

Il silenzio

del Ticino

Pensieri su l'architettura per un Museo

Loris Macchi
Professore Università di Firenze

Sono trascorsi quasi trentacinque anni da quando - nel 1970 - Bruno Zevi titolava il suo fondo settimanale sull'Espresso "cinque architetti difendono un fiume" parlando delle due Mostre che, con i colleghi del SAU, avevamo allestito a Milano e a Pavia a conclusione dei nostri studi per il piano paesistico sul corso del Ticino pavese.

Molti mesi avevo trascorso tra le cascate e i boschi, tra Pavia e il Ticino - il fiume più bello d'Italia - e da allora la città ed il fiume mi erano rimasti "dentro"; tornare per un altro progetto sulla "natura" è stata la prima emozione di questa nuova avventura. Inoltre progettare il nuovo Museo di Storia Naturale di Pavia ha significato affrontare e risolvere, contemporaneamente, due problemi, uno

più affascinante dell'altro. Il primo: comprendere le caratteristiche scientifiche di questo Museo, la sua marcata individualità, la sua potenziale incidenza educativa e sociale, in una città che si pone legittimamente come polo culturale nella Regione Lombardia.

Il secondo: utilizzare un luogo - il Cravino di Pavia - che, pur se di relativo interesse ambientale e storico-architettonico, è un sedimento territoriale, fulcro di trasformazione di una parte periferica di città con caratteri attualmente monofunzionali di campus universitario.

Far collimare questi due obiettivi, la valorizzazione di un luogo e la creazione di un moderno museo significa - nella realtà - assumere l'intervento progettuale anche come un'importante occasione di sviluppo urbano.

Per la «dimensione urbana» del progetto è stato costruito nel Cravino, modificando il disegno del piano-guida, un nuovo baricentro - la piazza dei Musei - come conclusione prospettica dell'asse d'insediamento universitario verso il bosco del Ticino.

Il Museo di Storia Naturale, che la piazza unisce al solitario Museo della Tecnica elettrica - il Museo A. Volta - ed ai costituendi futuri Musei di Storia della Scienza e di Storia dell'Informatica, rappresenta il "fondale" percettivo di tutto il Campus.

Questo nuovo «luogo urbano» diviene un possibile riferimento per l'intorno e per la viabilità esterna attratti da un segno forte - la stele luminosa - posta al centro della piazza in una grande vasca d'acqua.

Per la «dimensione architettonica», il progetto adotta, come elementi costitutivi, il parco naturale-artificiale che recinge il Museo su tre lati, la grande piazza-portico d'accoglienza prima dell'ingresso, lo spazio interno del salone espositivo in doppio volume completamente perimetrato e percepito dai percorsi su due livelli (alle sale specialistiche, all'auditorium, alla biblioteca), la copertura nervata di ferro e vetro (metafora dei grandi scheletri fossili), gli involucri interni ed esterni caratterizzati dalle «pietre» (da sempre nella storia della città): elementi - tutti - di una composizione misurata che, come un vecchio ricordo, richiama «The sound of silence».

Questi pensieri sulle relazioni necessarie tra architettura in generale - dei Musei in particolare - e la costruzione della città del nostro tempo, bene introducono ad una lettura e riflessione delle attuali tendenze nella progettazione dei Musei, e conseguentemente nel loro allestimento, che oscillano da qualche tempo nell'immaginario degli architetti tra due linee non solo divergenti, ma addirittura contrapposte, con alcune sub-specie più o meno diverse.

Per differenziarle tra loro si è addirittura evocato l'emergere di un nuovo linguaggio architettonico per i musei, ricercato apparentemente per esprimere anche in questo settore una dinamica della vita e dell'arte, aspirazione spesso portata a riferimento di poetiche personali, da Frank O. Gehry a Peter Eisenman, da Zaha Hadid a Daniel Libeskind.

Cosa dire su questo mix di pubblicità mediatica e pseudo giustificazionismo:





purtroppo per l'architettura, e ricordando i veri Maestri (i Le Corbusier, i Kahn, i Mies), mi richiamo solo un antico detto di «saggezza» cinese «quando il sole è ormai al tramonto, anche le ombre dei nani diventano lunghissime».

