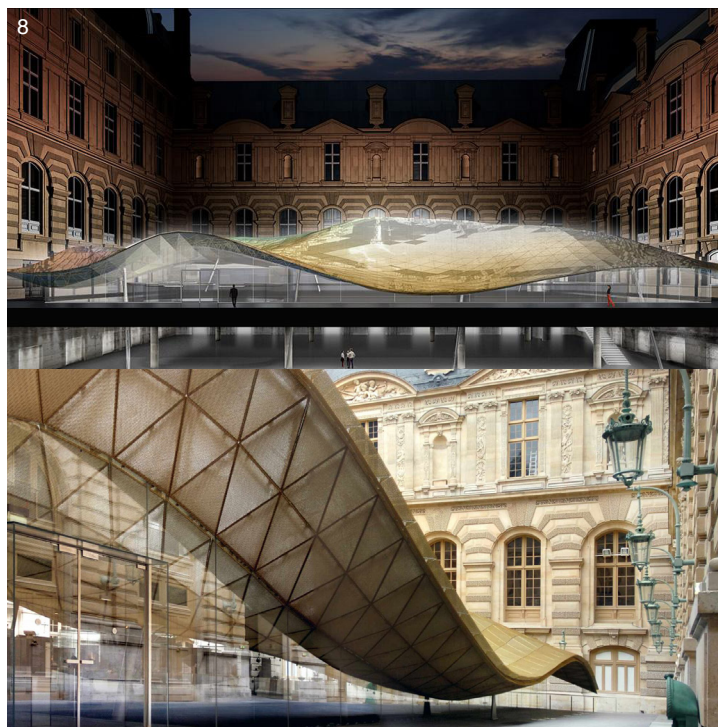
Il Dipartimento è organizzato con un piano espositivo al livello terreno e con un secondo livello interrato al di sotto della corte stessa. Un tetto traslucido e la perimetrazione dello spazio espositivo con vetrate verticali trasparenti hanno permesso che la luce potesse filtrare anche al livello interrato attraverso ampie aperture nella soletta del piano terra. Così il nuovo ambiente preserva una propria autonomia ma, grazie alla trasparenza, dialoga con l'esterno, con le facciate della Corte Visconti e il cielo di Parigi. Una metafora del dialogo tra due culture che però conservano le rispettive e peculiari identità. La soluzione architettonica risponde ad un'idea apparentemente semplice quanto geniale sul piano concettuale: non un edificio ma un velo che, ondeggiando, dà vita ad un nuovo ambiente, arrivando quasi a toccare il pavimento della corte, senza però ingombrarla e nel rispetto delle facciate circostanti.

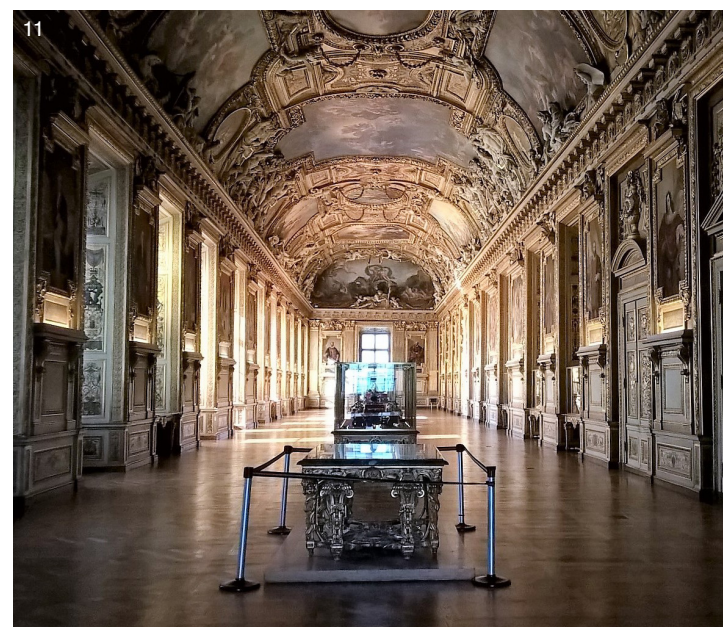
5.
Veduta delle piramidi dal centro di
Corte Napoleone verso i giardini
delle Tuileries

6.
Veduta delle piramidi dai giardini
delle Tuileries

7.
Interno della piramide con scala a
chiocciola

8.
Veduta del Dipartimento delle Arti
islamiche all'interno di Corte Vi-
sconti





9.
Veduta della Grande Galerie du
Bord de l'Eau

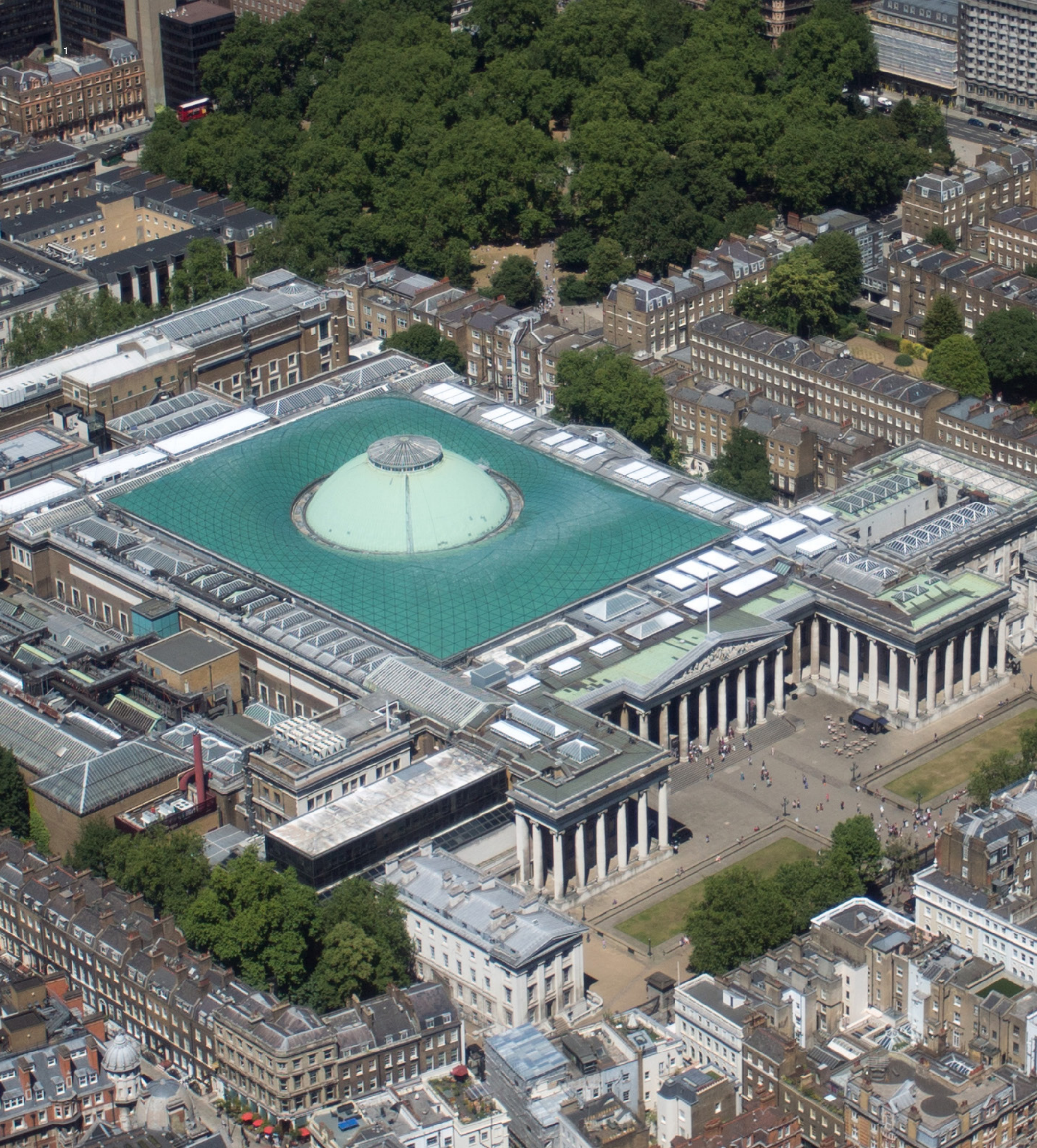
10.
Veduta della Galleria d'Apollon nel
1900

11.
Veduta della Galleria d'Apollon nei
primi anni 2000

12.
Veduta della Grande Galerie du
Bord de l'Eau



Padiglione termale-espositivo nella spianata del Pecile di Villa Adriana



British Museum

Robert Smirke, Londra, 1847

Nel 1753 viene fondato il British Museum, museo pubblico, finanziato dallo Stato, diretto da scienziati e anche per questo da subito centro di studi e ricerche, laboratorio scientifico, luogo di produzione culturale. Il museo si costituisce in base all'acquisto, da parte dello Stato, della biblioteca e della raccolta di antichità di Sir Hans Sloane (1660-1753), medico naturalista e presidente della Royal Society, nell'anno della sua morte. Questo primo nucleo diede impulso all'idea di creare un grande museo e adesso ben presto si aggiunsero varie donazioni, tra le quali quella di Giorgio II nel 1757 costituita da 17'000 manoscritti della Biblioteca Reale, i bottini di guerra delle campagne britanniche in Egitto e i marmi del Partenone di Lord Elgin. Le collezioni furono aperte al pubblico in un primo momento nel 1759 nella Montagu House, ma nel corso del XIX secolo il museo si arricchì ulteriormente di collezioni archeologiche tanto da imporre la necessità di un edificio adatto alla loro conservazione ed esposizione. Ben presto si comprese, infatti, che il nuovo museo avrebbe anche dovuto accogliere un pubblico ben più vasto.

Il British Museum costituisce con il Louvre la coppia dei più famosi e grandi musei nazionali, monumento di città capitali dell'Europa contemporanea. I due musei hanno lo scopo di formare la più grande raccolta possibile di opere d'arte di tutte le civiltà e di tutti i tempi, per poter soddisfare ogni tipo di interesse e ogni esigenza di studio e, nel contempo, esprimere la potenza e la ricchezza delle nazioni che le possiedono.

Tra il 1823 e il 1847 si costruì la sede attuale in stile classico secondo il progetto dell'architetto Robert Smirke, costituito dalla successione di gallerie in un edificio quadrilatero con al centro una corte giardino che permetteva la distribuzione tra le varie sale. La Reading Room, invece, posta all'interno del cortile del museo, fu progettata dal fratello Sydney Smirke. Con le sue quattro vaste ali, le 43 colonne ispirate ai templi greci, il frontone triangolare, la facciata ornata da un grande portico e gli enormi gradini, non è certo quello che ci si aspetterebbe di vedere nel centro di Londra. La sua imponenza è stata progettata per riflettere tutti i "meravigliosi oggetti ospitati all'interno" e per que-

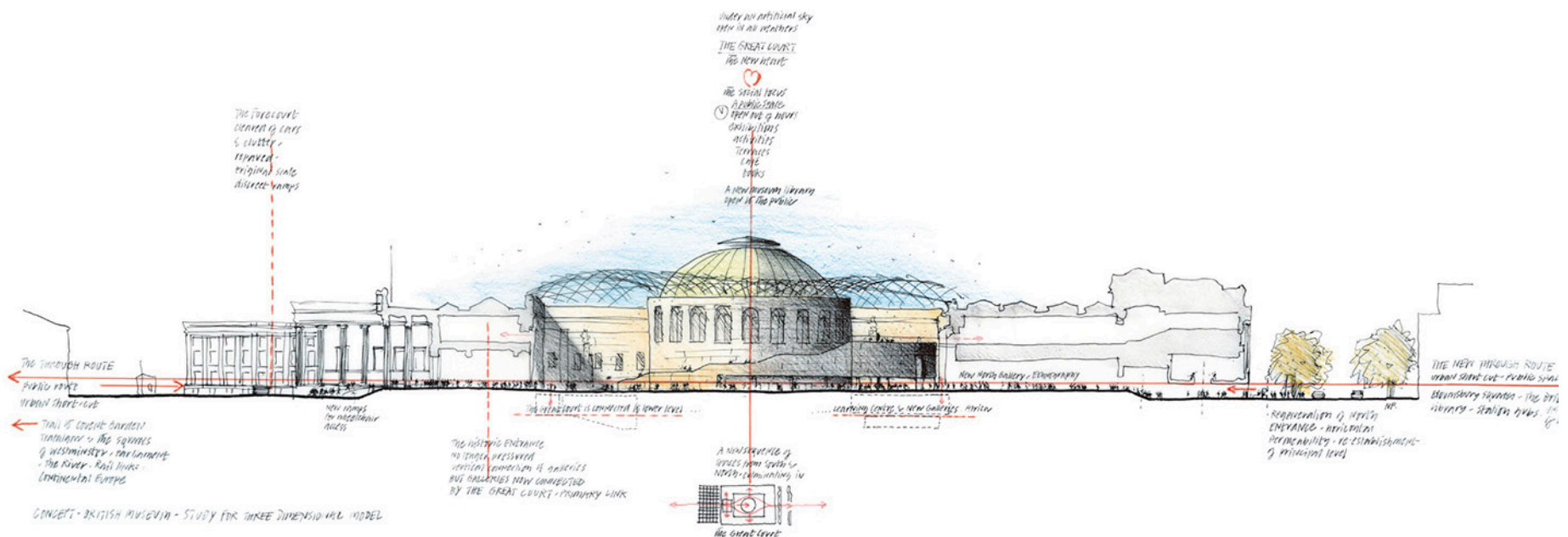
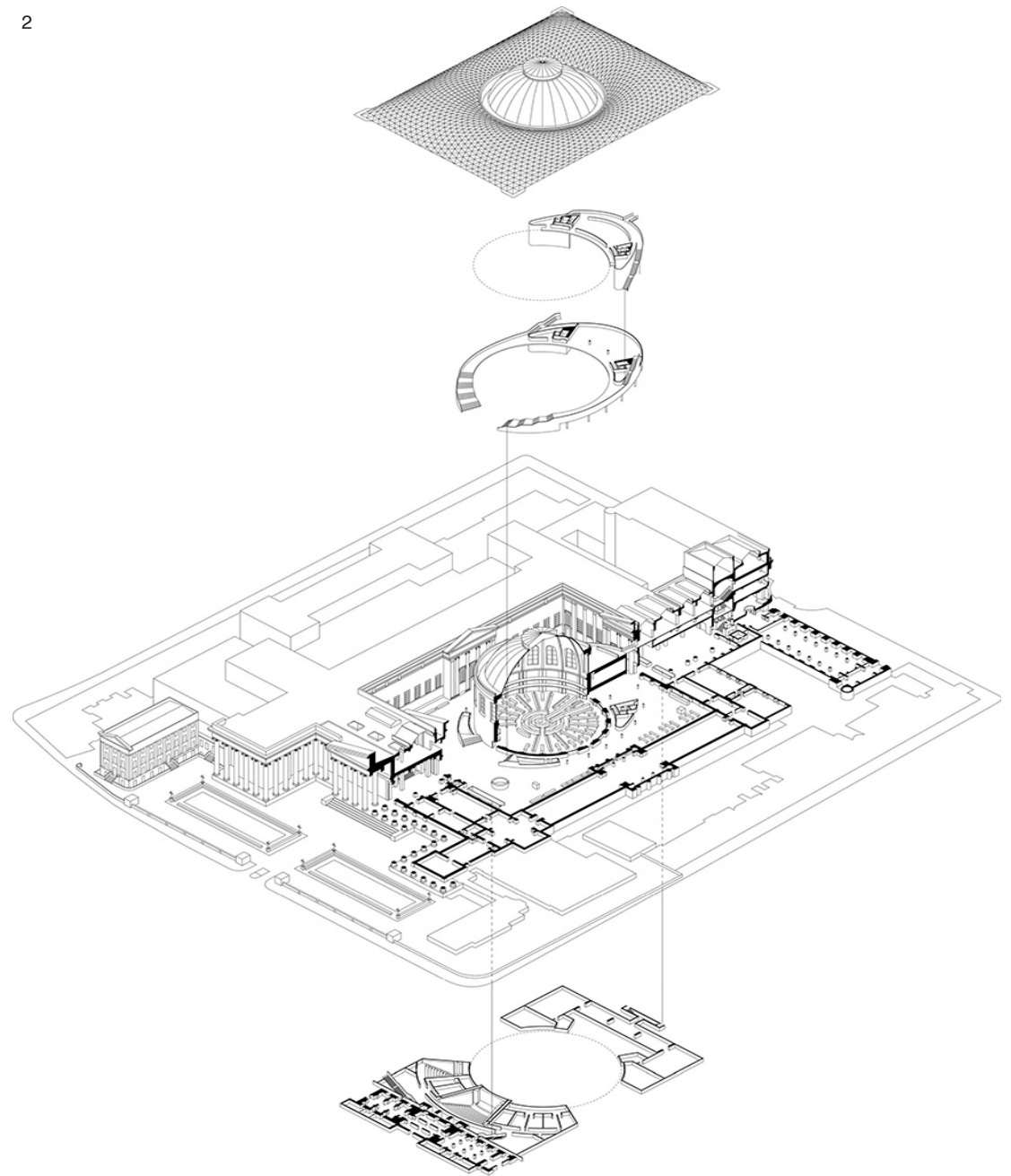
sto l'architetto ha emulato l'architettura greca classica, uno stile che era diventato sempre più popolare dal 1750, quando gli europei occidentali "riscoprirono" l'antica Grecia. L'edificio fu completato nel 1852, utilizzando le ultime tecnologie: pavimenti in cemento, un telaio in ghisa riempito con mattoni di Londra e pietra di Portland sullo strato anteriore dell'edificio. Da allora, gli sviluppi più recenti includono la Round Reading Room con il suo soffitto a cupola, e la Great Court progettata da Norman Foster e inaugurata nel 2000.

