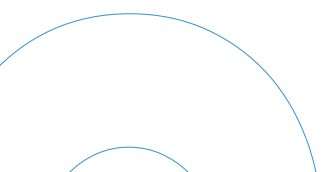
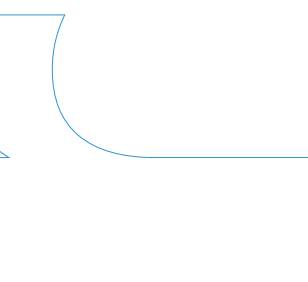
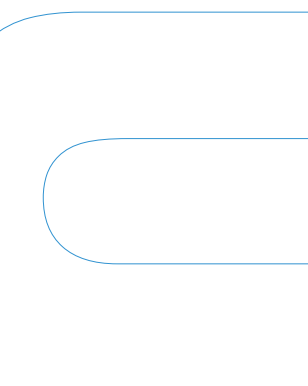
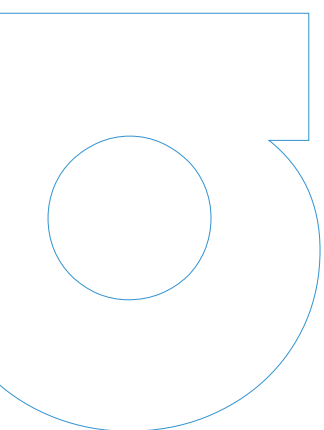
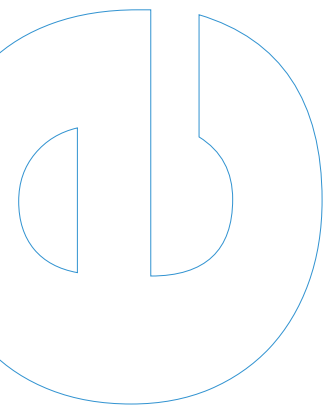


Spazi con/ temporanei: interni, allestimenti, esposizioni

a cura di Gioconda Cafiero e Andrea Canziani



do.co.mo.mo. Italia

Associazione italiana per la documentazione e la conservazione degli edifici e dei complessi urbani moderni

do.co.mo.mo Italia giornale

anno II, n. 36 - dicembre 2023

Spazi con/temporanei: interni, allestimenti, esposizioni

(a cura di Gioconda Cafiero e Andrea Canziani)

Responsabile scientifico

Ugo Carughi

Comitato scientifico/Consiglio direttivo

Antonello Alici

Paola Ascione (*vicepresidente*)

Sara Di Resta

Paolo Sanjust

Maria Margarita Segarra Lagunes (*presidente*)

Emma Tagliacollo (*segretario*)

Alessandra Tosone (*tesoriere*)

Comitato di redazione

Cristiana Chiorino, Alessandro Colombo, Alessandra Marin, Massimo Visone

Sito web: www.docomomoitalia.it a cura di Renato Piccirillo

E-mail: segreteria@docomomoitalia.it

Facebook, Twitter, Instagram: Francesca Rosa

Grafica: Studioata

Il Giornale dell'Architettura.com

ISSN 2284-1369

E-mail: ilgiornaledellarchitettura.com@docomomoitalia.it

Direttore: Luca Gibello

Gli autori degli articoli sono autonomamente responsabili delle opinioni ivi espresse a titolo personale, non necessariamente coincidenti con quelle del responsabile e del comitato scientifico.

Indice

Editoriale — 4

Gioconda Cafiero e Andrea Canziani

Interni musealizzati

“Fantasie di un quotidiano possibile”. La musealizzazione dell'appartamento di Carlo Mollino in via Napione — 8

Martina Russo

Oltre la demolizione. L'acquisizione e l'allestimento dell'alloggio e delle street in the sky dei Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson — 13

Viviana Saitto

Anastilosi del domestico. Restauro e allestimento di Casa Lana di Ettore Sottsass presso la Triennale di Milano — 19

Annunziata Ambrosino

Interni trasformati

Personalizzazione o incomprensione? Il caso di Villa Fontana e Villa Carlevaro — 25