Se infatti accettiamo come etico il momento dell'azione progettuale e come valore assoluto l'identità culturale dei luoghi e la natura ed il fine di ogni edificio, è assolutamente indispensabile superare il condizionamento «oculto» di un linguaggio a-topico globalizzante dove è talmente esaltata l'apparenza formale da ignorare il rapporto con l'ambiente costruito e con le funzioni alle quali l'edificio è chiamato a dare risposta.

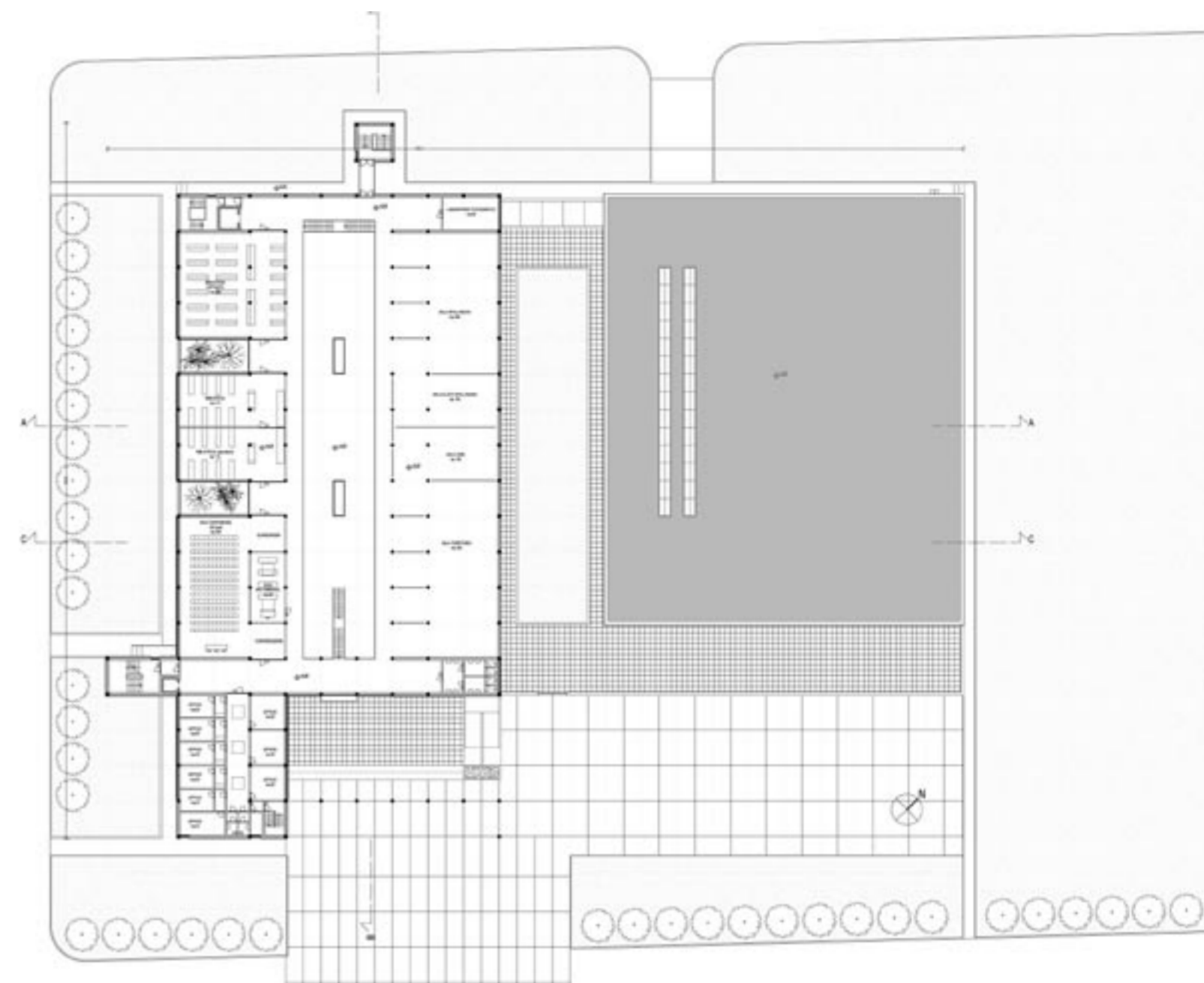
Per non parlare del gap tra un progetto sempre più «virtuale» - volto a suscitare great surprise nei provincialismi locali - ed i risultati dopo la costruzione (si vedano, ad esempio illuminante, le immagini del progetto per il Museo di Cincinnati e l'edificio ormai completato).