Con un progetto di Sydney Smirke (1798-1877), i lavori per la sala di lettura iniziarono nel 1854. Tre anni dopo fu completata. Utilizzando ghisa, cemento, vetro e i più recenti sistemi di riscaldamento e ventilazione, è stato un capolavoro della tecnologia della metà del XIX secolo. La stanza aveva un diametro di 42,6 m ed era ispirata alla cupola del Pantheon di Roma. Tuttavia, non è una cupola autoportante: è stata costruita in segmenti su una struttura in ghisa. Il soffitto è sospeso su montanti in ghisa che scendono dal telaio ed è realizzato in cartapesta. Nel 1997 i libri sono stati spostati in un nuovo edificio appositamente costruito a St Pancras e le pile di libri sono state smontate. Nell'ambito dello sviluppo della Great Court, l'interno della Sala di lettura è stato accuratamente restaurato. Questo processo ha visto la riparazione dell'interno in cartapesta della cupola e il ripristino della combinazione di colori originale blu, crema e oro. Quando è stata riaperta nel 2000, la Sala di lettura è stata messa a disposizione per la prima volta di tutti i visitatori del Museo. La Sala di lettura è stata utilizzata per mostre speciali dal 2007 al 2013. Attualmente ospita l'archivio del Museo, a cui possono accedere studenti e ricercatori.

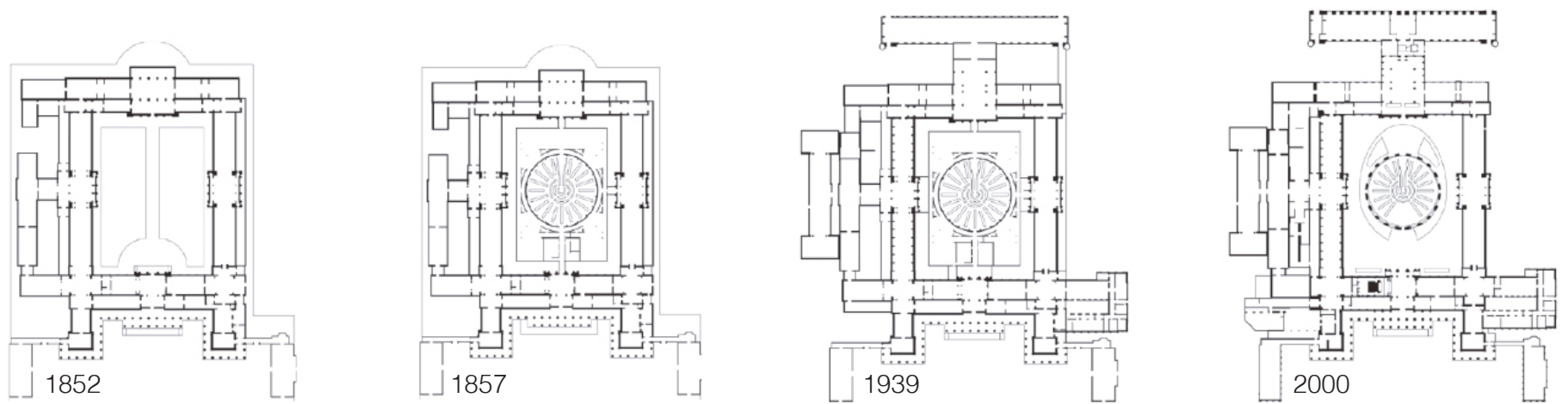
Con oltre sei milioni di visitatori all'anno, il British Museum è popolare quanto il Louvre o il Metropolitan Museum of Art. Tuttavia, in assenza di un sistema di circolazione centralizzato, era congestionato e difficile da navigare. La partenza della British Library è stata il catalizzatore per la rimozione delle pile di libri e la riconquista, attraverso il progetto di Foster and Partners, del cortile come nuovo punto focale pubblico. Il progetto della Great Court cominciò con il restauro

delle grandiose facciate neoclassiche che ne racchiudono lo spazio: è stata loro restituita la forma originale, dopo i danni di vario tipo riportati nel corso degli anni. La Round Reading Room, al centro della corte, progettata per essere guardata dall'interno e non dall'esterno, non ha mai avuto una vera e propria facciata; ora è stata completamente rivestita di pietra per divenire il punto focale della nuova piazza. La pietra, materiale utilizzato sia per la sala di lettura sia per la struttura ellittica che la circonda, mette in relazione gli elementi autoportanti con le facciate dell'edificio storico e con la pavimentazione e costituisce un pieno contrasto con la copertura in vetro e acciaio. La calotta in vetro rappresenta una perfetta interazione tra le esigenze strutturali e le innovazioni dell'ingegneria con l'economia della forma. La sua geometria triangolata, unica, è progettata per colmare lo spazio vuoto irregolare, dovuto al fatto che la sala di lettura è spostata di cinque metri rispetto al centro, tra la cupola della Reading Room e le facciate ristrutturare del cortile circostante. La copertura sembra fluttuare sul cortile senza sostegni apparenti, togliendo qualsiasi impedimento alla visione delle varie facciate.

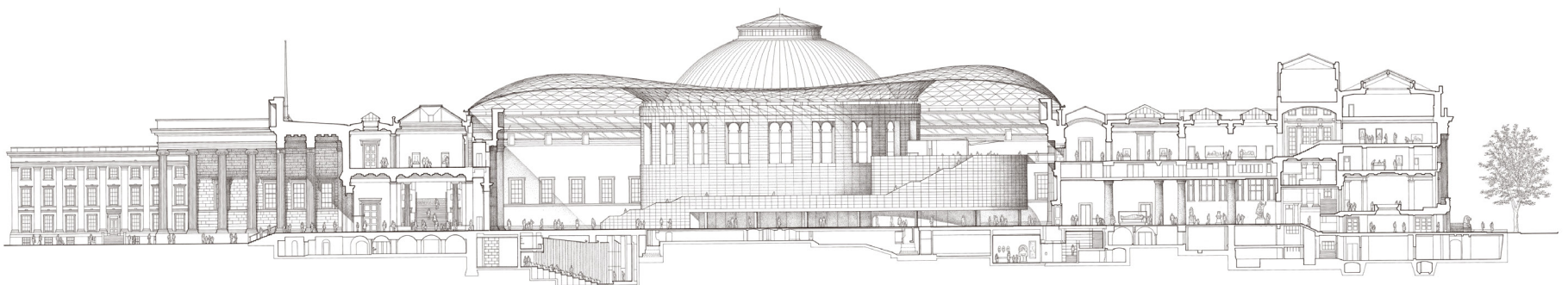
Il progetto non può essere semplicemente considerato come un'opera di ampliamento e riconfigurazione dei servizi del museo: si tratta infatti di un vero e proprio intervento di pianificazione urbana. La Great Court diventa un grande spazio pubblico al centro di un palazzo cittadino: accessibile da nord o da sud, permette di passeggiare da Bloomsbury a Covent Garden, rendendo il centro del museo parte di un nuovo itinerario.



4



5

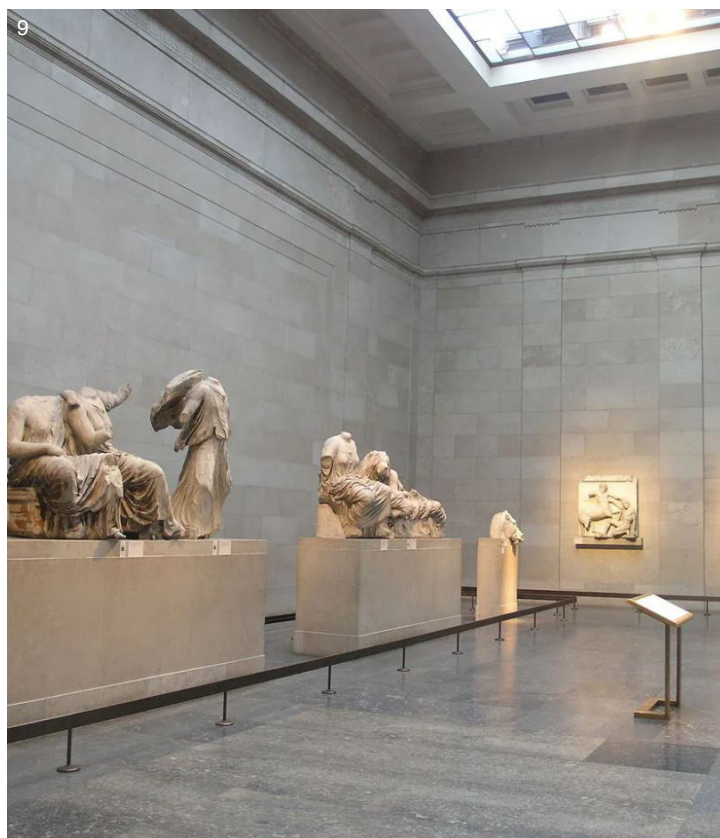
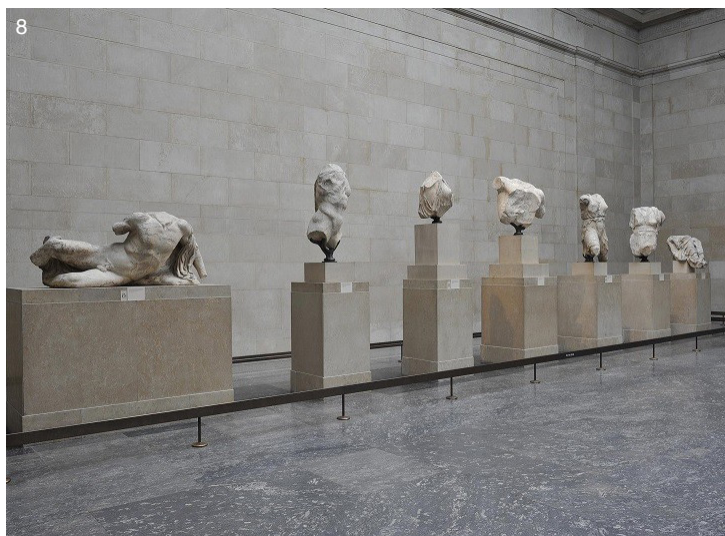


6



Nelle pagine precedenti

1. Veduta dall'alto del British Museum
2. Esploso degli elementi progettuali
3. Schizzo di progetto dello studio Foster and partner
4. Trasformazione in ordine cronologico della corte interna
5. Sezione longitudinale della Great Court
6. Veduta interne della Great Court



7.
Veduta interna della Nineveh Gallery

8.
Veduta di dettaglio della Duveen Gallery

9.
Veduta di dettaglio della Duveen Gallery

10.
Veduta della Duveen Gallery





Altes Museum

Karl Friedrich Schinkel, Berlino, 1830

A partire dal 1797 venne presa in considerazione la necessità di costruire un museo a Berlino. Le opere d'arte, fino a quel momento celate all'interno dei castelli, dovevano diventare patrimonio pubblico e il museo avrebbe rappresentato una "scuola di formazione del gusto estetico". I primi progetti di Schinkel in proposito risalgono agli inizi del 1800, ma fu solo nel 1815 che cominciarono a prendere forma, ideando un progetto nettamente superiore alle altre proposte, tanto che nel 1823 il re gli affidò la direzione dei lavori.

Il luogo che l'architetto aveva destinato alla struttura era il parco che sorgeva di fronte al castello; dato che dall'inizio del XVIII secolo era stato adibito a piazza d'armi, il parco offriva uno spettacolo desolante, tuttavia Schinkel ne riconobbe l'importanza a livello urbanistico. Scrisse infatti: "la bellezza del paesaggio trova nella costruzione il proprio completamento; così, infatti, il quarto lato della vecchia piazza suggestiva verrà delimitato adeguatamente". I piani di Schinkel hanno incorporato il Königlichches Museum, come era allora noto, in un insieme di edifici che circondano il Berliner Lustgarten (giardino del piacere): lo Stadtschloss a sud era un simbolo del potere mondano, lo Zeughaus a ovest rappresentava la potenza militare e il Berliner Dom ad est era l'incarnazione dell'autorità divina. Il museo a nord del giardino, che doveva provvedere all'educazione del popolo, era un simbolo per la scienza e l'arte.

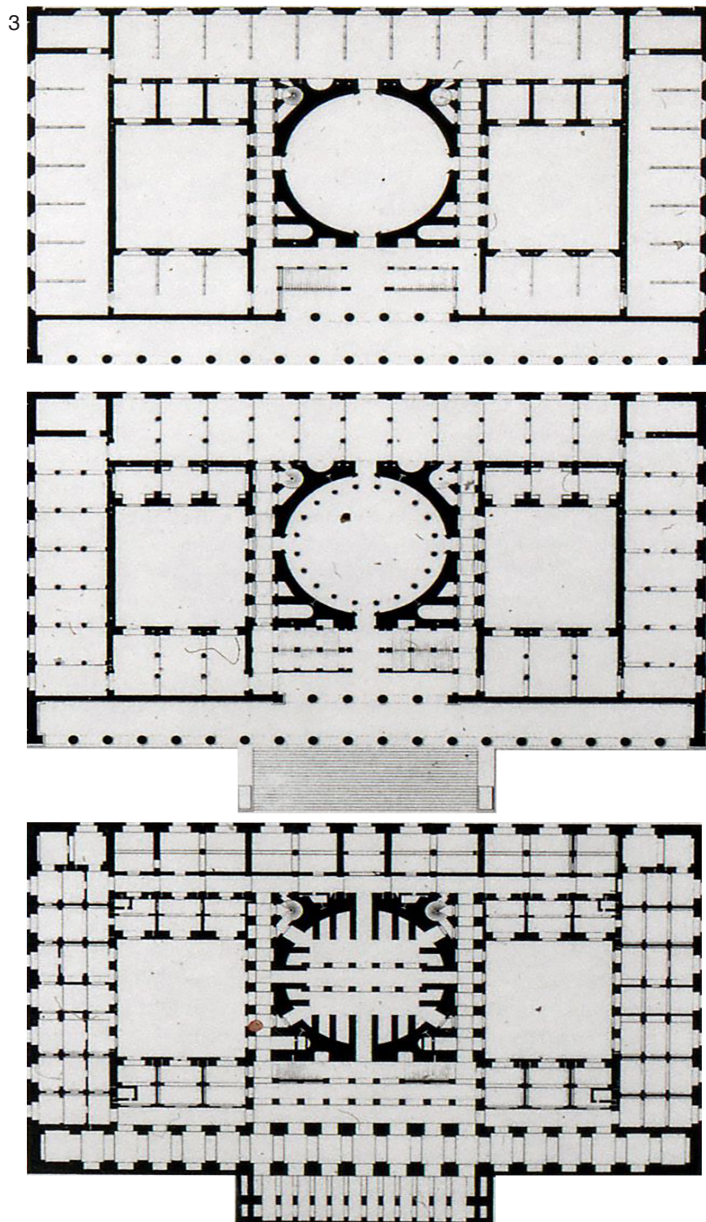
Visto dal Lustgarten, l'Altes Museum, come venne chiamato dalla metà del XIX secolo, è un'opera fondamentale dell'architettura neoclassica e con la sua ampia facciata ha un aspetto imponente: tra i due pilastri angolari collocati sull'alto basamento sono allineate a breve distanza l'una dall'altra 18 colonne ioniche. Nella sua semplicità la facciata monumentale ha un effetto grandioso, caratterizzato dalla sua classica simmetria e proporzione. La presenza degli altri tre muri perimetrali, che delimitano lo spazio interno dislocato su due piani, è indicata solo dai vani delle finestre e dal cornicione che corre intorno all'intero edificio. Il visitatore accede al suo ampio e invitante portico per mezzo di una larga scala esterna antistante la facciata, esso è

un'espressione architettonica dell'apertura delle arti al pubblico. Sopra le colonne, un'iscrizione proclama il tema centrale dei musei berlinesi, "Studio antiquitatis omnigenae et artium liberalium": sono dedicati allo "studio delle arti e delle antichità di tutto il mondo".

In seguito, passando oltre una seconda fila di colonne, una scalinata a doppia rampa conduce al podio panoramico. Da qui, lo sguardo contempla il Lustgarten e la Chiesa di Friedrichswerder: l'ambiente interno e quello esterno sfumano confluendo l'uno nell'altro con la scalinata che rappresenta una delle creazioni architettoniche più innovative di Schinkel e trasforma la visita al museo in una cerimonia ufficiale.

La costruzione si articola intorno a due corti interne ed a un'imponente rotonda, per la quale Schinkel si ispirò al modello del Pantheon di Roma. La grande sala, coperta a volta, svolge la funzione di un punto di accoglienza e di raccordo, da cui si diramano le varie sale espositive, ma al tempo stesso, "deve stimolare la sensibilità del visitatore e predisporlo a riconoscere e apprezzare ciò che l'edificio custodisce", come sottolineò lo stesso architetto. La galleria che corre lungo il perimetro della sala è sorretta da 18 colonne ioniche e tra di esse sono collocate statue antiche che rendono il vestibolo uno splendido preludio con il compito di introdurre alla collezione. Inoltre, le preziose strutture architettoniche e decorative e il cromatismo dei materiali impiegati conferiscono allo spazio una nobile eleganza e, proprio come nel Pantheon, la luce del sole entra attraverso l'apertura ricavata nella cupola a cassettoni. Per l'architetto, riuscire a predisporre l'animo del visitatore in maniera adeguata era così importante che riservò alla rotonda e alla scalinata quasi un terzo della superficie complessiva della struttura.