Carola D'Ambros

Antologia di una costante rimozione del moderno. L'ex Europa Palace ad Anacapri di Gianfranco Frattoni — 31

Luca Esposito

Restauro, allestimento e identità dell'architettura. Dal Circolo della Stampa al Darwin Dohrn Museum di Napoli — 36

Francesco Viola e Flavia Zelli

Il Museo Monumento al deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti. Tra conservazione e aggiornamento — 41

Elena Montanari

New York, Breuer Building vendesi: un progetto di datamuseo — 47

Ciro Priore

New York, Breuer Building vendesi: un progetto di datamuseo

Ciro Priore

Sin dall'inizio della sua costruzione, l'edificio progettato da Marcel Breuer per il Whitney Museum di New York ha dovuto lottare per far fronte sia alla crescente necessità di spazio espositivo e di immagazzinamento delle opere d'arte, sia alla sua altrettanto crescente popolarità che lo ha visto imporsi come vivace centro culturale conosciuto in tutto il mondo. Affinché si adattasse a queste sopraggiunte necessità oltre che alle nuove modalità espositive dell'arte contemporanea, negli anni sono state necessarie molte modifiche. Queste, oltre a minacciare l'integrità del Breuer Building, prima l'hanno privato di tutto il senso poetico conferitogli dall'autore e poi anche di tutto quello che era rimasto, lasciandolo completamente vuoto, pronto per essere messo in vendita

Log-in nel clone

Nel 2014, al Whitney Museum di Marcel Breuer su Madison Avenue, si tenne il symposium Shared Spaces in cui creativi e studiosi furono invitati a interrogarsi sul possibile ruolo dei social media nella trasformazione dei musei. Durante quel dibattito, che fu anche l'ultimo evento pubblico prima che la collezione venisse spostata nel nuovo edificio a Gansevoort Street, gli artisti João Enxuto ed Erica Love misero in scena la relazione di un ipotetico – quanto assurdo – progetto che avrebbe avuto inizio nel 2023: i due artisti diedero conto del processo che avrebbe portato all'artefatto acquisto dello stesso edificio in cui si stava tenendo la conferenza, allo scopo di completare il Google Art Project, un ambizioso tentativo di riprodurre virtualmente le più importanti opere d'arte del mondo in un unico museo. Lo scopo dell'acquisizione sarebbe stato quello di riutilizzare il museo di Breuer come interfaccia fisica di realtà aumentata a servizio di Google; per cui, in se-

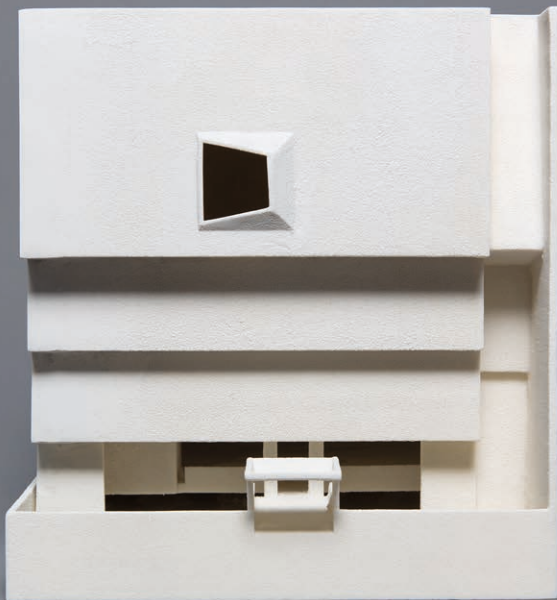


Fig.1 - Modello stampato in 3D del Whitney Museum of American Art progettato da Marcel Breuer, da Art Project 2023, 2013, polvere di gesso, 17 x 17 x 19 cm. Per gentile concessione degli artisti

guito all'adeguamento funzionale, ogni stanza sarebbe stata in grado di scansionare il profilo social del visitatore per presentargli le opere d'arte più attinenti ai suoi interessi.