In occasione di una recente intervista avevo già notato come - sul piano teorico ed operativo - siano attualmente individuabili contrapposte filosofie progettuali: da una parte si predica (e non ho riserve nell'essere annoverato tra questi Savonarola) la ricerca dell'idea architettonica per una città come organismo in continuità. Da l'altra viene mitizzata la volontà creativa per un organismo variabile che ricerca una dimensione ritenuta attuale nella pluralità di forme sempre diverse e contrastanti ed in tecnologie sperimentali.

Spesso tuttavia è facilmente verificabile, anche per i non addetti ai lavori, come questi avanguardismi tanto esaltati e soggetti - tra l'altro - a repentini mutamenti di gusto e di mode, siano distruttivi delle identità dei luoghi oltre che necessitare di restauri o riadattamenti, dopo pochi anni, se non pochi mesi, dalla loro inaugurazione.

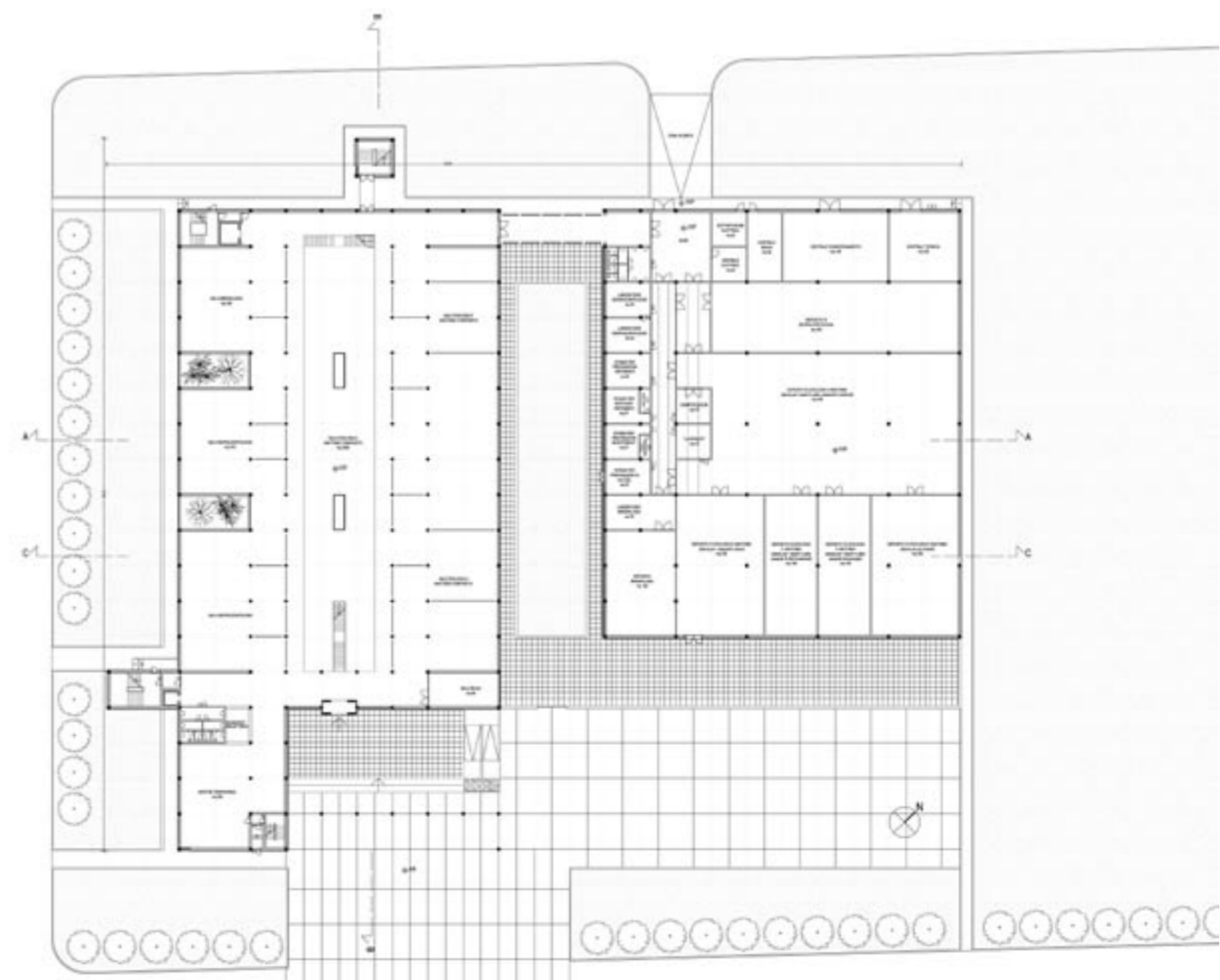
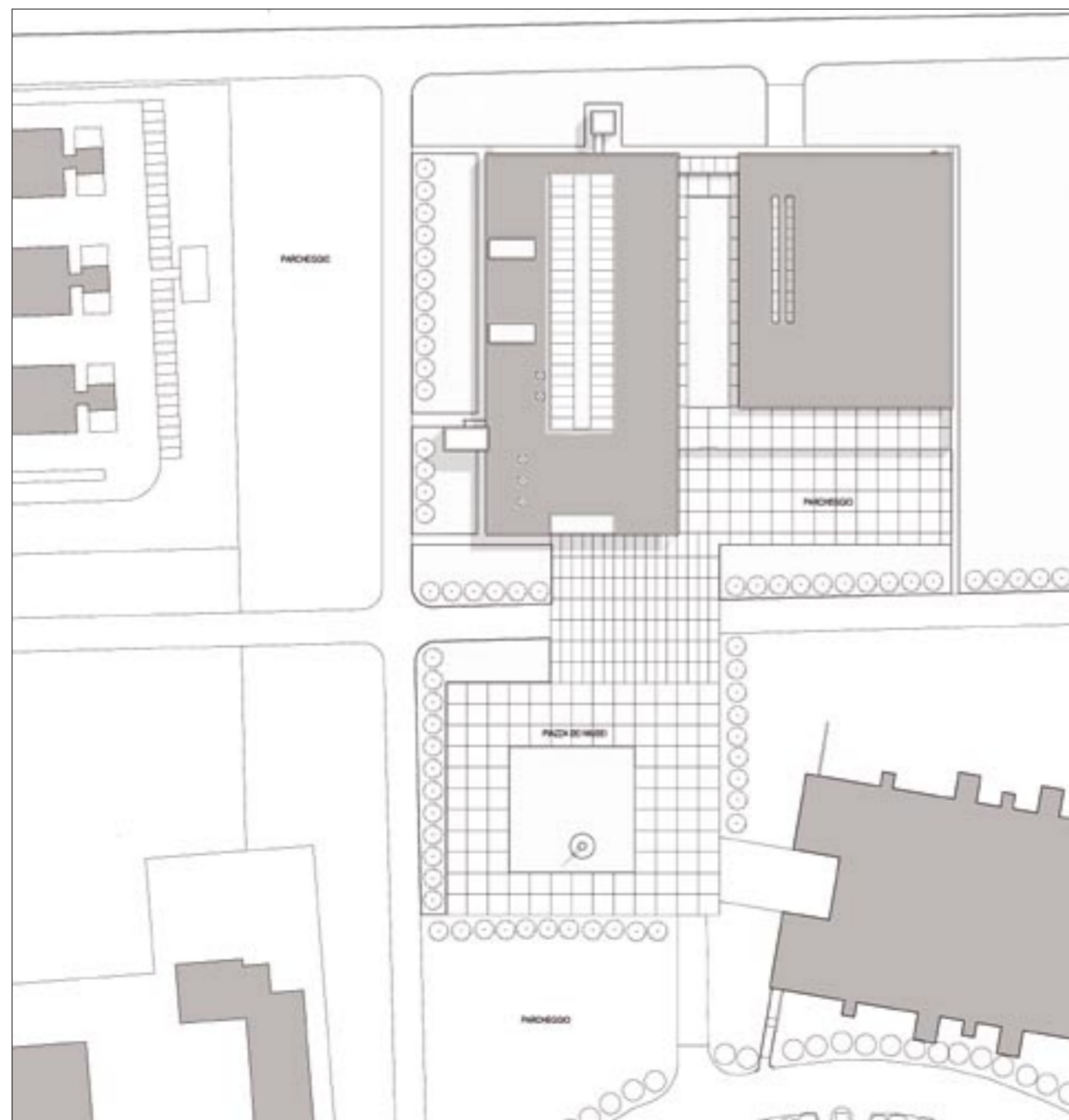
La prima di queste linee di tendenza quindi - che definirei la linea del grido architettonico - attualmente pubblicizzata, vede nella progettazione e realizzazione di un Museo - qualunque siano i suoi contenuti - l'occasione irripetibile per un expò dell'architettura e dell'autore-architetto con risultati nel migliore dei casi (purtroppo non frequenti) di oggetti insoliti - i francesi direbbero objet trouvé - e negli altri casi, di edifici che sembrano avere smarrito la ragione stessa della loro esistenza, quasi tutti accomunati dall'assoluta indifferenza alle opere per la cui valorizzazione sono stati richiesti e dovrebbero essere stati realizzati.