Secondo la concezione originale di Schinkel, era previsto anche un ricco ciclo di affreschi, che doveva illustrare soggetti tratti "dalla storia della formazione culturale dell'umanità"; di questi dipinti è presente una traccia nei progetti iniziali: tra il 1828 e il 1834 l'architetto infatti preparò sei disegni dettagliati che, sulla base di varie tematiche derivate dalla mitologia greca e romana, raffiguravano l'evoluzione del genere



- Nella pagina precedente
1. Scorcio della rotonda al centro dell'Altes Museum
 2. Veduta della facciata dal Berliner Lustgarten
 3. Pianta dei piani primo, terra ed interrato

umano e delle sue conoscenze. Tuttavia, tali affreschi furono realizzati soltanto dopo la morte dell'artista e i dipinti proposti dall'architetto furono realizzati sotto la guida di Peter Cornelius e terminati nel 1855, mentre le altre pareti vennero affrescate successivamente con motivi ispirati a quelli di Schinkel. Lo scopo delle opere pittoriche era di inserire i singoli traguardi culturali, la cui successione poteva essere ricostruita attraverso i pezzi esposti nel museo, in un contesto storico-sociale più ampio. Distrutte durante la Seconda guerra mondiale, le pitture murali non furono restaurate in occasione dei lavori di ricostruzione e se ne sono conservati solo pochi frammenti.

Dalla sua creazione, l'edificio ha subito numerose ristrutturazioni, sia di ampliamento che di riparazione ed in ultimo, L'Altes Museum sarà completamente rinnovato sulla base dei progetti dello studio di architetti Hilmer & Sattler e Albrecht (Monaco di Baviera/Berlino), incaricato nel 1998. La ristrutturazione completa non è ancora iniziata, tuttavia, sono già stati presi due urgenti provvedimenti preliminari: rifacimento della scala esterna e ripristino del soffitto a cassettoni della rotonda. Non appena completati tutti i lavori di costruzione, il piano interrato sarà utilizzato anche per mostre temporanee e locali di servizio. Inoltre, si prevede di utilizzare i due cortili interni dotandoli di coperture in vetro. E, ultimo ma non meno importante, la Passeggiata Archeologica collegherà spazialmente e tematicamente l'Altes Museum agli altri edifici dell'Isola dei Musei.

4



5



6-7.
Vedute notturne del museo dal Berliner Lustgarten

6



6. Veduta sul Berliner Lustgarten dal podio panoramico al termine della scalinata a doppia rampa

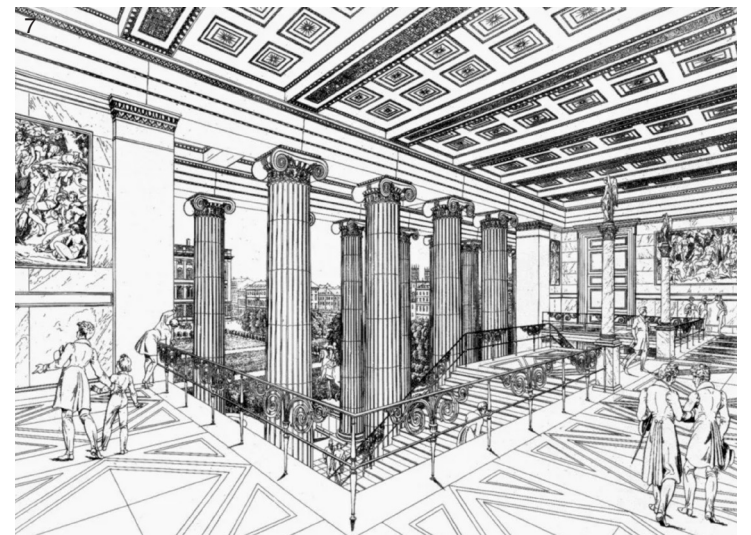
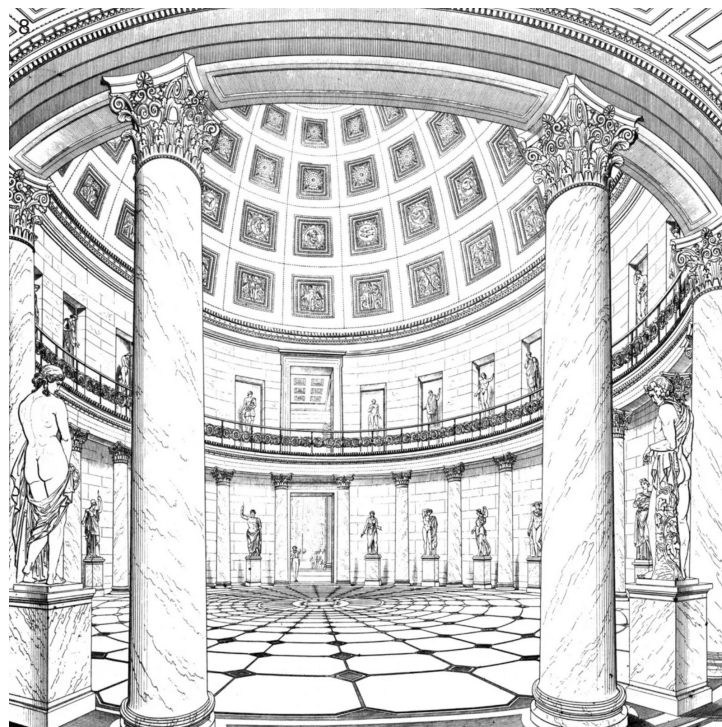
7. Disegno di Karl Friedrich Schinkel del podio panoramico al termine della scalinata a doppia rampa

8. Veduta della sala rotonda

9. Disegno di Karl Friedrich Schinkel della sala rotonda

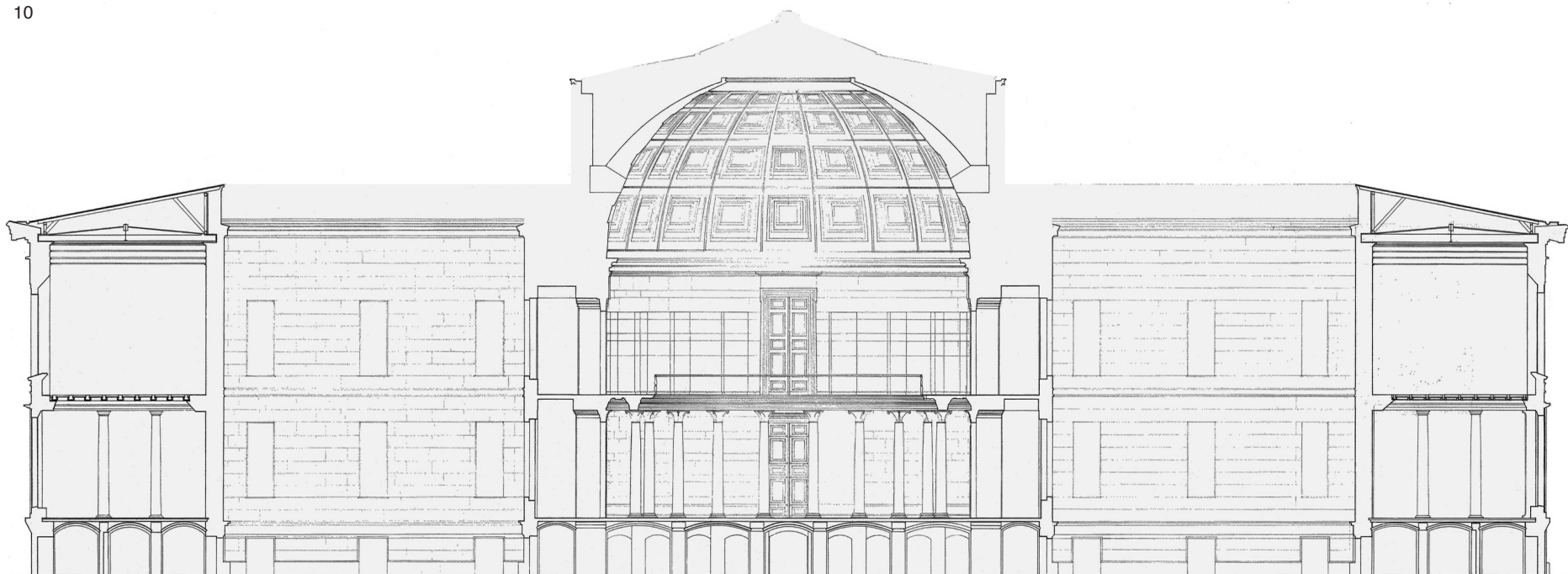
10. Scorcio della sala rotonda

11. Sezione longitudinale





10



Spazi espositivi moderni e contemporanei



Solomon R. Guggenheim Museum

Frank Lloyd Wright, New York, 1939

Nel 1943 Frank Lloyd Wright riceve l'incarico di realizzare il museo di Pittura non-oggettiva che Solomon R. Guggenheim, appassionato d'arte e grande collezionista, aveva avviato già alcuni anni prima. È Hilla Rebay, la curatrice della collezione, a sollecitare la vena creativa dell'architetto: la sua richiesta era l'esecuzione di un'opera che fosse "un tempio dello spirito, un monumento", portando così la progettazione verso ciò che sarebbe stata la realizzazione di un'opera d'arte per esporre arte.

Allungandosi verso la densa città di Manhattan, il Solomon R. Guggenheim Museum è stato l'ultimo grande progetto ideato e realizzato da Frank Lloyd Wright tra il 1943 e l'apertura al pubblico nel 1959, sei mesi dopo la sua morte, diventando così una delle sue opere più lunghe nella produzione e uno dei suoi progetti più popolari. Dopo varie interruzioni dovute ai cambiamenti nei regolamenti edilizi, aumenti dei costi data la scarsità dei materiali durante la seconda guerra mondiale, ripensamenti nei programmi espositivi da parte della committenza, solo nel 1956 hanno avvio i lavori di scavo che gettano le basi di ciò che sarà da subito una delle architetture iconiche del XX secolo. La morte di Solomon Guggenheim nel 1949, inoltre, contribuisce a ritardare la messa a punto del progetto e fa sì che il museo diventi un'opera in memoria del mecenate. Nell'ottobre del 1959 il museo è terminato e inaugurato in assenza, non solo del suo ideatore, ma anche del suo progettista, scomparso sei mesi prima.

Il polo culturale, collocato all'incirca a metà della Fifth Avenue, la strada dei musei di New York, si distingue nella griglia densa di Manhattan con le sue forme morbide e basse, creando un'eccezione nella successione continua di alti grattacieli scatolari che attorniano Central Park. Tra i pochi edifici realizzati da Wright in una metropoli, il museo Solomon R. Guggenheim è l'occasione per proseguire la polemica antiturbana iniziata dall'architetto con il progetto per Broadacre City. L'altezza ridotta del complesso e la disomogenea distribuzione delle parti all'interno del lotto sono, infatti, in contrasto con l'alta densità e lo sfruttamento intensivo del terreno, tipico dei centri delle grandi città ame-

ricane. Le forme tondeggianti dei volumi emergenti, inoltre, si oppongono la regolarità della maglia newyorkese e contemporaneamente all'usuale immagine degli edifici museali di fine Ottocento e inizio Novecento. L'austerità neoclassica riservata ai luoghi della cultura è ormai superata per Wright, che preferisce interpretare l'esperienza dell'arte non come un severo indottrinamento ma come una passeggiata alla scoperta di quanto la sensibilità moderna e avanguardista va proponendo.

Per evitare l'abituale susseguirsi di sale e di parti tematiche, ritenuto ripetitivo e dispersivo, l'architetto immagina una struttura in cui il visitatore possa avere un approccio più immediato alle opere e la visione complessiva dell'esposizione. Per questo realizza un cono rovescio, cavo al centro e attraversato da una rampa ascendente dal foyer di ingresso per sei livelli, permettendo a un piano di confluire in un altro e l'interazione di persone su diversi livelli, valorizzando il progetto in sezione.

Il percorso espositivo, secondo Wright, avrebbe dovuto portare i visitatori a prendere l'ascensore, posto in una colonna di servizio defilata rispetto al centro del pozzo aperto, per salire in cima o fermarsi a qualsiasi piano e quindi ridiscendere lentamente la rampa, osservando le opere esposte sulle pareti perimetrali che sono leggermente inclinate verso l'esterno.

Secondo alcuni studiosi, l'idea della rampa e recuperata da un progetto sviluppato nel 1924 per un centro ricreativo turistico: il complesso disegnato per Gordon Strong si caratterizzava, infatti, per una larga rampa di accesso che porta i visitatori in auto fino in cima all'edificio e gli ospiti entravano nell'edificio utilizzando una rampa pedonale aperta sul panorama attorno. Tuttavia, la promenade del museo si differenzia per il fatto che in questo caso la rampa non è un artificio esteriore ma un elemento strutturale e generatore del disegno.

L'ambizioso programma era stato più volte contestato al progettista, sia dai collaboratori di Guggenheim sia dagli artisti, che non ritenevano opportuno l'uso di superfici inclinate per le esposizioni. Wright, tuttavia, con il sostegno del committente riuscì a far valere l'idea

Nella pagina precedente

1.
Veduta dall'alto del museo su Central Park

2.
Veduta del prospetto nord-ovest incorniciato tra gli alberi

3.
Veduta del prospetto nord-est

4.
Veduta del prospetto sud-ovest



Nella pagina seguente

5.
Veduta notturna del prospetto sud-ovest

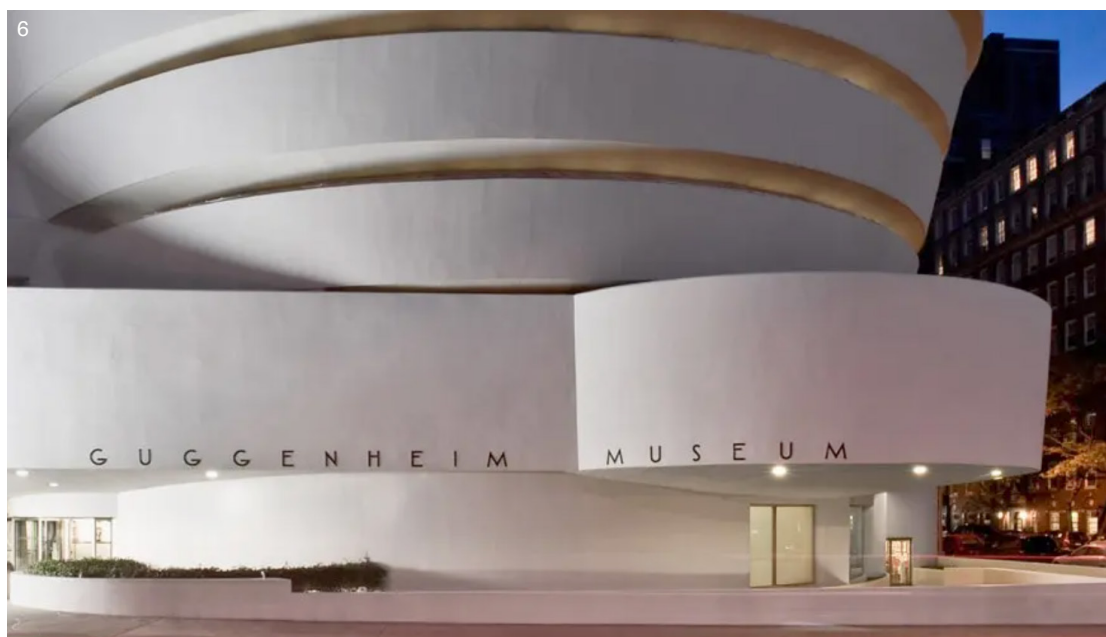
6.
Veduta di dettaglio dell'ingresso del museo

7.
Veduta notturna del prospetto nord-est

che in questo modo i quadri sarebbero stati osservati da prospettive migliori e illuminati in maniera più efficace. La luce, infatti, non colpisce mai direttamente le opere: penetra nello spazio espositivo tramite i vetri del grande lucernario a spicchi che chiude il volume a cono ed è diffusa dalle fenditure praticate sul perimetro della struttura.

Il complesso è interamente realizzato in cemento armato; la spirale è sorretta da setti disposti ogni 30° lungo i raggi della circonferenza di base; il rivestimento esterno è omogeneo nel trattamento superficiale e nella colorazione chiara. Sul prospetto principale non vi sono elementi ornamentali accessori, ma unicamente la titolazione del museo, incisa nel composto cementizio con precisi caratteri geometrici. La scritta corre lungo l'elemento basamentale che unisce lo spazio espositivo principale a spirale con il secondo blocco, anch'esso tondeggiante ma di dimensioni ridotte. Questo volume a pianta circolare, interrotto da una mandorla in cui sono raccolte le scale e i servizi, era originariamente destinato agli uffici, mentre oggi è adibito a spazio per la biblioteca, il caffè, il bookshop e mostre temporanee.

A cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta il museo è stato oggetto di un progetto di ristrutturazione e di ampliamento seguito dallo studio Gwathmey Siegel & Associates Architects, che ha portato alla riorganizzazione complessiva degli ambienti interni, grazie anche alla realizzazione della nuova palazzina per gli uffici. Già il progetto di Wright per il complesso museale prevedeva la costruzione di una torre di dieci piani a ridosso della rotonda minore, in cui collocare gallerie espositive, uffici, laboratori, depositi e un piccolo appartamento privato. Gli aumenti dei costi di cantierizzazione del museo persuasero però lo stesso architetto a rinunciare alla realizzazione del corpo dei servizi. L'ampliamento, concluso nel 1992 dopo due anni di chiusura al pubblico, ha tenuto conto degli schizzi di Wright: il nuovo volume, da molti criticato come inutile aggiunta a un'architettura emblematica del Novecento, costituisce una quinta discreta al complesso originario, senza soffocarlo. La griglia del rivestimento della bassa torre, in pietra calcarea, a pianta rettangolare, inoltre, esalta la plasticità della spirale distaccandola ulteriormente dalla realtà urbana, tanto contestata da Wright.