Resosi conto delle ingenti spese necessarie, però, Google avrebbe deciso di demolire l'edificio per sostituirlo con un clone: quello originale sarebbe stato mappato e modellato digitalmente cosicché potesse essere demolito e sostituito con la sua replica esatta, costruita in pannelli di cemento stampati in 3D e assemblati a secco, sia nuovamente su Madison Avenue che nel Campus di Google in California. Accedendo ai nuovi edifici, quindi, sarebbe stato possibile noleggiare dei Google Glass per riprodurre più di quarantamila opere d'arte provenienti dai musei partner di tutto il mondo. Inoltre, previo un Google+ log-in, i visitatori avrebbero potuto assemblare pareti mobili virtuali¹ su cui allestire le opere d'arte archiviate nel cloud del museo. Qualunque appassionato, così, avrebbe potuto curare la propria personale esposizione preferita oppure avrebbe potuto affidarsi all'algoritmo di Google richiedendo una selezione personalizzata sulla base del proprio profilo social.

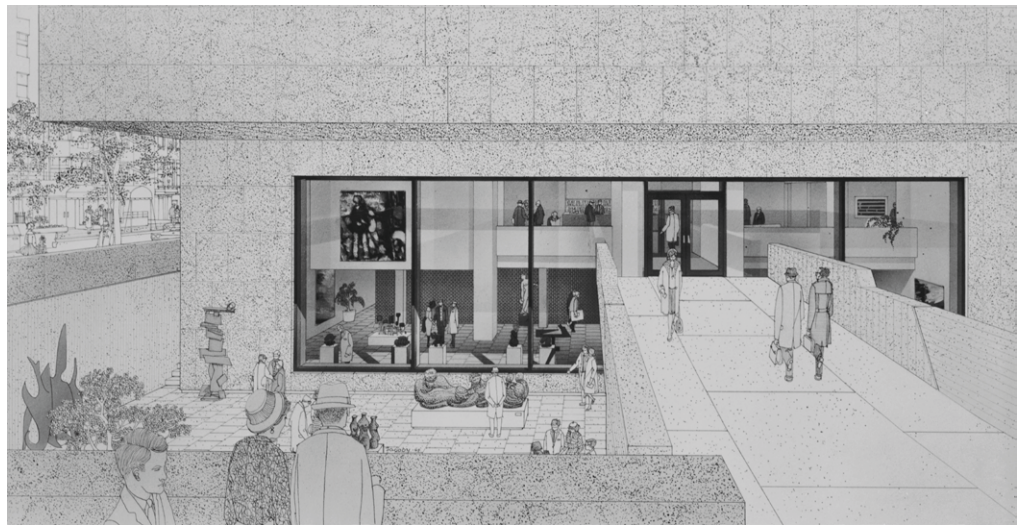


Fig.2 - Disegno di progetto, 1964. Wikipedia Commons

Insomma, stando alla relazione di Exunto e Love, la travagliata storia del Whitney, già coinvolto in decennali tentativi falliti di ampliamento, si sarebbe finalmente risolta con il progetto di Google che proponeva la visione di un museo senza interno, con la possibilità di accedere a un infinito database virtuale ad personam.

Enxuto e Love riferirono di robotanti recensioni che avrebbero salutato l'iniziativa come il lancio di

una "piattaforma democratica" che avrebbe cancellato "i confini territoriali e le limitazioni spaziali" e liberato "la circolazione delle più grandi opere d'arte del mondo" (Whitney Museum of American Art, 2018).