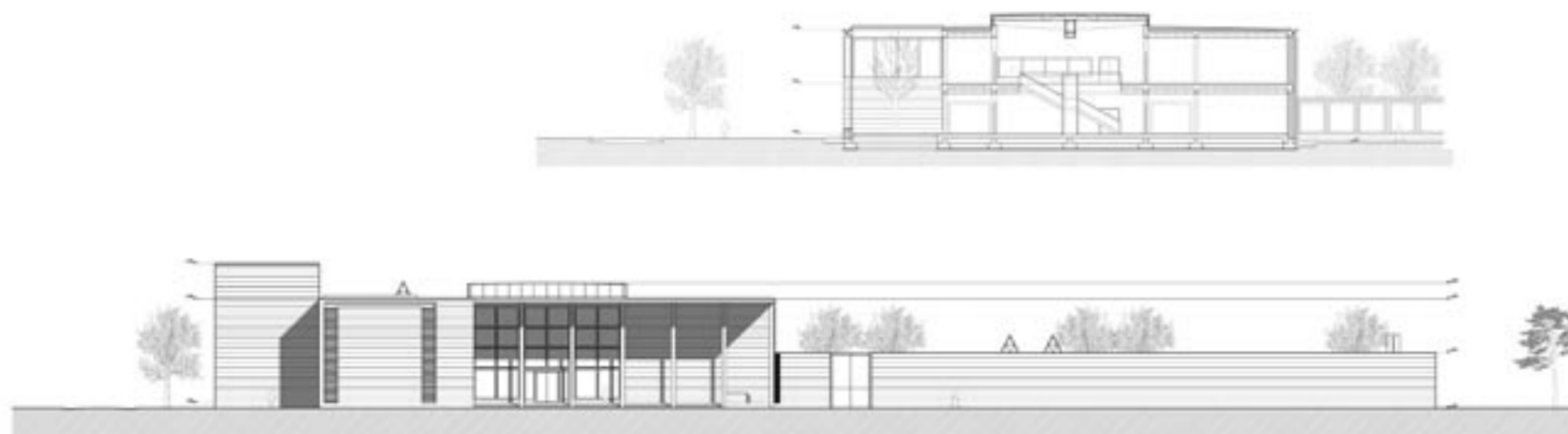
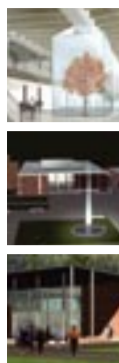
Assistiamo così ad improbabili exploit per i quali devono essere coniate ogni volta - ed in questo la critica architettonica è sicuramente maestra - definizioni di poetiche ai più incomprensibili, sofisticate interpretazioni di fluidità e movimenti, aneliti di costituzione di nuovi luoghi, invenzioni di leggerezze e trasparenze, giochi di doppie o triple facciate, con la conseguente noia e insoddisfazione che genera questa «banale» ricerca di novità ad ogni costo; il tutto