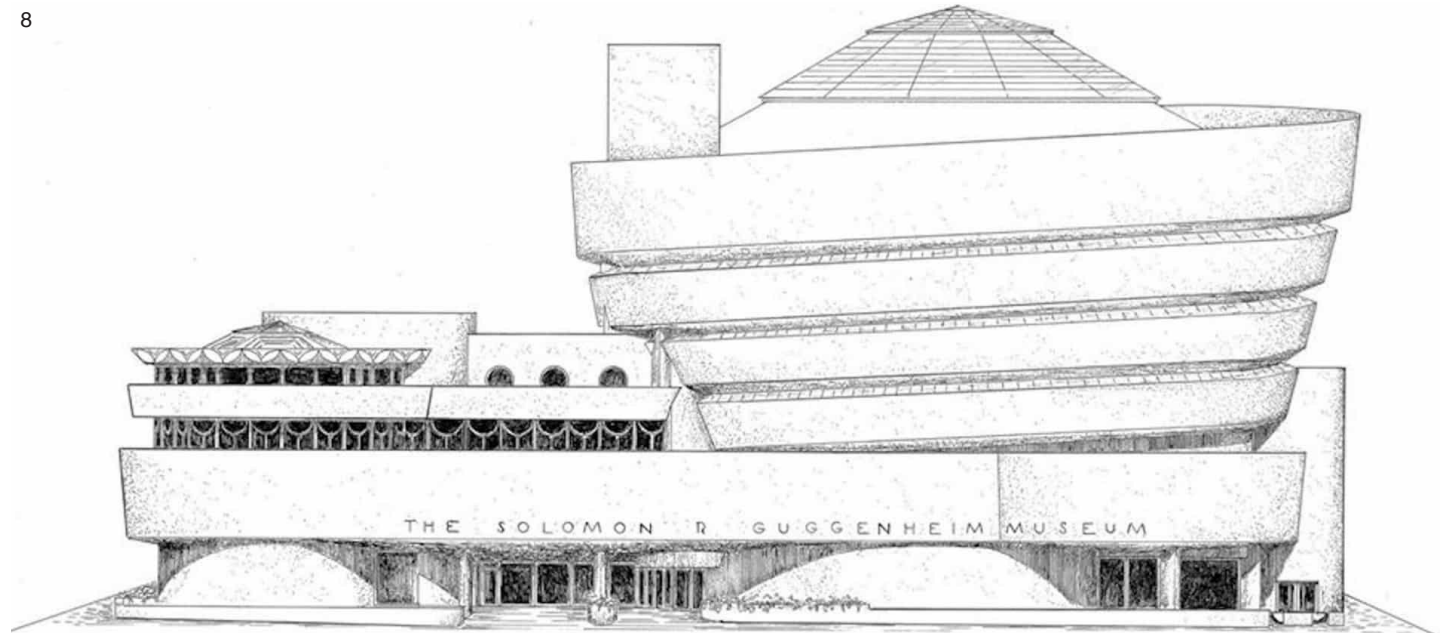


8

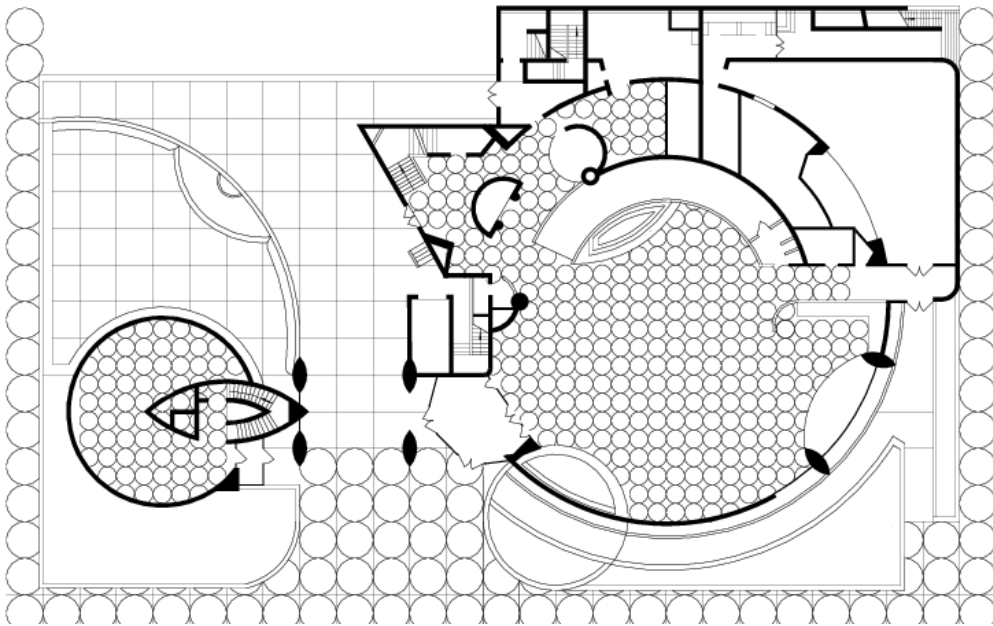
8.
Prospetto nord-ovest

9.
Pianta del piano terra

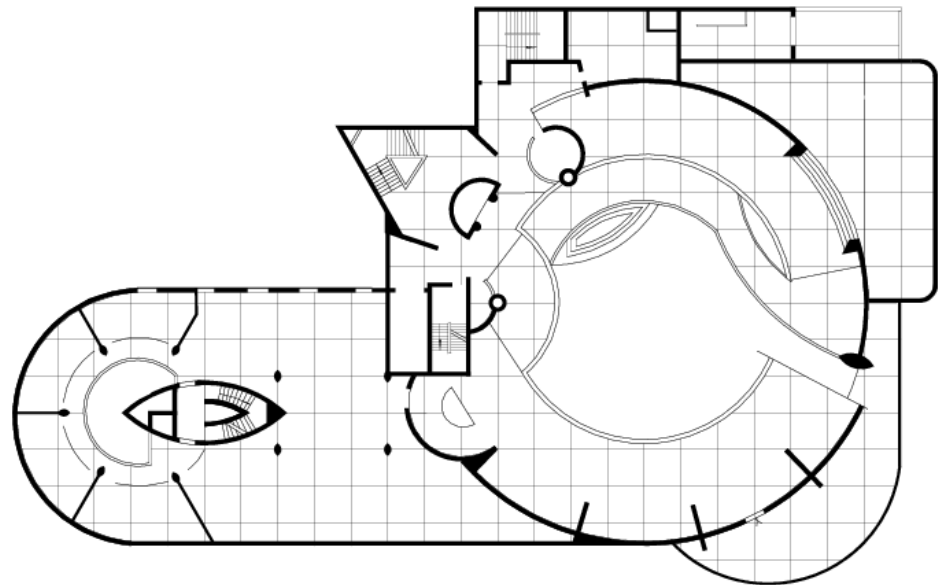
10.
Pianta del piano primo



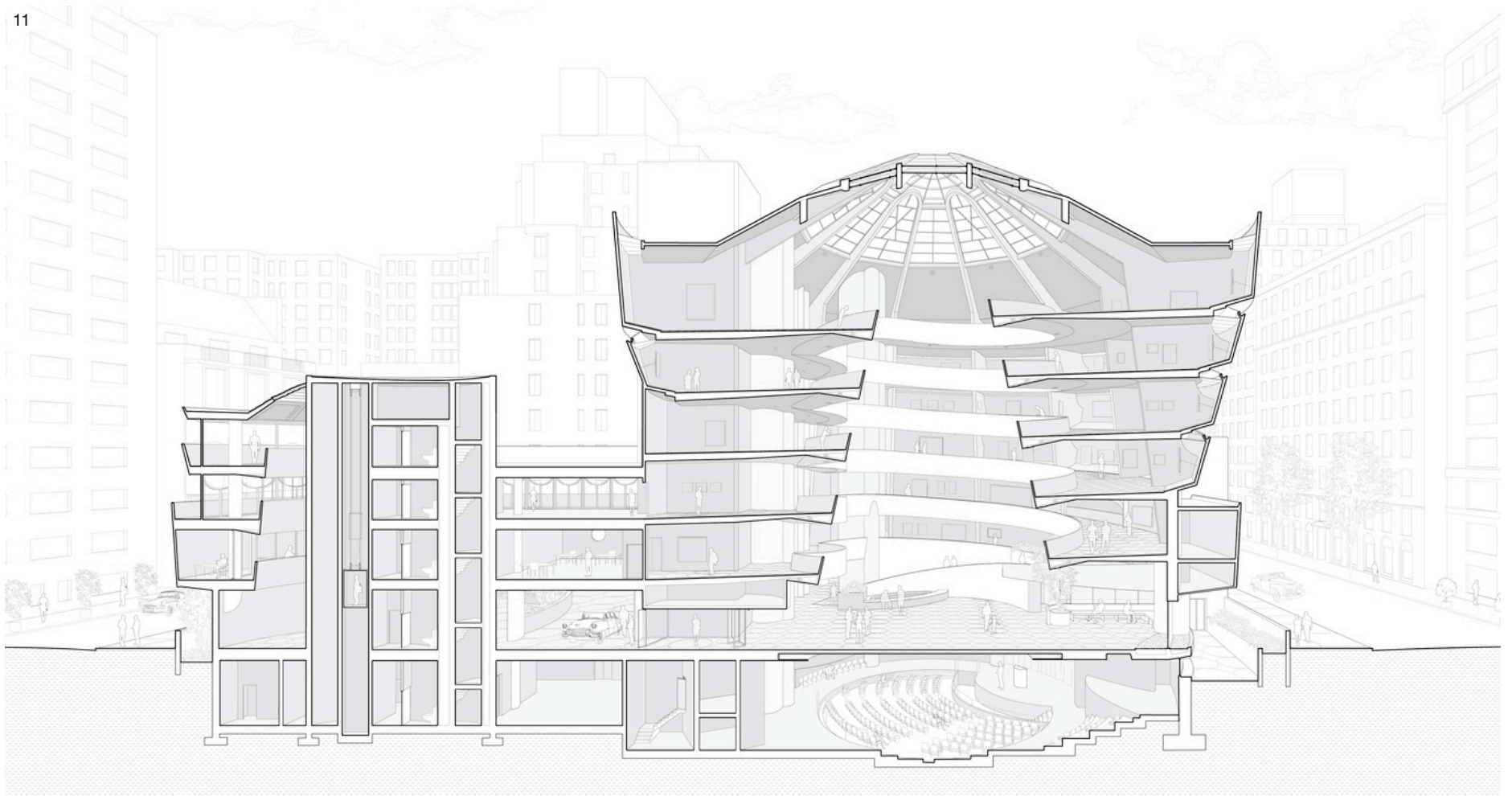
9



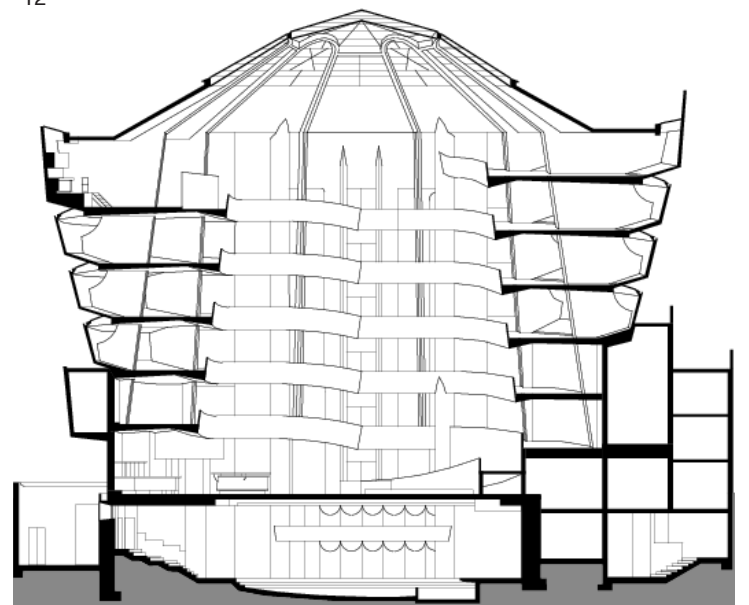
10



11



12



13



11.
Sezione longitudinale e prospettiva
del museo

12.
Sezione della sala espositiva a forma
di cono rovesciato

13.
Rappresentazione grafica del mu-
seo con l'ampliamento progettato
dallo studio Gwathmey Siegel & As-
sociates Architects

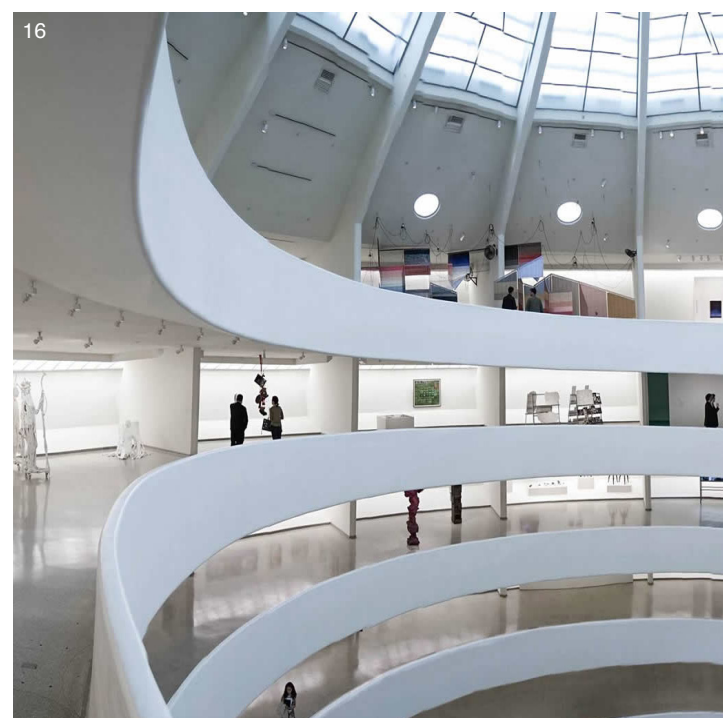


14.
Veduta della parte finale della rampa con cupola a spicchi

15.
Veduta dal basso della cupola vetrata

16.
Veduta della galleria espositiva su più livelli

17.
Veduta della galleria espositiva nel suo complesso dal foyer







Jüdisches Museum

Daniel Libeskind, Berlino, 2001

Tra i non pochi musei realizzati in questi ultimi anni dedicati alla storia delle persecuzioni subite dal popolo ebraico nel nostro secolo, quello di Berlino assume un significato particolare, proprio per il luogo in cui si colloca e per ciò che la tragedia dell'Olocausto rappresenta nella memoria del popolo tedesco. È anche per questo motivo che l'architettura di Daniel Libeskind, ebreo polacco nato a poche centinaia di chilometri da Berlino, esprime già in se stessa una tensione particolare che si manifesta nella drammaticità delle forme e degli spazi, nell'uso dei materiali, nel trattamento della luce.

Il progetto proposto da Daniel Libeskind si configura come una delle più innovative idee presentate al concorso e apre un radicale e profondo cambio di prospettiva nel panorama dell'architettura della memoria berlinese del tempo, grazie a un'impronta decostruttivista. Attraverso il tema molto sentito "dell'integrazione con l'esistente" il nuovo complesso doveva collocarsi accanto al palazzo barocco di Kollgienhaus lungo la Lindenstrasse, una delle tre diagonali convergenti verso la piazza rotonda del Rondel, in un rapporto armonioso tra vecchio e nuovo, includendo sia spazi per esposizioni temporanee sia il nuovo museo ebraico dedicato ai duemila anni di storia degli ebrei in Germania e nei paesi di lingua tedesca. Rispetto alle linee guida del concorso Libeskind si riservò alcune critiche, considerando inadeguata l'idea dell'integrazione tra i due musei per restituire dignità ad un popolo che tanto aveva patito durante la tragedia dell'Olocausto. Unica concessione alla continuità con il passato che precede le vicende della Seconda guerra mondiale è la scultura del "giardino labirinto" quadrato, dedicato allo scrittore E.T.A. Hoffmann, che all'inizio del secolo scorso amministrò in questo edificio la legge dello Stato prussiano. Si tratta di una selva di colonne che genera una serie di viottoli molto stretti e disorientanti, piantate su un piano di calpestio pendente che rende fastidioso e disagiata l'incendere.

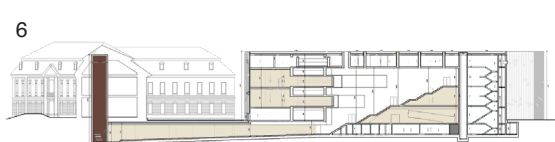
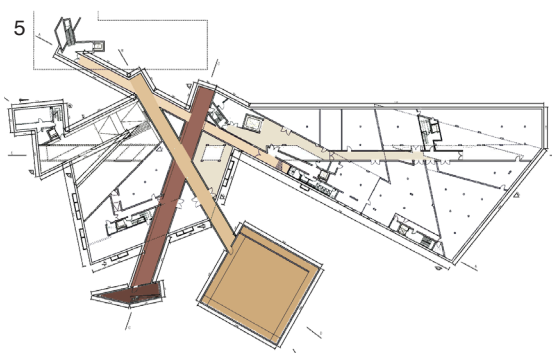
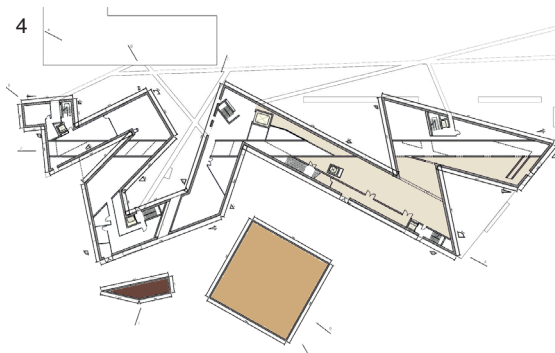
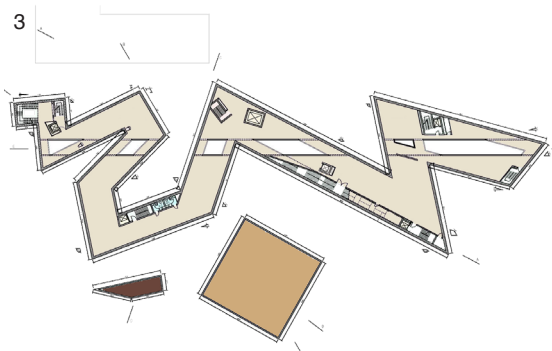
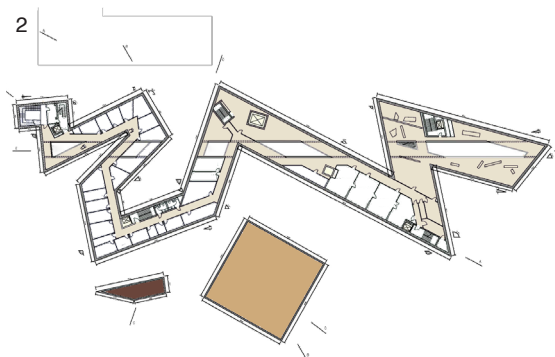
L'interpretazione del tema da parte di Libeskind è evidentemente legata a uno stato d'animo interiore, a una sensibilità che solo chi è stato in qualche modo parte

di questa vicenda può sentire. L'invisibile matrice di relazioni fra la cultura tedesca e la tradizione ebraica è diventata nel progetto una rilettura della geometria della stella gialla a sei punte che ha generato il particolare impianto del museo, secondo un processo creativo complesso, incrociato, stratigrafico, che è tipico del lavoro progettuale di Libeskind.