Hot dog al museo

Quando, nel 1966, il Whitney Museum of American Art, fondato nel 1930 da Gertrude Vanderbilt Whitney con la missione di valorizzare l'arte contemporanea americana, si trasferì dal suo edificio nel Greenwich Village nel nuovo palazzo progettato da Marcel Breuer e Hamilton Smith (con la consulenza dell'architetto Michael H. Irving) nessuno avrebbe potuto immaginare quanto questo sarebbe cresciuto per importanza e popolarità. Se nel 1966, infatti, il museo poteva contare su una collezione di circa 2.000 opere, trent'anni dopo questa era cresciuta considerevolmente, arrivando a 11.000 pezzi di 1.700 artisti diversi (Aspesi, 1996). Ri-

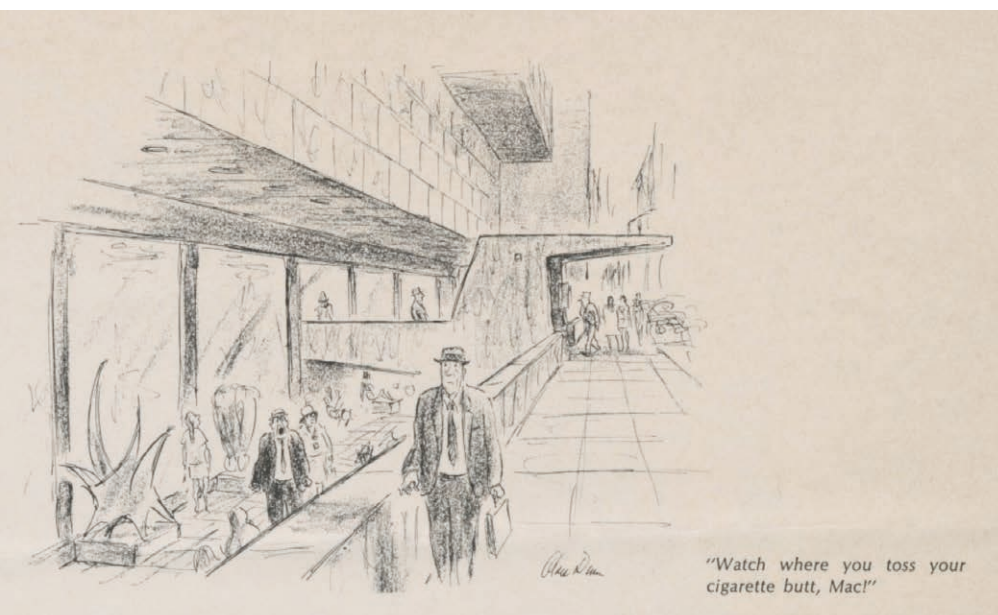


Fig.3 - Vignetta di Alan Dunn pubblicata su Record, 1967. Per gentile concessione di Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

¹ Anche nel progetto di Marcel Breuer le sale espositive erano fornite di un soffitto cassettonato che, con un complesso sistema di binari e cerniere, consentiva di modificare la posizione dei pannelli espositivi per adattare le gallerie alle necessità di ogni specifica mostra.

guardo al flusso di pubblico, invece, un articolo del 1978 sull'AIA Journal sottolineava le sfide che i gestori del museo erano costretti ad affrontare durante le mostre: "Chi ha ideato questo originale progetto deve aver pensato di servire quel piccolo gruppo di appassionati che prima degli anni sessanta erano devoti all'arte americana. [...] L'attuale direttore, Thomas N. Armstrong III ritiene che l'edificio funzioni perfettamente per circa 1.000 visitatori al giorno. Ma nessun edificio museale [...] con solo circa 30.000 piedi quadrati di spazio espositivo [...] può gestire dalle 3.000 alle 5.000 persone che ora visitano il museo in una giornata impegnativa" (Spring, 1978, p.42).

Il Breuer Building, come giustamente sottolineava Armstrong III, era un edificio di dimensioni piuttosto ridotte, che quindi difficilmente avrebbe potuto far fronte a un flusso intenso di pubblico: dal quarto livello, infatti, lo spazio espositivo si riduce progressivamente man mano che degrada verso il piano terra; il risultato è un volume convesso a gradoni rovesciati che arretrano profondamente rispetto al bordo stradale, al punto che il pianterreno è quasi un terzo più piccolo rispetto all'attico. La popolarità del museo, sigillata dalla presenza di un carretto di hot dog che sostava regolarmente all'angolo della strada per accalappiarsi l'appetito dei moltissimi visitatori che attendevano in fila appena fuori dall'ingresso (Spring, 1978), aveva quindi spinto i gestori ad apportare significative modifiche al progetto originale.