Nuovo Museo di Storia Naturale di Pavia

prog. preliminare: Prof. Arch. Loris G. Macci
 con: Studio Abaco, Dott. Arch. Massimo Comodini,
 Dott. Arch. Andrea Giunti,
 Dott. Arch. Francesco Stolzoli
strutture: SERTEC S.A.S., ing. Leonardo Paolini





all'insegna dello slogan «non esiste solo l'angolo di novanta gradi del moderno, ma esistono anche gli altri 359», senza domandarsi perché in questo angolo siano riassunti più di tremila anni di storia architettonica.

Ne discendono pellegrinaggi di massa a visitare il contenitore e non il contenuto, tra l'altro ospitato quasi suo malgrado e con evidente disagio di ambedue, contenitore e contenuto.

Alcuni esempi per tutti? Penso – dai pellegrinaggi personali - al Guggenheim Museum di Bilbao nel quale l'esposizione rappresenta poco più che un incidente di percorso, così come ricordo bene un illustre museo omonimo a New York - realizzazione di un mostro sacro dell'architettura del novecento - con le opere poste su un muro curvo da vedere scendendo una lunghissima rampa, anch'essa curva; disagio, insieme, del contenuto e del visitatore in una combinazione – senz'altro insolita – che ritroveremo forse nel costruendo Museo d'arte moderna di Roma.

La seconda linea di tendenza – che definirei, ma solo per contrappunto, la linea del silenzio architettonico – vede nella progettazione e realizzazione di un Museo in primo luogo l'esigenza di un'attenta ricerca spaziale e formale legata ai futuri contenuti – e non fine a se stessa – con la costruzione di un itinerario logico per il visitatore e di ambienti idonei per la valorizzazione dell'opera esposta sulla quale deve convergere tutta l'attenzione; linea che profondamente amo, pur se oggi assai poco pubblicizzata.

Percorsi chiari e ben percepibili fin dall'inizio del viaggio all'interno del Museo, ambienti proporzionati e spazi non prevaricanti nella percezione, illuminazione attenta ai soggetti (non solo con luce artificiale ma soprattutto con quella naturale), predisposizione di "distanze visuali" in grado di permettere la migliore lettura in rapporto alle dimensioni delle opere.

Alcuni esempi per tutti? Penso – sempre dai pellegrinaggi personali – a due Musei, pur diversissimi tra loro, al Kimbell Art Museum di Forth Worth ed alla Menil Collection di Houston nei quali la misura, la luce interna ed il rapporto con l'ambiente (anche artificialmente ricreato), costituiscono una chiave di lettura delle opere d'arte, senza una dimensione fuori posto o uno spazio che non sia necessario. Oppure penso – di un altro vero Mostro sacro del novecento – alla stupenda Neustadt Gallery a Berlino (una delle maggiori opere d'architettura del secolo trascorso e che può trovare un contrappunto solo nell'Alte Museum di Schinkel), nella quale la perfetta classica neutralità del contenitore permette allestitimenti espositivi nei quali Picasso è veramente il Picasso sognato oppure gli impressionisti (anche se in Germania di passaggio) sembrano aver tratto ispirazione da quella luce.