Il concetto di fondo del progetto è sintetizzato con "between the lines", ovvero tra le linee, e prevedeva un edificio la cui forma fosse assimilabile a una lunga linea spezzata che si incontrasse-scontrasse con una retta. Libeskind rappresentava in questo modo la coesistenza di due elementi caratterizzanti della storia della comunità ebraica in Germania: da una parte la frammentazione, le vite interrotte degli ebrei, dall'altra la continuità, baluardo della speranza per il futuro.

Le piante rendono palese il motivo per il quale Libeskind abbia intitolato il progetto con un riferimento alle linee. Due distinte linee, una spezzata e una retta, si incrociano in cinque punti, creando dei vuoti verticali, definiti da pareti in cemento in corrispondenza dei punti di intersezione. Volutamente lasciate vuote, poco illuminate e non riscaldate, le intersezioni rappresentano l'unica questione della storia degli ebrei che non potrà mai essere esposta: la loro umanità ridotta in cenere. Di questi vuoti chiamati "Voids" uno è accessibile ed è stato utilizzato per l'installazione permanente Shalekhet – Fallen Leaves, opera dell'artista Menashe Kadishman costituita interamente da 10.000 volti ritagliati in acciaio. Tali volti sono simbolo non soltanto delle vittime della Shoah, ma anche di tutte le vittime di violenza e della guerra. I visitatori sono qui invitati a camminare sui volti ed ascoltare con attenzione il fragore prodotto dalle lastre metalliche che sbattono le une contro le altre.

Attraverso un grande spazio situato all'interno del Kollgienhaus, il visitatore accede al nuovo edificio tramite un unico passaggio interrato, che connette i due musei. Questo attraversamento è quindi pensato come il solo accesso alla struttura, rendendo le due costruzioni, apparentemente indipendenti, connesse da un solido profondo legame.



- Gallerie espositive
- Asse della continuità
- Asse dell'esilio
- Giardino dell'esilio
- Asse dell'olocausto
- Torre dell'olocausto

- Nella pagina precedente
1. Vista dall'alto
 2. Pianta terzo piano
 3. Pianta primo e secondo piano
 4. Pianta piano terra
 5. Pianta piano interrato
 6. Sezione longitudinale

Qui inizia il percorso espositivo che, seguendo un basso e stretto passaggio, conduce verso una lunga scalinata che distribuisce i tre piani espositivi. La visita solo apparentemente si svolge lungo una tradizionale, per quanto zigzagante, galleria, in realtà la frantumazione di spazi, le visuali e il coinvolgimento emotivo fa ben presto perdere l'orientamento.

La pianta dell'edificio si articola, infatti, su tre linee che formano altrettanti corridoi sotterranei. I due più importanti, l'asse della continuità (o della speranza) e l'asse dell'Olocausto (o dell'oscurità) sono molto diversi. L'asse della continuità ha una forma fortemente irregolare ma continua, e conduce i visitatori alle sale espositive dei piani superiori. L'asse dell'Olocausto, che simboleggia l'assenza dei cittadini ebrei berlinesi, è invece dritto ma spezzato, e nel punto in cui interseca il precedente genera una serie di sottili spazi vuoti che da sotto la superficie del suolo si estendono lungo tutta l'altezza dell'edificio.

Inoltre, non vi è nessun angolo, nessuna prospettiva all'interno del museo, da cui sia possibile avere uno sguardo complessivo e omogeneo dell'ambiente: la percezione della totalità viene impedita dalle interruzioni dei muri "spezzati", dalle geometrie asimmetriche, dagli squarci profondi nel costruito che offrono uno sguardo sugli spazi vuoti inaccessibili.

L'interno è composto da cemento armato che rafforza i momenti degli spazi vuoti e dei vicoli ciechi dove solo un frammento di luce, generato da lame diagonali in facciata, entra nello spazio. È un gesto simbolico di Libeskind che i visitatori sperimentino ciò che il popolo ebraico durante la Seconda guerra mondiale ha provato, in modo tale che anche nei momenti più bui in cui senti di non poter scappare mai, una piccola traccia di luce ripristina la speranza.

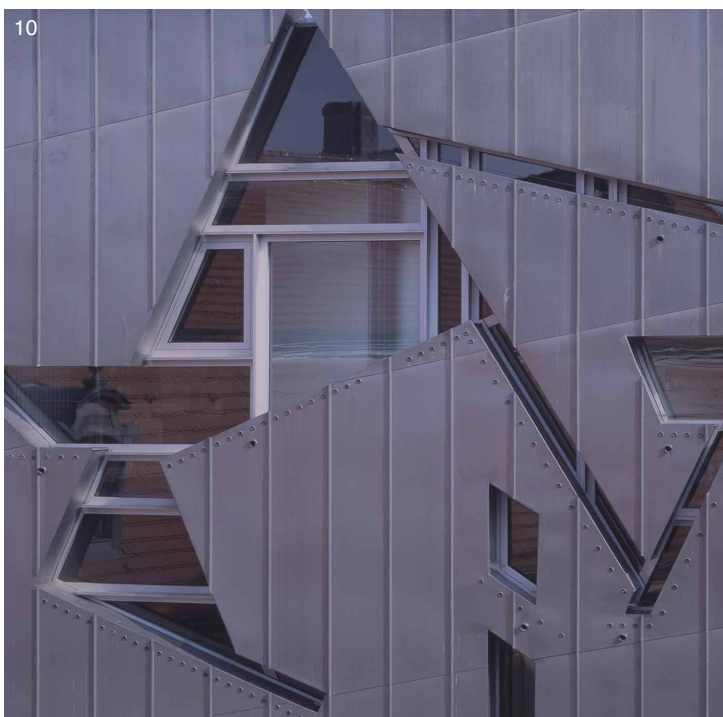
L'estensione di Libeskind conduce al Giardino dell'Esilio dove ancora una volta i visitatori si sentono persi tra 49 alti pilastri di cemento ricoperti di piante. I pilastri prepotenti fanno perdere e confondere, ma una volta che si guarda verso un cielo aperto c'è un momento di esaltazione. Il Museo Ebraico di Libeskind è un emozionante viaggio attraverso la storia. L'architettura e l'esperienza sono una vera testimonianza della capacità di Daniel Libeskind di tradurre l'esperienza umana in una composizione architettonica.

7.
Vista dall'alto del prospetto sud ed
annesso giardino

8.
Vista del giardino labirinto con pia-
no in pendenza

9.
Dettaglio del prospetto nord

10.
Dettaglio di facciata



11.
Prospetto ovest

12.
Prospetto nord

13.
Prospetto sud

14.
Sezione longitudinale in corrispondenza del collegamento tra il Kollegienhaus e il nuovo museo

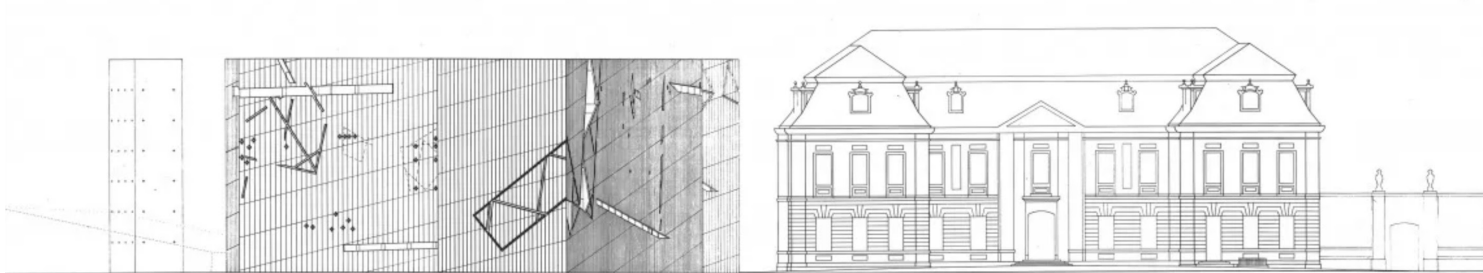
15.
Sezione longitudinale in corrispondenza dei vuoti centrali

16.
Sezione trasversale in corrispondenza dell'accesso al giardino labirinto

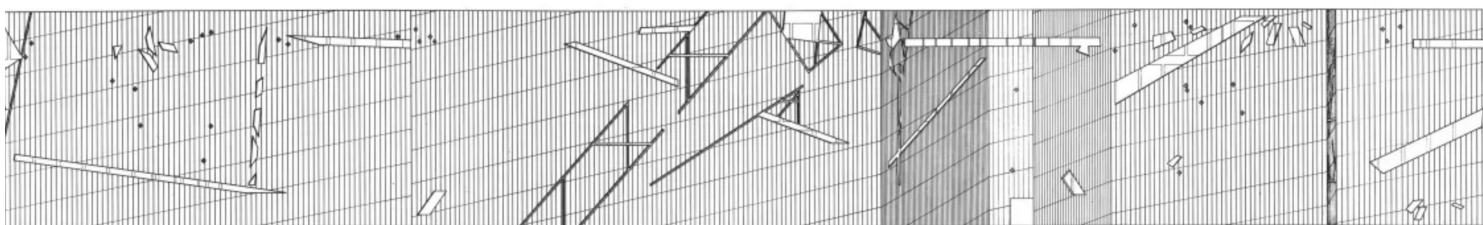
17.
Sezione trasversale in corrispondenza della torre dell'Olocausto

18.
Veduta del vano scala principale

11



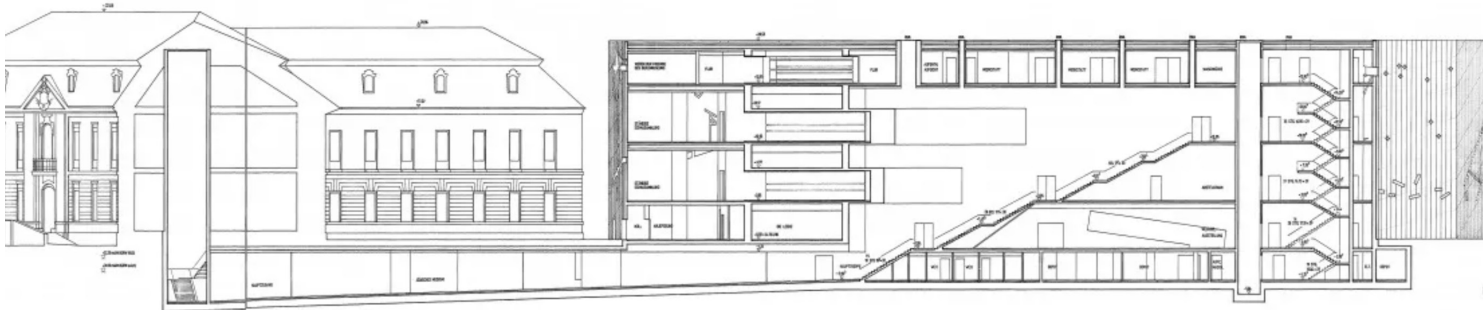
12



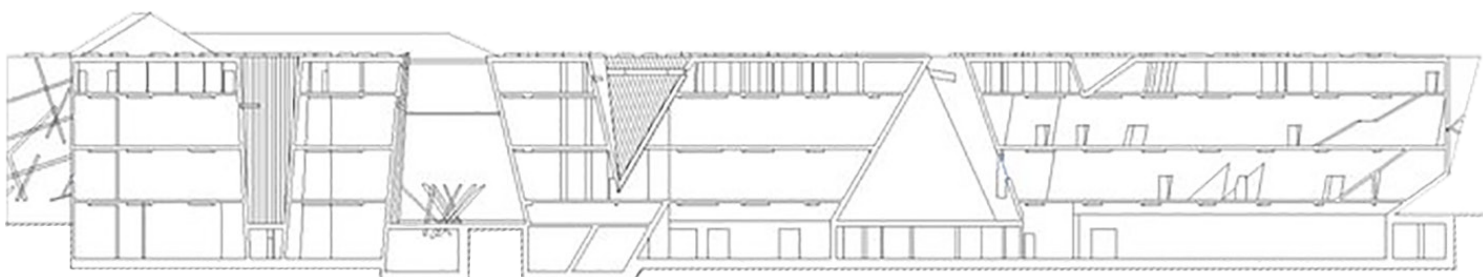
13



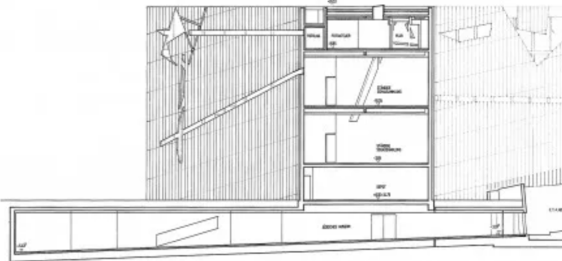
14



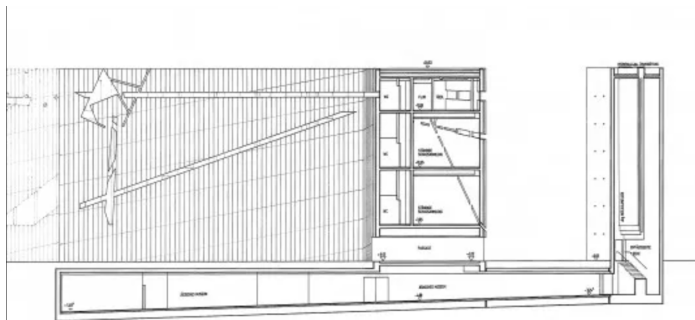
15

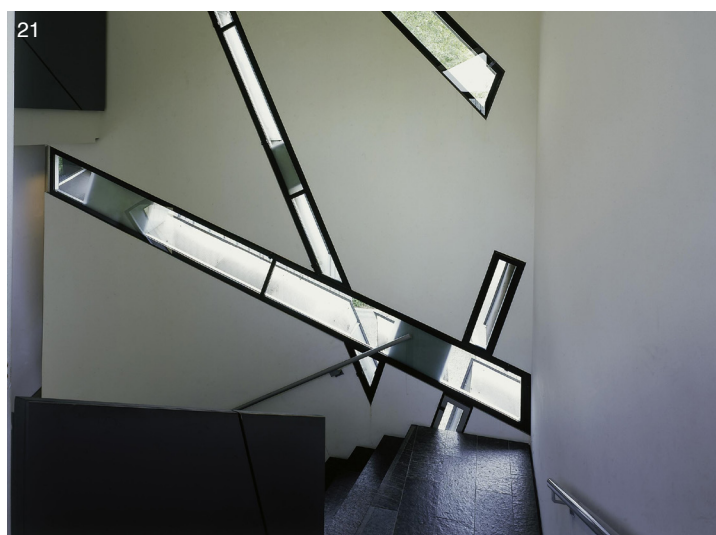
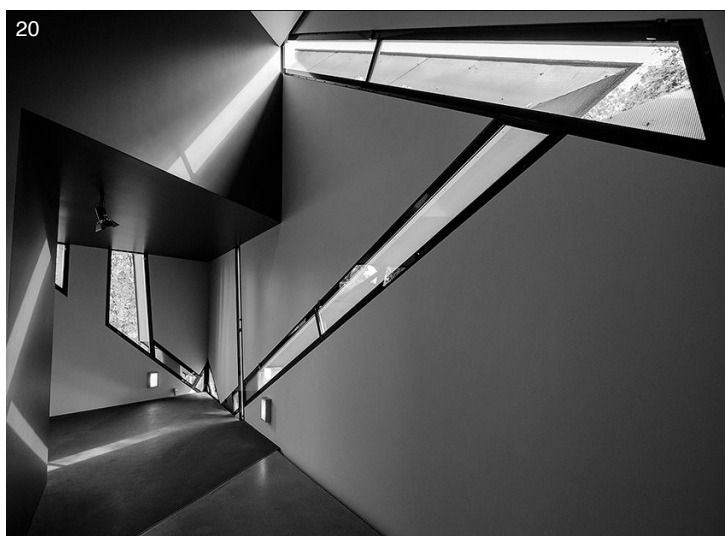


16



17





19-20.
Veduta di una galleria espositiva

21.
Dettaglio delle lame diagonali in
facciata che illuminano gli spazi
interni

22.
Installazione "Shalekhet - Foglie
cadute", dedicata a tutte le vittime
della guerra e della violenza





NEUE
MUSEUM

NEUE
MUSEUM

JAMES-SIMON-GALERIE

Neues Museum

David Chipperfield Architects, Berlino, 2009

Situato sull'Isola dei Musei, nel cuore dell'ex Berlino Est, l'edificio fu inizialmente costruito per ampliare lo spazio della Altes Museum, costruito immediatamente a sud dal maestro di Stüler Karl Friedrich Schinkel. Il progetto originale faceva parte di un concetto architettonico generale per l'Isola dei Musei - suggerito da Federico Guglielmo IV - di una serie di musei d'arte e archeologici progettati in modo da promuovere un maggiore apprezzamento dell'antichità classica. Tra questi musei, e in termini di costruzione e ricca decorazione interna, il Neues Museum era considerato il più importante edificio monumentale prussiano della sua epoca.