Wormhole sul cortile

Per accedere all'edificio - così come tra l'altro avviene ancora oggi - bisognava percorrere un ponte semicoperto che, come un grosso gabbiano in cemento appollaiato su un pilastro baricentrico, si sporgeva verso la strada invitandoti a passare sotto il suo becco. Il ponte, autonomo sia rispetto all'edificio che

alla strada, ne sottolineava la precaria relazione. Per cui "sia l'edificio modernista che la città tenevano separate le loro realtà in modo che ciascuna potesse essere esaminata indipendentemente e in opposizione" (Poros, 2023, p. 157).

Alla presentazione del progetto, Breuer parlava di come l'edificio avrebbe dovuto "trasformare la vitalità della strada nella sincerità e nella profondità dell'arte" (Breuer, 1963, p. 1). Questa volontà si palesava certamente nello stretto fossato che separava la facciata di ingresso dal marciapiede, oltrepassabile solo attraverso il ponte: questo, fino alla fine degli anni settanta, nel convogliare il brulicante andirivieni su Madison Avenue, fungeva da vero e proprio wormhole in grado di presentare i corpi vivi dei passanti a quelli scolpiti delle opere esposte. Il piano seminterrato, infatti, ospitava un piccolo cortile delle sculture diviso in due da una grossa vetrata che attraversava due livelli: per cui le

statue all'esterno, coperte solo dallo sbalzo della facciata, si confrontavano con quelle allestite all'interno (Papachristou, 1970). Comunque lo si intercettasse, il cortile delle sculture era un vero e proprio dispositivo teatrale: mentre dalla strada fungeva da vetrina per i disinteressati passanti, dall'alto del ponte svelava contemporaneamente sia le sculture in giardino che quelle malcelate dietro le lastre di vetro. Di contro, siccome non appena intercettata la superficie trasparente della facciata di ingresso i bassi parapetti della passerella si convertivano in grossi setti che salivano fino al soffitto, le stesse statue che dal ponte esterno potevano essere intraviste, si nascondevano paradossalmente una volta varcata la soglia della galleria. La passerella, divenuta un tunnel direzionato verso la biglietteria, incontrava alla fine due basse balaustre che, dirigendosi perpendicolarmente alla traiettoria di ingresso, suggerivano agli avventori che avevano mosso il



Fig.4 - Cortile delle sculture del Whitney Museum of American Art, 1963-66. Per gentile concessione di Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

primo passo nell'atrio di voltarsi su sé stessi per affacciarsi sulla corte interna a doppia altezza e osservare finalmente quelle sculture che fino a quel momento avevano potuto solo intravedere dall'altra parte del vetro.

Già una decina d'anni dopo l'inaugurazione, per far fronte al grande numero di visitatori e per adattarsi alle nuove necessità espositive dell'arte contemporanea, sono state necessarie molte modifiche. A farne le spese è stato sicuramente tutto il meccanismo di ingresso, la hall e il cortile delle sculture.

Nel seminterrato, nascosta dietro un paravento di granito, era stata allestita una piccola caffetteria. Per far spazio a un maggior numero di tavolini, il paravento era stato demolito, così che quelli, invadendo tutto il cortile interno, potessero estendersi fino alla vetrata. Col tempo, siccome anche nell'area esterna vennero allestiti i tavoli per consumare all'aperto, la caffetteria si era trasformata in un vero e proprio ristorante che, per forza di cose, lasciava poco spazio alle sculture, costrette a dividersi il cortile con i clienti affamati.