Osservazioni che permettono, in un sommesso parere, di comprendere quando il silenzio architettonico diventa un vero grido perché frutto di quella ricerca paziente – il gioco sapiente – di cui deve nutrirsi il lavoro dell'architetto e – se mi è consentito – la ragione dell'Architettura che, come arte applicata, trova nel formalismo esasperato e nella de-funzionalizzazione il principio della fine

Se risulta più facile individuare l'appartenenza ad una delle due linee di tendenza schematicamente citate nell'architettura per i musei costruiti ex novo – tra

l'altro moltissimi nei paesi europei ed extra europei ad eccezione dell'Italia – queste stesse linee si ritrovano anche nelle trasformazioni a museo di edifici esistenti, una nobile tradizione antica non solo italiana. Utilizzare ex dimore reali o nobiliari, palazzi signorili, grandi complessi conventuali o più recentemente architetture d'archeologia industriale rappresenta, in quasi tutti i paesi del mondo, una maniera intelligente per non perdere nel degrado i patrimoni immobiliari, privati degli usi originari e che – forse non del tutto casualmente per la loro serena nitidezza – sembrano tipologicamente vocati a questi nuovi usi, come bene dimostrano anche le esperienze ottocentesche.

Nonostante questa vocazione insita che consentirebbe quindi di fare tanto con poco, in molte trasformazioni il grido dell'architetto vuole a tutti i costi assordare il visitatore, mentre in altre il silenzio appaga e consola.

Anche in questo campo i ricordi di viaggio aiutano per chiarire il pensiero e così – per restare a Parigi – accanto ad allestimenti faraonici in antiche e splendide ex stazioni ferroviarie (penso alla Gare d'Orsay) con i meravigliosi dipinti, talvolta, in subordine, troviamo un intelligente percorso sulla évolution de la vie nell'antico padiglione – recuperato da non molti anni – della Grande Galerie du Muséum National d'Histoire Naturelle.

Altri esempi ancora potremmo fare, dal silenzio della Pilotta, degli Uffizi, o del Castello Sforzesco ai gridi del Museo di Castelvecchio, o della recente londinese Tate Modern.

Tornando a Pavia, dopo questa digressione forse non del tutto inutile per comprendere questo Museo di Storia Naturale e la scelta di campo, interessa esaltare - nel progetto - anche il suo carattere di laboratorio permanente e d'organismo parallelo di ricerca scientifica: osservazione, studio dei reperti e dei fenomeni genetici – tanto cari allo Spallanzani – confronti, catalogazioni, comunicazioni lo configurano come un archivio di dati perennemente aggiornati e consultabili agilmente a più livelli – per il visitatore curioso e per lo scienziato - attraverso l'utilizzazione dei nuovi strumenti informatici d'elaborazione e diffusione, nella rete che collega quasi tutti i più importanti musei naturalistici.

La raccolta e la conservazione documentaria dei materiali non è che uno dei tanti aspetti impliciti in quest'attività del Museo e l'esposizione riveste quindi anche una rilevante utilità educativa. Da questo punto di vista il museo svolge, infatti, funzioni coerenti tra loro: quella di supporto per i giovani alla didattica scolastica in generale e quella di una capillare diffusione nel grande pubblico d'affascinanti settori naturalistici, con la crescita di una vera coscienza dell'ambiente.

Sul piano architettonico quest'integrazione con la natura si traduce nell'idea di nuovi spazi inter-esterni – la piazzetta porticata che introduce al Museo, le serre che illuminano le sezioni di mineralogia e geopaleontologia, l'auditorium e le biblioteche e l'hortus conclusus su cui affacciano i laboratori scientifici – ed in rapporti equilibrati di linguaggio tra i futuri allestimenti e le strutture che scandiscono e disegnano i percorsi: pietre – metallo – vetro, con nette distinzioni di leggibilità e d'espressione in una volontà che vuol portare legittimamente tutta l'attenzione dei visitatori sui misteriosi reperti di periodi lontani.