Il Neues Museum fu gravemente danneggiato dai bombardamenti che colpirono Berlino durante la Seconda guerra mondiale e terminato il conflitto vennero eseguiti solo pochi tentativi di riparazione lasciando così il museo in rovina e abbandonato al suo destino di deterioramento: l'intera ala nord-ovest e quella sud-est del museo non esistevano più, mentre l'imponente scalinata progettata da Stüler risultava fortemente danneggiata. Il museo rimase in rovina fino al 1986 e solo in seguito alla riunificazione della Germania si decise di restaurare l'antico edificio.

Nel 1997 lo studio David Chipperfield Architects, in collaborazione con Julien Harrap Architects, vinse il concorso internazionale di progettazione per la ricostruzione del museo.

“L'obiettivo principale del progetto – spiegano dallo studio David Chipperfield Architects – consiste nel ricomporre il volume originario recuperando le parti della struttura che hanno resistito ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. La sequenza originaria delle diverse stanze è stata ricostruita con l'annessione di spazi di nuova costruzione che si sviluppano in continuità con la struttura esistente. [...] Il recupero archeologico segue i principi dettati dalla Carta di Venezia, rispettando i diversi stati di conservazione dell'edificio storico. La ricostruzione delle parti dell'edificio definitivamente perse è stata realizzata senza pretesa alcuna di competere con le parti superstiti in termini di luminosità e superficie. Il recupero dell'esistente è stato gui-

dato dall'idea che la struttura originale dovesse essere valorizzata nel suo contesto spaziale e nella sua materialità originale ed il nuovo riflette ciò che è andato in rovina senza tuttavia imitarlo”.

Di conseguenza, il restauro del Neues Museum segue un principio di conservazione piuttosto che di ricostruzione: il progetto restituisce solo un contesto sufficiente in modo che il significato dell'intera struttura e la sequenza degli spazi in essa contenuti siano leggibili. In questo modo, l'ala nord-ovest mancante e la campata sud-est vengono ricostruite, l'infilata di stanze viene ripristinata e gli spazi delle scale e del cortile sono progettati in modo da mantenere elementi del degrado dell'edificio. La piastra di fondazione sarà interrata, in modo da poter ottenere un livello aggiuntivo necessario per lo spazio espositivo e fornire collegamenti agli edifici vicini a questo livello.

Le nuove sale espositive sono costruite con elementi prefabbricati in calcestruzzo di grande formato costituiti da cemento bianco misto ad aggregati di marmo sassone. Formata dagli stessi elementi in cemento, la nuova scala principale ripete l'originale senza esserne una replica, e si situa all'interno di un maestoso atrio, il quale è stato mantenuto solo come un volume in mattoni, privo della suo ornamento originale. Altri nuovi volumi, come l'ala nord-ovest, con la corte egizia e l'Apollo risalito, l'abside nel cortile greco e la cupola sud, sono costruiti con mattoni fatti a mano riciclati, a complemento delle sezioni rimaste preservate.

Con la reintegrazione e il completamento del colonnato in gran parte rimasto intatto lungo l'ala est e sud del Neues Museum, il contesto urbano precedente la Guerra è stato ripristinato.

Nell'ottobre 2009, dopo più di sessant'anni di rovina, il Neues Museum ha riaperto al pubblico come terzo edificio restaurato dell'Isola dei Musei, esponendo le collezioni del Museo Egizio e del Museo di Preistoria e Protostoria. Per questo progetto di ricostruzione, lo studio Chipperfield ha ricevuto nel 2011 il Premio Mies van der Rohe, il riconoscimento più importante per l'architettura contemporanea assegnato ogni due anni nell'Unione Europea.

Nelle pagine precedenti

1.
Veduta del Neues Museum e della
James Simon Gallery

2.
Veduta del prospetto sud-est della
James Simon Gallery



In continuazione con il colonnato esterno del museo, Chipperfield ha inoltre progettato la James Simon Gallery, un centro visitatori e una galleria d'arte situato in posizione centrale tra il Neues Museum ricostruito e il braccio Kupfergraben del fiume Sprea sull'Isola dei musei. La galleria prende il nome dal mecenate Henri James Simon (1851-1932) che con le sue sontuose donazioni portò fama mondiale ai Musei statali di Berlino. Come sesto edificio dell'ensemble, la galleria occupa una posizione di rilievo nel sito dell'ex Packhof progettato da Karl Friedrich Schinkel, che fu demolito nel 1938, e il suo design si ispira alla storia della costruzione dell'Isola dei Musei.

I primi progetti di Chipperfield per la James Simon Gallery presentavano semplici cubi con uno scafo di vetro satinato e acciaio, provocando varie proteste. Nel 2004, una giuria ufficiale ha raccomandato al Par-

lamento di abbandonare i piani per l'edificio d'ingresso e questo ha portato a un'ampia revisione nel 2007. Il progetto dell'edificio della reception consisteva in un basamento in pietra, incorniciato da una moderna continuazione dei colonnati di August Stüler e Friedrich Schinkel

La galleria è progettata per ricevere i visitatori dell'isola, offrire loro orientamento e indirizzarli verso le mostre presenti nel circuito principale. Un'ampia scalinata conduce in tre rampe a un altopiano sopraelevato con una fila di 70 colonne di cemento bianco alte quasi nove metri ma spesse meno di 30 centimetri. L'edificio prevede al suo interno un auditorium da 300 posti, con pareti di cemento gettate in pieghe acustiche pieghettate; un centro multimediale; uno spazio di 600 mq per mostre temporanee; una libreria; negozi; caffè e ristoranti per tutta l'Isola dei Musei.

3



4



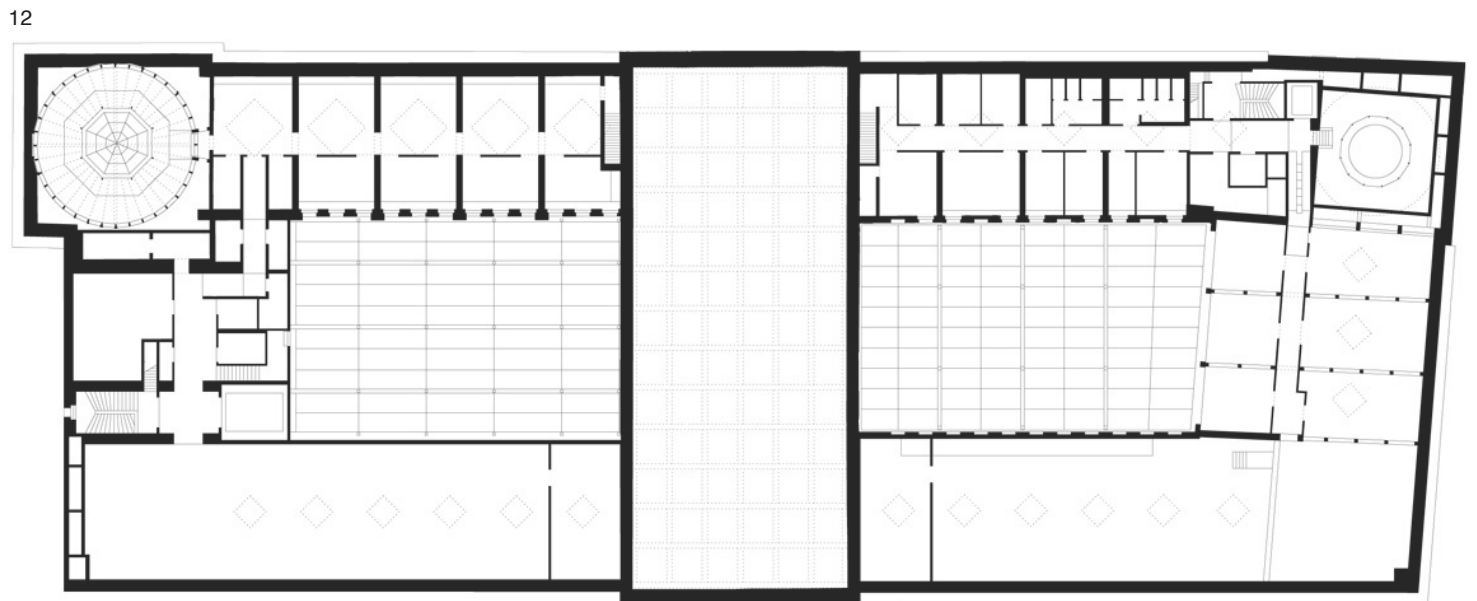
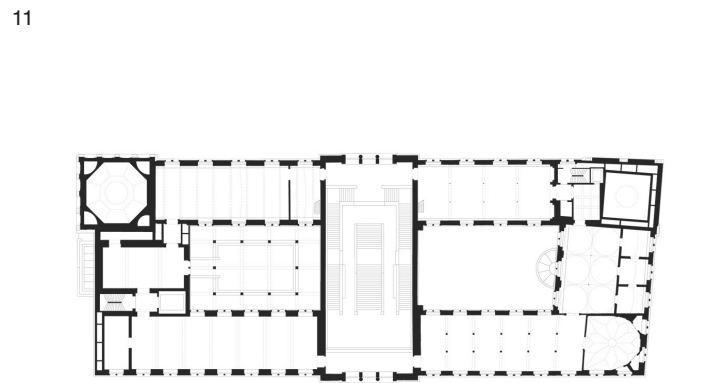
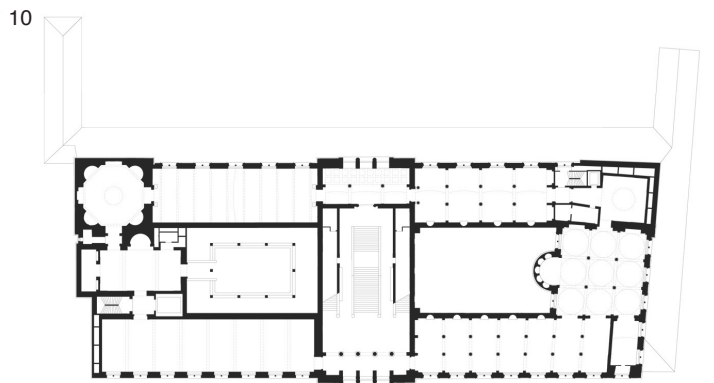
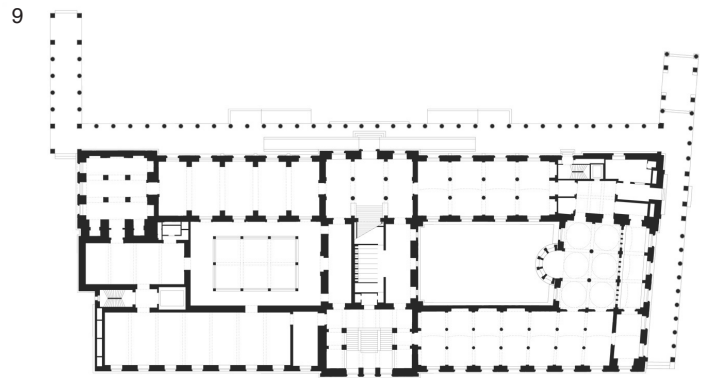
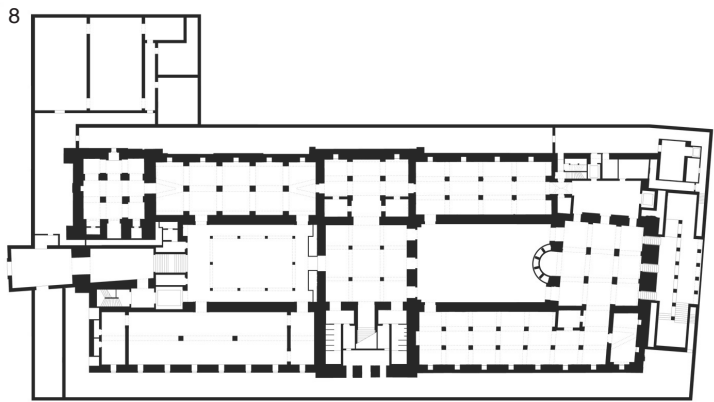
5



3.
Veduta del Neues Museum e della
James Simon Gallery

4.
Scorcio del prospetto ovest del
Neues Museum dall'interno della
James Simon Gallery

5.
Veduta del Neues Museum e della
James Simon Gallery dall'alto



6-7.
Sezioni longitudinali e materiche del
Neues Museum

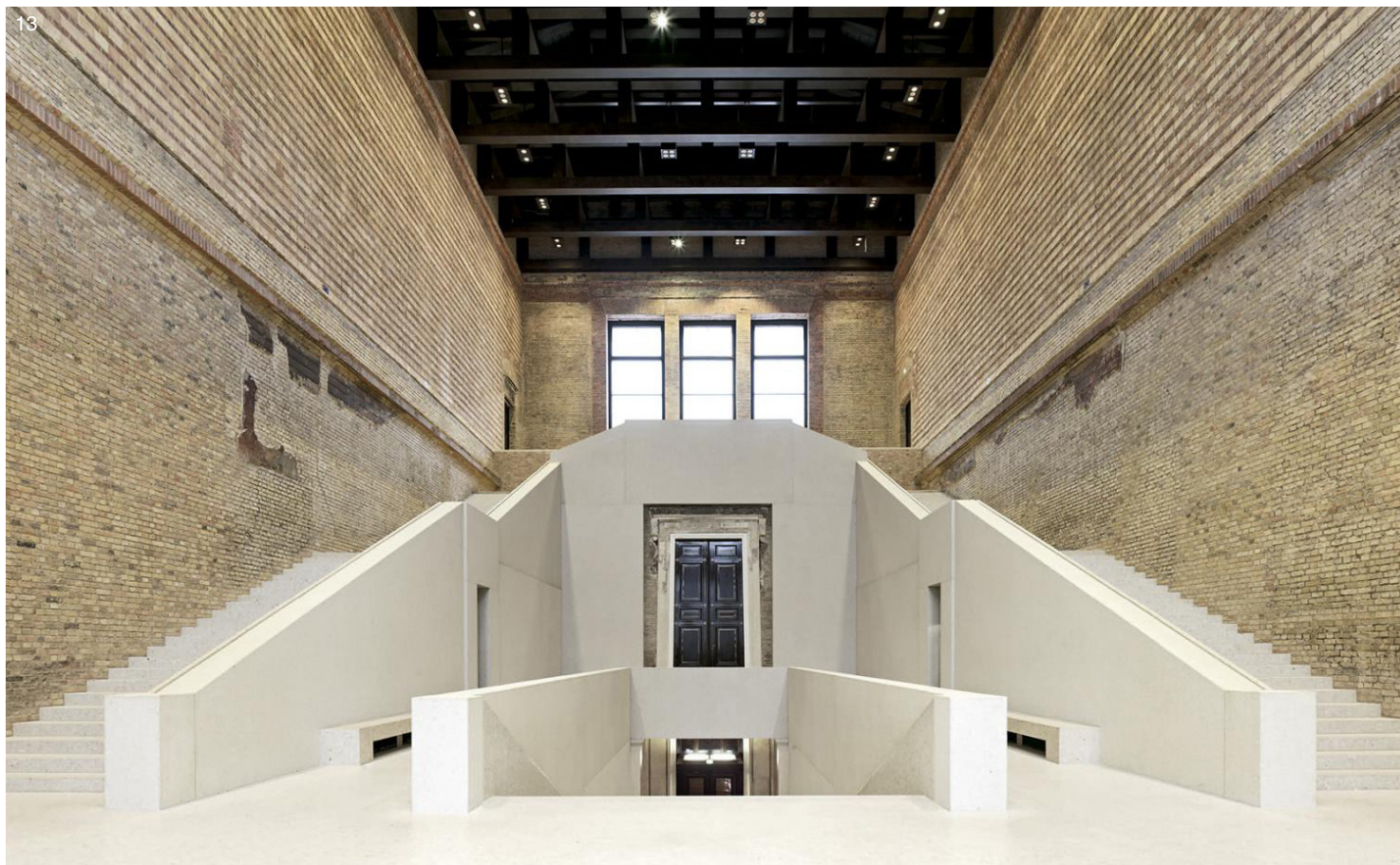
8.
Pianta del piano interrato

9.
Pianta del piano terra

10.
Pianta del piano primo

11.
Pianta del piano secondo

12.
Pianta della copertura vetrata



13.
Veduta frontale del grande scalone
all'interno dell'atrio

14.
Veduta frontale storica del grande
scalone all'interno dell'atrio

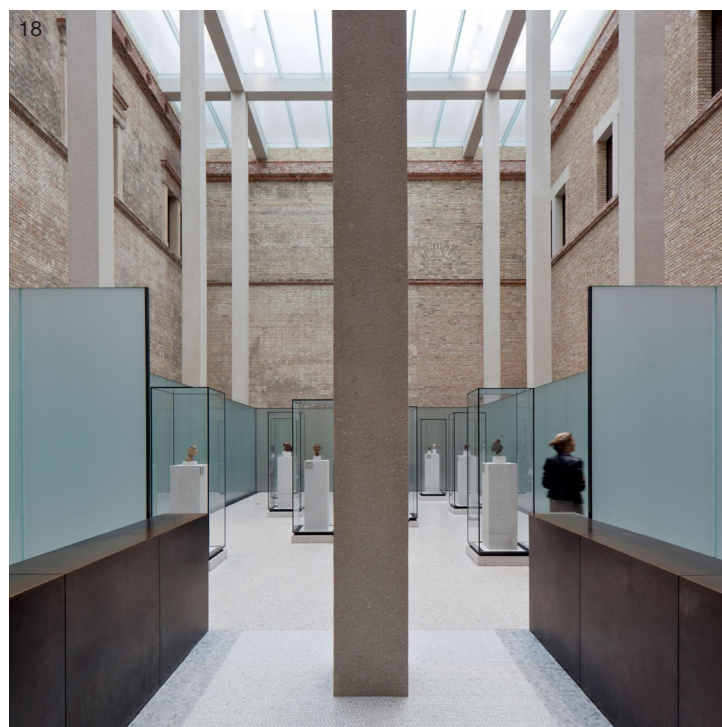
15.
Veduta laterale del grande scalone
all'interno dell'atrio