Club in galleria

Ricordando come doveva sembrare l'edificio appena inaugurato, Bernard P. Spring, lo paragonava a un club o a una villa privata. "Erano arredate" scriveva Spring pensando alle piccole gallerie del secondo e del quarto piano "con tappeti spessi su pavimenti in parquet, pareti e soffitti rivestiti in legno, comodi divani, poltrone, scrivanie e tavoli. Dovevano assomigliare ed essere utilizzate come le stanze più intime dei due edifici precedenti del museo². Una casa, anche se aperta al pubblico, per la famiglia Whitney e per gli artisti e gli amici con cui condividevano l'interesse per lo sviluppo dell'arte americana" (Spring, 1978, p. 43).

Alla costante ricerca di nuovo spazio dove ospitare le sempre più numerose opere d'arte, così com'era già successo per il seminterrato, anche le piccole gallerie si erano dovute adattare al traffico museale: le pareti in legno erano state rivestite con intonaco neutro, i pavimenti in parquet erano stati coperti con moquette commerciale; mentre gli arredi dall'aria domestica avevano lasciato il posto alle classiche pan-

chine da museo, abbastanza scomode da limitare al minimo la sosta.

Le iconiche finestre trapezoidali, sebbene non prettamente utili all'illuminazione che avveniva artificialmente, erano indicate da Breuer come l'elemento necessario affinché il visitatore potesse orientarsi. Ma persino queste, nel disperato tentativo di aumentare la superficie espositiva, venivano di tanto in tanto oscurate con pannelli rigidi di cartongesso.

Nella perenne battaglia tra le soluzioni architettoniche inventate da Breuer per il museo e la cocciuta pratica dei miopi curatori, toccò un destino beffardo perfino al sofisticato sistema di pareti mobili che articolava le gallerie: i profondi pannelli rettangolari, sospesi perfettamente a piombo dal cassettonato del soffitto, evidenziavano l'impercettibile inclinazione del pavimento, che curvava leggermente a causa della precompressione delle travi in acciaio. Questo effetto ottico disturbava talmente i curatori che furono installati finti battiscopa per colmare lo spazio fluttuante tra il pavimento e le partizioni. Con il passare degli anni, queste vennero addirittura inglobate in spesse pareti vuote montate su struttura fissa, rendendo così assolutamente vano il sistema flessibile originale.

Datamuseo in vendita

Negli anni, numerosi sono stati i tentativi di ampliamento poi accantonati³ ma, mentre tutte le ipotesi si scontravano contro il comitato per la conservazione del quartiere



Fig.5 - Caffetteria del Whitney Museum of American Art, 2010. Wikipedia Commons

² L'autore fa riferimento alla precedente sede del Whitney Museum in West Eight Street, nel Greenwich Village.

³ Un concorso architettonico del 1985, che vide Michael Graves tra i vincitori, prevedeva la costruzione di un teatro, di un centro studi e di un auditorium, oltre a raddoppiare lo spazio espositivo a disposizione del Whitney Museum.

e contro tutti gli ammiratori del piccolo edificio brutalista, le esigenze di spazio continuavano ad aumentare. Alla fine, nonostante qualche anno prima Richard Gluckman fosse riuscito nell'impresa di espandere il museo (quasi) senza modificare l'edificio principale⁴, nel 2007 la direzione del Whitney Museum decise di incaricare Renzo Piano per la progettazione di una nuova sede a Gansevoort. Nel 2014 la collezione lasciò il Breuer Building e questo venne affittato al Metropolitan Museum of Art, diventando così The MET Breuer. Nel 2021 l'edificio passò alla Frick Collection che però recentemente ha annunciato di essere pronta a ritraslocare nel 2024.

Dal momento in cui il Whitney ha deciso di spostarsi nella nuova sede, insomma, il Breuer Building è passato di mano già a due musei diversi che hanno utilizzato il palazzo newyorkese come base temporanea per far fronte alla chiusura delle loro sedi storiche, nel mentre queste stavano affrontando una ristrutturazione. A giugno di quest'anno, Sotheby's ha annunciato l'ennesimo - e a quanto pare definitivo - passaggio di mano: la prestigiosa casa d'aste ha dato notizia dell'avvenuto acquisto del Breuer Building per installarci la propria sede ammiraglia. Insomma, quella che per quasi cinquant'anni era stata la casa dell'arte americana, pur rinunciando anno dopo anno a un pezzo

della sua identità, alla fine si è trasformata in una dépendance in affitto, in uno spazio vuoto a servizio di qualsiasi collezione ne avesse bisogno.