16-18
Vedute di una sala espositiva ristrutturata e con l'inserimento di una nuova struttura espositiva

19.
Disegno esecutivo di sezione e veduta della sala

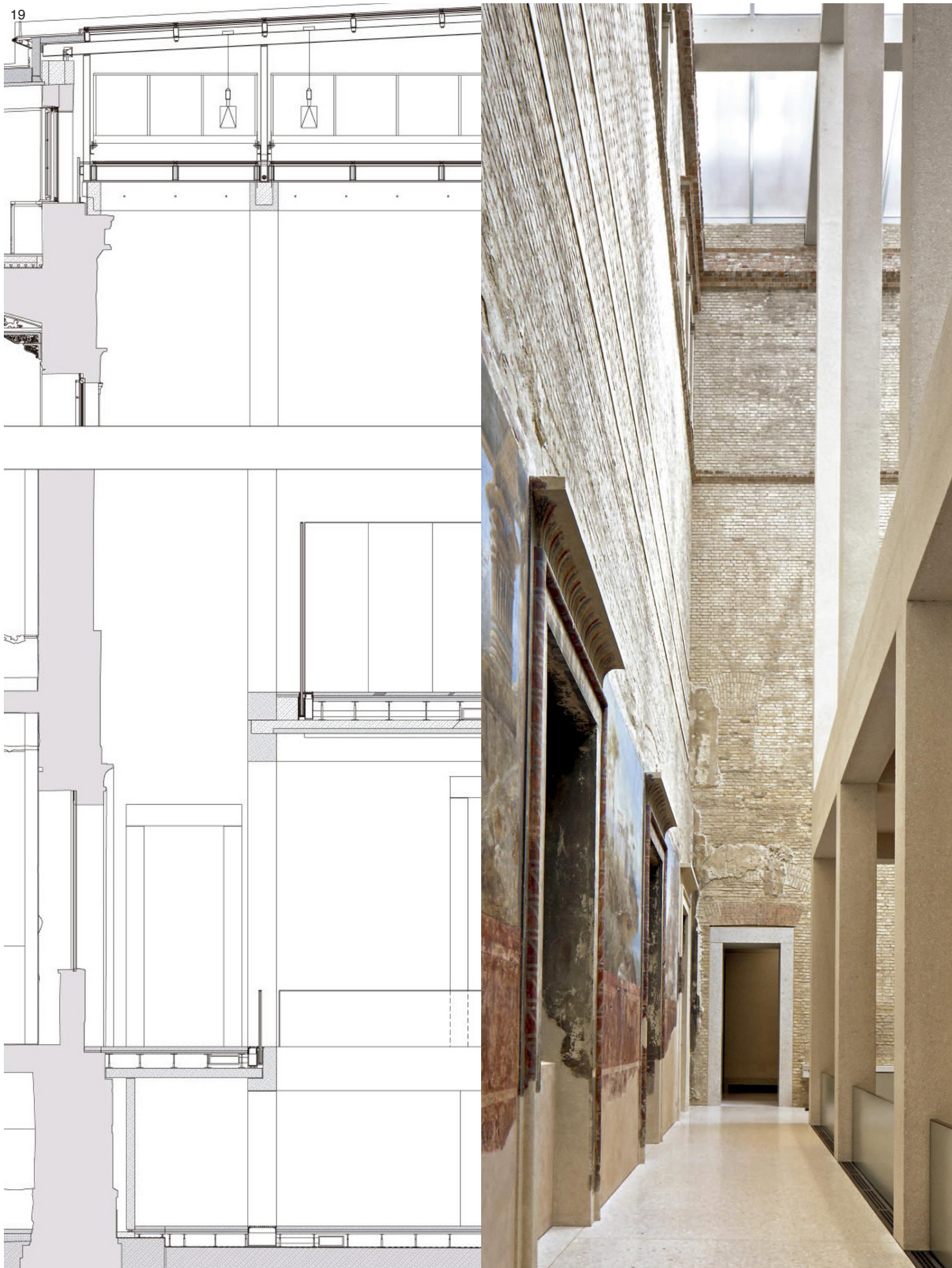


18



17

19



Padiglione termale-espositivo nella spianata del Pecile di Villa Adriana



Maxxi - Museo nazionale delle arti del XXI secolo

Zaha Hadid Architects, Roma, 2010

Il MAXXI, Museo Nazionale per le Arti del XXI secolo, è il primo museo nazionale di architettura presente in Italia. Esso è un grande centro culturale multifunzionale: il progetto, elaborato dallo studio Zaha Hadid Architects, vincitore del concorso internazionale di idee bandito nel 1998 dal Ministero per i Beni e le Attività culturali e commissionato dalla DARC, Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee, presenta al suo interno un'interessante combinazione tra sale per l'architettura e per le arti performative, una biblioteca, un auditorium, e luoghi di servizio quali una caffetteria, negozi e spazi all'aperto.

Situata nel quartiere Flaminio, l'architettura del MAXXI si integra in modo dinamico nel tessuto urbano prendendo forma dal contesto: i padiglioni militari dell'ex caserma Montello e il sistema delle officine. Il progetto che si serve di elementi seriali intrecciati in quota, si sovrappone all'andamento delle caserme e dei percorsi urbani esistenti creando molteplici possibilità di attraversamento e di utilizzo di spazi e risolve così, attraverso un'assimilazione della geometria urbana, la questione del suo inserimento nel territorio. Il quartiere ha dettato alcune linee fondamentali del progetto: il sito è a forma di «L» e il lato est, in direzione del Tevere, corre parallelo a strade con edifici che dovevano essere conservati. Per questo motivo la caserma, che si trova all'ingresso su via Guido Reni, è stata utilizzata come struttura di innesto per i principali corpi del nuovo museo ed è diventata parte della facciata.

La morfologia, concepita come una sorta di flusso, propone un nuovo concetto di area museale con spazi innovativi che permettono nuove e più libere configurazioni per le esposizioni: un organismo flessibile e poroso, un nuovo concetto di esplorare in modo esperienziale all'interno del museo. Le linee, con un andamento fluido, attraversano lo spazio interno ed esterno, scorrendo da una parte all'altra del sito per tutta la sua estensione. Il MAXXI è costruito come un fascio di linee che scorrono insieme, poi si dividono, si incrociano o seguono curvature angolari che creano un movimento continuo degli spazi all'interno e all'esterno di questi muri portanti. Come dichiara Zaha Hadid, "i

flussi principali sono le gallerie, quelli secondari sono progettati come ponti che si congiungono in fasi successive all'edificio attiguo come se fossero braccia". La nozione di flusso assume in questo progetto una forma concreta. La dissoluzione di tipici elementi museali, come il muro verticale destinato all'esposizione di dipinti, dà vita a uno spazio che non si esaurisce in un unico tragitto lineare, ma offre una complessa rete di connessioni e di vie e organizza i percorsi del museo basandosi sui flussi direzionali e sulla distribuzione delle densità.

La continuità degli spazi lo rende un luogo adatto a qualsiasi tipo di esposizione mobile e temporanea, senza ridondanti divisioni o interruzioni di pareti. Entrando nell'atrio, sono evidenti gli elementi principali del progetto: pareti curve in cemento, scale nere sospese, soffitto aperto che cattura la luce naturale. L'edificio del MAXXI dunque non è stato pensato per essere visto con un solo sguardo, non si presenta come una sorta di oggetto, ma la sua distribuzione, definita attraverso flussi e confluenze di elementi date dalle traiettorie urbane, è assimilabile al concetto di "campo": l'effetto è quello di un "campus museale", dove l'edificio diventa permeabile al sito.

La transazione da oggetto a campo è fondamentale anche all'interno, per il rapporto fra l'architettura e l'arte che vi viene esposta. Il flusso costituito dalla stratificazione e dalla intersezione delle linee crea gli spazi per l'arte e per gli incontri: il grande foyer e la distribuzione verticale delle aree espositive offrono la possibilità di una continua ed illimitata esplorazione attraverso l'edificio. La speranza è che si esplori l'edificio in un percorso di scoperta e ci si trovi in un'esperienza immersiva e preparatoria che crei le condizioni per la visione dell'arte. Le gallerie, delimitate da pareti disposte parallelamente, sono delle aree infinite che continuano a scorrere e a perpetuarsi senza interruzioni. Non esiste un punto in cui iniziano o finiscono e non c'è neppure un punto di ingresso privilegiato. In questo progetto viene proposta un'analisi critica della parete come immutabile e privilegiato supporto espositivo verticale per i quadri e si agisce contro la

2



3



Nella pagina precedente

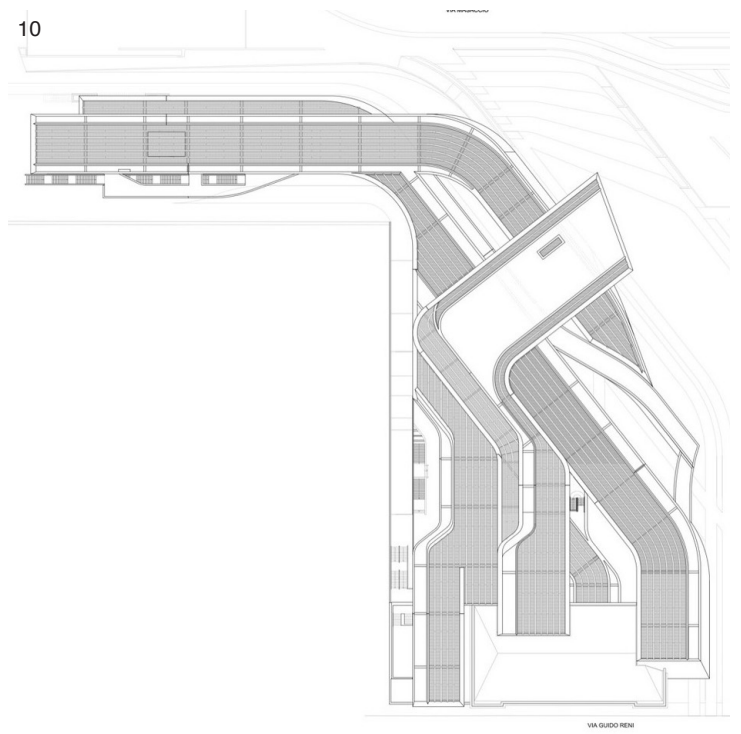
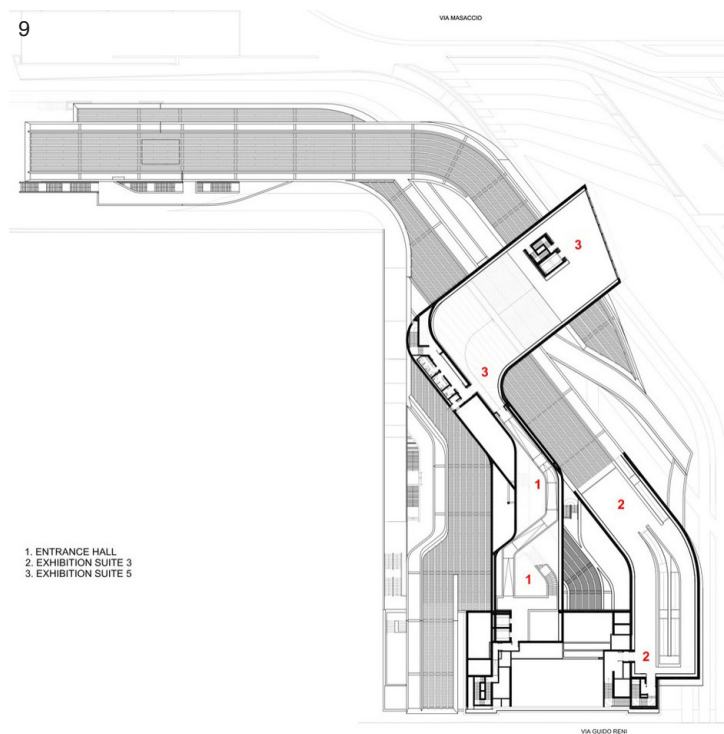
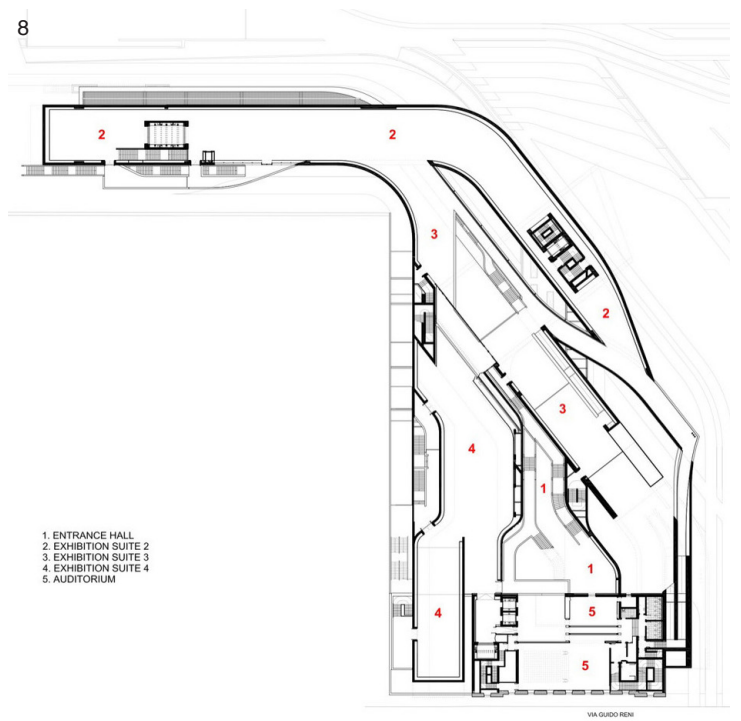
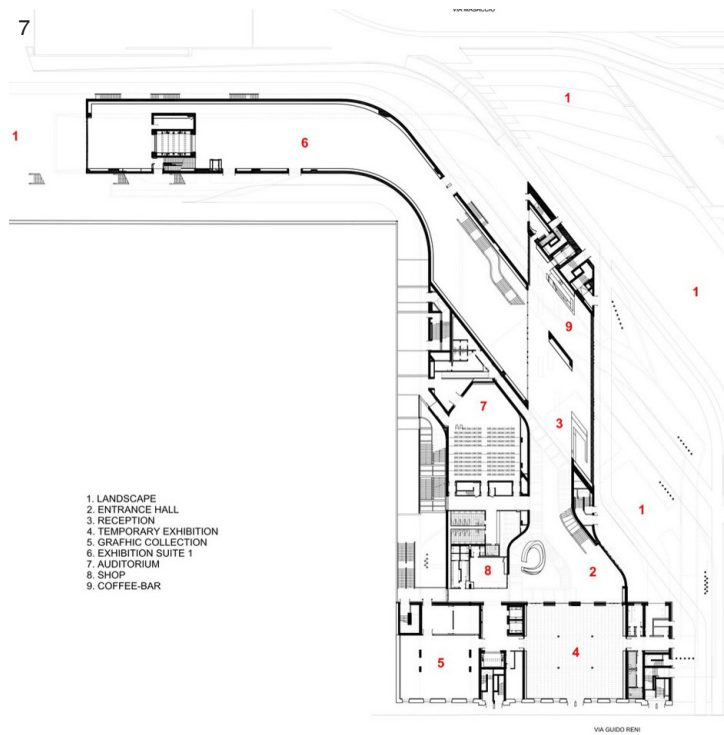
1. Veduta dall'alto sul quartiere Flaminio
2. Veduta del prospetto nord-est e del giardino antistante
3. Scorcio del prospetto nord-est con la grande lastra vetrata del secondo piano che permette di vedere la città

pratica di circoscrivere spazi separati per creare un ordine e un percorso lineare. La parete diventa, quindi, un versatile congegno per l'allestimento delle opere in esposizione. Il visitatore riesce a percepire nel percorso il movimento costante della struttura, disegnato dal flusso delle pareti in calcestruzzo a vista. L'elemento generatore del progetto è definito da una sezione-tipo a «U» formata da due pareti cieche in calcestruzzo e dal solaio che le unisce, sormontato a sua volta da una copertura in vetro. La definizione della «parete» che annulla la classica distinzione tra elementi portanti e portati permette grande flessibilità e allestimento delle collezioni temporanee e permanenti. Particolare attenzione è stata data all'illuminazione naturale, grazie alle sottili travi in cemento sul soffitto, unitamente ai sistemi di copertura e filtraggio in vetro. Le stesse travi hanno un binario inferiore da cui verranno sospese le opere d'arte. Le travi, le scale e il sistema di illuminazione lineare guidano i visitatori attraverso il percorso interno, che termina nell'ampio spazio al terzo livello. Da qui, una grande lastra vetrata, che affaccia sulla piazza del museo, offre una vista sulla città: da qui, infatti, è possibile vedere il palazzetto dello sport di Pier Luigi Nervi, l'auditorium di Renzo Piano ed anche le ultime propaggini del parco di Villa Glori. In realtà questo spazio, oggi adibito a galleria espositiva, nel progetto originario doveva fungere da secondo auditorium/sala conferenze: il pavimento in pendenza e la grande parete vetrata suggeriscono la funzione originaria.



5.
Veduta dell'ingresso del MAXXI

6.
Veduta serale dell'ingresso del MA-
XXI



6.
Masterplan di progetto

7.
Pianta piano terra

8.
Pianta piano primo

9.
Pianta piano secondo

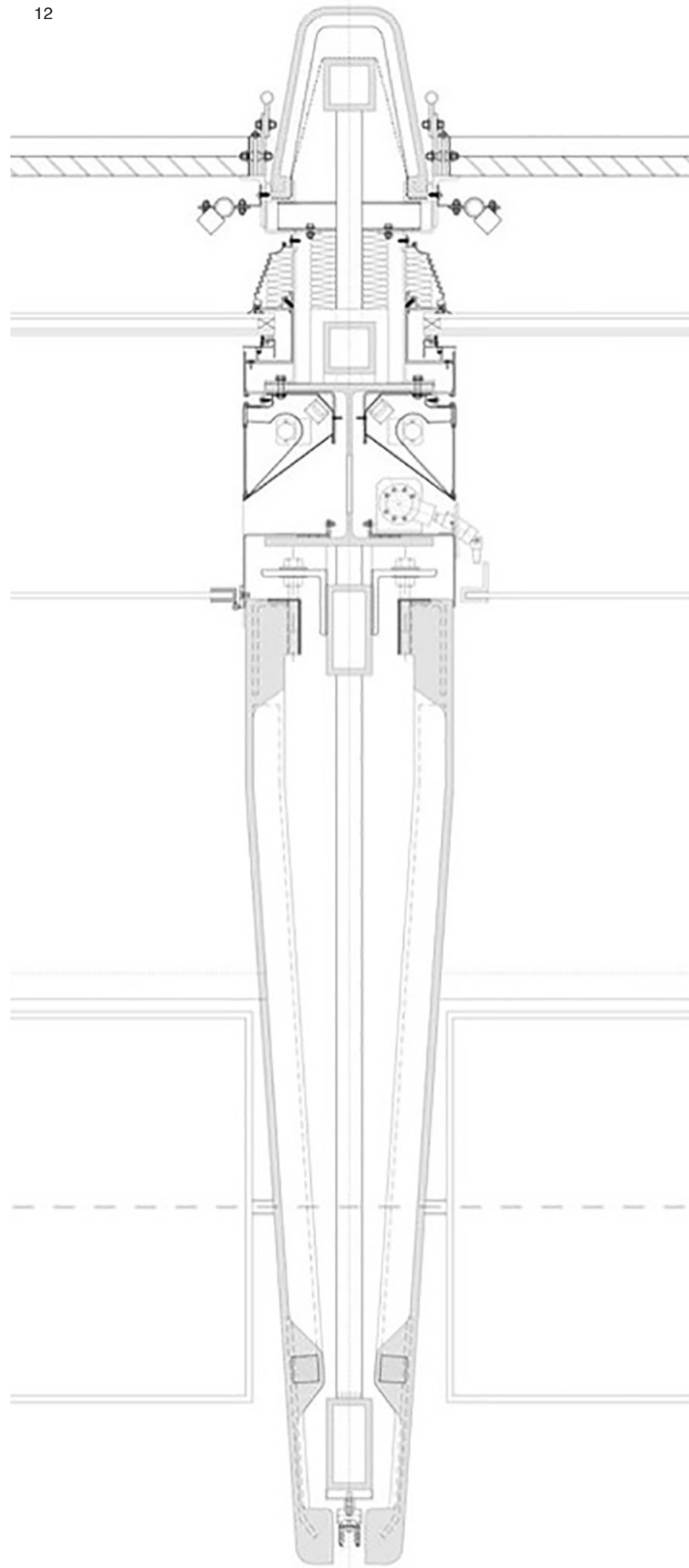
10.
Pianta copertura

11.
Sezione trasversale

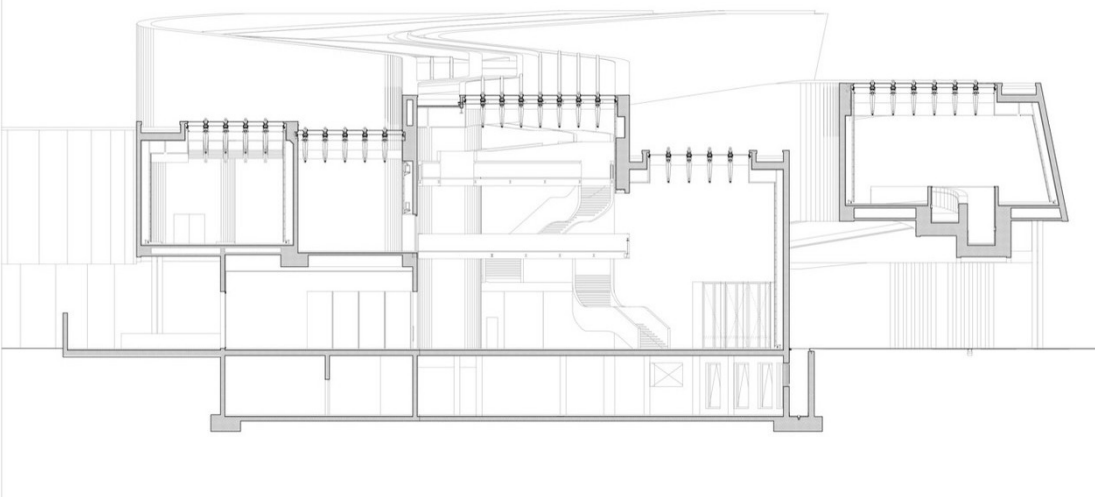
12.
Dettaglio della copertura vetrata

1. ENTRANCE HALL
2. EXHIBITION SUITE 3
3. EXHIBITION SUITE 5

12



11



13



13. Veduta della galleria espositiva durante il giorno di inaugurazione

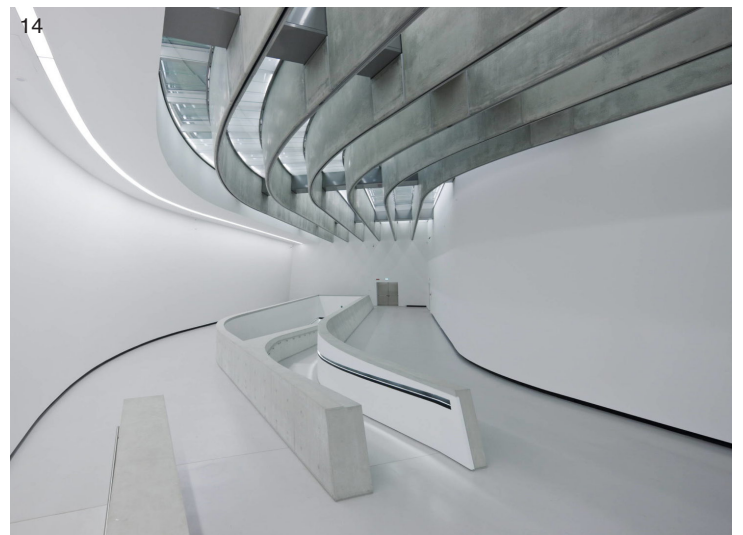
14. Veduta della galleria espositiva prima dell'allestimento

15. Veduta del foyer

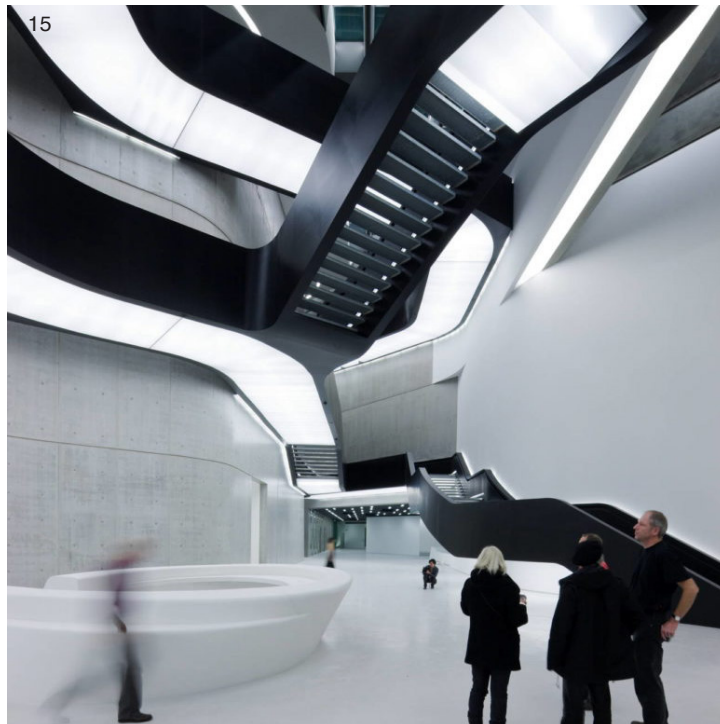
16. Veduta delle scale distributive del foyer

17. Scorcio della copertura vetrata

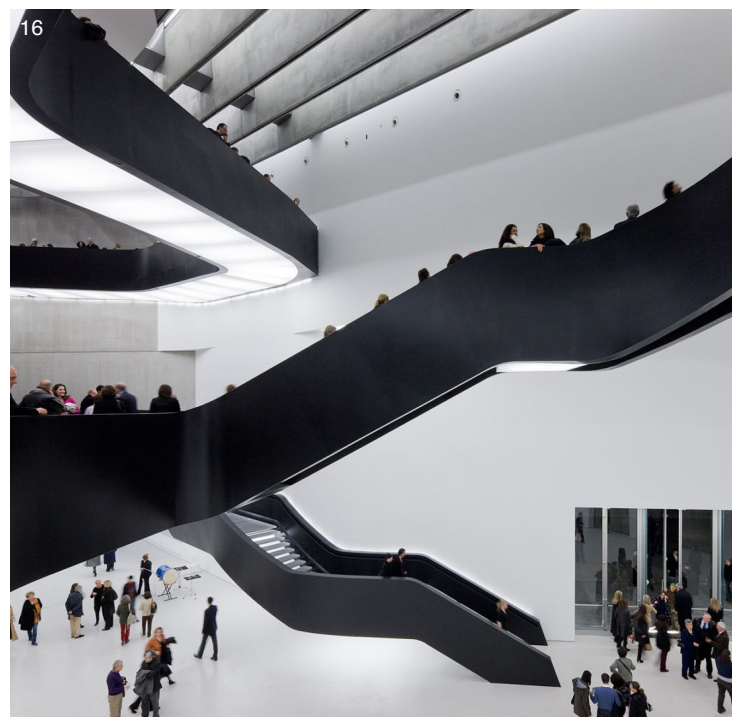
14



15



16





Bibliografia

Libri

Architettura

- BASSO PERESSUT, LUCA, *musei, architetture 1990-2000*, Federico Motta Editore, Milano settembre 1999, pp.256-265
- BASSO PERESSUT, LUCA, CALIARI, Pier Federico, *Architettura per l'archeologia, museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma 2014, pp. 314-323
- CALIARI, Pier Federico, *Museografia. Teoria estetica e metodologia didattica*, Alinea editrice, Firenze 2003
- ROMANO, Antonella, *Architettura per la cultura nella Francia contemporanea. Spazializzazione postmoderna del tempo e crisi semantica*, Gangemi Editore, Roma 2004, pp.115-122
- SCIOLLA, Gianni Carlo, SPALLETTI, Ettore, *Arte. I Musei*, Unione Tipografico - Editrice Torinese, Torino, 2002, pp. 135-141, 254-258, 294, 408-411
- STEFFENS, Martin, *K.F. Schinkel 1781 - 1841. Un artista al servizio della bellezza*, Taschen GmbH, 2004

Storia

- AMSELLE, Jean-Loup, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Meltemi, Milano 2017
- BASSO PERESSUT, LUCA, *musei, architetture 1990-2000*, Federico Motta Editore, Milano settembre 1999, pp.8-52
- BASSO PERESSUT, LUCA, CALIARI, Pier Federico, *Architettura per l'archeologia, museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma 2014, pp. 19-71
- CRICONIA, Alessandra, *L'architettura dei musei*, Carocci editore, Roma aprile 2013
- FIORIO, Maria Teresa, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2011
- GRASSI, Chiara, *Il museo tra storia, cultura e didattica*, Edizioni ETS, Pisa 2015
- JENCKS, Charles, WOLFE, Tom, *Musei. Le nuove cattedrali*, Medusa 2016
- LUGLI, Adalgisa, *Museologia*, Jaca Book, Milano 1992
- LUGLI, Adalgisa, PINNA, Giovanni, VERCELLONI, Virgilio, *Tre idee di museo*, Jaca Book, Milano 2004
- MARINI CLARELLI, Maria Vittoria, *Che cos'è un museo*, Carocci editore, Roma aprile 2005

- Poulot, Dominique, *Musei e museologia*, Editoriale Jaca Book S.p.A., Milano 2008
- UNIVERSALE. LA GRANDE ENCICLOPEDIA TEMATICA, *Antichità classica* (tomo 17), Edizione speciale per Il Giornale in collaborazione con Le Garzantine, Milano 2003-2004, p. 929
- UNIVERSALE. LA GRANDE ENCICLOPEDIA TEMATICA, *Architettura* (tomo 30), Edizione speciale per Il Giornale in collaborazione con Le Garzantine, Milano 2003-2004, pp. 564-56
- VERCELLONI, Virgilio, *Cronologia del museo*, Jaca Book, Milano 2007

Articoli all'interno di riviste

Architettura

- BASSO PERESSUT, Luca, "Spazi e forme dell'espore tra *cabinet* e museo pubblico", in Engramma, n. 126, Architetture del sapere, La rivista di Engramma, Aprile 2015, pp.98-124
- Braghieri, Nicola, *David Chipperfield. Neues Museum Berlino*, in Casabella, n.778, Mondadori Media S.p.A., Giugno 2009, pp. 78-93
- TESTA, Caterina, *Dipartimento di Arti islamiche, Louvre. Rudy Ricciotti - Mario Bellini*, in The Plan, n. 063, Dicembre 2012

Saggi all'interno di libri

Architettura

- AGUS, Gabriele, *La fortezza dell'umanità violata: il museo ebraico di Berlino*, in *Daniel Libeskind. Intersezioni di memoria*, Collana "Lezioni di architettura e design", vol 22, Corriere della sera, Politecnico di Milano, Abitare, Milano, 2016, pp.120-131
- COPPA, Alessandra, *MAXXI Museo Nazionale per le Arti del XXI secolo*, in *Zaha Hadid. Geometrie variabili e nuove morfologie spaziali*, Collana "Lezioni di architettura e design", vol 4, Corriere della sera, Politecnico di Milano, Abitare, Milano, 2016, pp.120-129
- FOSTER + PARTNER, *Great Court del British Museum*, in *Norman Foster. Progettazione integrata dal design alla pianificazione*, Collana "Lezioni di architettura e design", vol 2, Corriere della sera, Politecnico di Milano, Abitare, Milano, 2016, pp.118-131
- TENCONI, Lucia, *Museo Solomon R. Guggenheim*, in *Frank Lloyd Wright. Forme naturali e astrazione geometrica*, Collana "Lezioni di architettura e design", vol 6, Corriere della sera, Politecnico di Milano, Abitare, Milano, 2016, pp.116-129
- VITALI, Giovanna, *Neues Museum*, in *David Chipperfield Architects. Empirismo idealista*, Collana "Lezioni di architettura e design", vol 49, Corriere della sera, Politecnico di Milano, Abitare, Milano, 2016, pp.32-37

Architettura

- <https://www.archdaily.com/43822/maxxi-museum-zaha-hadid-architects>
- <https://www.archdaily.com/60392/ad-classics-solomon-r-guggenheim-museum-frank-lloyd-wright>
- <https://www.archdaily.com/88705/ad-classics-le-grande-louvre-i-m-pei>
- <https://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind>
- <https://archeyes.com/altos-museum-karl-friedrich-schinkel/>
- <https://archidiap.com/opera/guggenheim-museum/>
- <https://archidiap.com/opera/maxxi-museo-nazionale-delle-arti-del-xxi-secolo/>
- <https://archidiap.com/opera/museo-ebraico/>
- <https://arquitecturaviva.com/works/renovacion-del-british-museum-2>
- <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/architecture>
- https://davidchipperfield.com/project/neues_museum
- <https://www.dezeen.com/2022/05/20/daniel-libeskind-jewish-museum-deconstructivist-architecture/>
- <https://divisare.com/projects/379531-karl-friedrich-schinkel-davide-apicella-altos-museum-museumsinsel-berlin>
- <https://www.erco.com/it/progetti/culture/gli-uffizi-3043/>
- <https://ilmitte.com/2014/11/museo-ebraico-berlino-architettura/>
- <https://www.louvre.fr/en>
- <https://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/>
- <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>
- <https://www.maxxi.art/progetto-architettonico/>
- <https://performativearc.wordpress.com/2014/03/21/guggenheim-museum/>
- <https://www.promozioneacciaio.it/realizzazioni/museo-del-louvre-padiglione-arti-islamiche/>
- <https://tessomeara.com/A-Thorough-Investigation-of-Precedent>
- <https://www.uffizi.it/gli-uffizi/architettura>

- https://en.wikipedia.org/wiki/Altes_Museum
- https://it.wikipedia.org/wiki/British_Museum
- https://it.wikipedia.org/wiki/Galleria_degli_Uffizi
- https://en.wikipedia.org/wiki/Galerie_d%27Apollon
- https://it.wikipedia.org/wiki/Grande_Galerie
- https://en.wikipedia.org/wiki/James_Simon_Gallery
- https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_del_Louvre
- https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_delle_Tuileries
- <https://www.zaha-hadid.com/architecture/maxxi/>

Storia

- <https://www.corriere.it/native-adv/intesasanpaolo-longform01-il-museo-che-cambia.shtml>
- <http://www.ilcaffequotidiano.com/2017/10/18/cambiati-musei-oggi-rispetto-ieri/>
- <https://myedu.it/i-musei-hanno-una-storia/>
- <https://www.teknoring.com/wikitecnica/storia/museo-storia/>
- https://www.treccani.it/enciclopedia/museo_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Museo>