A ben guardare, la distopica conferenza di João Enxuto ed Erica Love sembrava metterci in guardia proprio su questo: sulle conseguenze che poteva avere la concezione del museo come mero magazzino di dati, come un database acritico della cultura che, invece di favorire e incoraggiare l'incontro con questa, si limitasse alla disposizione quantitativa di spazio espositivo vergine.

Il museo è da sempre stato concepito come un luogo unico e irripetibile in cui conservare oggetti e manufatti unici e irripetibili a memoria di un passato, anch'esso, unico e irripetibile. Ma non per questo dobbiamo limitarci a pensare al museo come a un contenitore di collezioni, di dati e informazioni.

I musei, in quanto investiti di una funzione pubblica, in quanto aperti all'incontro e al confronto, dovrebbero sempre essere concepiti come macchine collettive per l'immaginazione, in cui dovrebbe essere sempre possibile fare esperienza di uno spazio abitato da testimonianze della storia, e non solamente di queste in quanto tali. Oggi, il museo non può né essere un magazzino di dati da consultare, né può limitarsi a mettere in mostra, come fosse una

tassidermia, la storia di un passato lontano e poco condiviso.

A ben guardare, già alla presentazione del progetto, Marcel Breuer aveva posto l'accento sia sulle trappole in cui il museo sarebbe potuto incorrere, sia proprio su tutti quegli elementi che avrebbero fatto del Whitney Museum una ben riuscita macchina immaginativa: il ponte di ingresso del museo, con il sottoposto cortile delle sculture e la zigurat a sbalzo, erano certamente pezzi studiati di un caleidoscopio collettivo, in cui ad essere vissuto era lo spazio in relazione a pezzi di un passato reinterpretato e ben allestito.

Ma, stimolato circa il ruolo del museo, l'architetto ungherese aveva messo tutti in guardia, commentando anche che "è più facile dire come [il museo] non dovrebbe sembrare: [...] un edificio commerciale o di uffici, né dovrebbe sembrare un luogo di frivolo intrattenimento" (Breuer, 1963, p. 1). Non dovrebbe sembrare - potrebbero aggiungere Exunto e Love - un database acritico per generiche collezioni.

⁴Richard Gluckman trasformò gli uffici e la biblioteca del quinto e quarto piano in 7.640 piedi quadrati di spazio espositivo. Aveva inoltre trasferito il personale in uffici progettati in adiacenti case a schiera, collegate lateralmente al Breuer Building.

BIOGRAFIA

Ciro Priore è architetto e dottorando in Architettura-Teorie e progetto presso Sapienza Università di Roma. Laureato nel 2018 all'Università degli Studi di Napoli Federico II, è co-fondatore del collettivo LAPS, del team di ricerca Materia Ordinaria e redattore dell'audio-magazine *Traccia*.

BIBLIOGRAFIA

Breuer, M. (1963). *Typescript of speech at the presentation of the Whitney Museum of American Art. Relazione presentata alla presentazione del Whitney Museum of American Art*, New York (> [link](#) 11/23).

Papachristou, T. (1970), *Marcel Breuer: new buildings and projects*. New York: Praeger

Publishers.

Spring, B. P. (1978). Evaluation: The Whitney Suffers from Success. *AIA Journal*, vol. 67, n. 11: pp. 41-47.

Aspesi, N. (1996) Questa sera festa grande per il Whitney. *La Repubblica*, 04 novembre 1996 (> [link](#) 11/23).

Poros, J. (2023). *Marcel Breuer. Shaping Architecture in the Post-War Era*. New York: Routledge.

Whitney Museum of American Art (2018). Shared Spaces Symposium João Enxuto and Erica Love (> [link](#) 11/23).

do.co.mo.mo
italia

DOCOMO