

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti 26



Franco Purini Laura Thermes

Abitare l'orizzonte
Eurosky, una Torre Romana, 2006-2012



tema: **matrice**

lorenzo pietropaolo

città, museo, architettura

per un museo progressivo
del moderno e del contemporaneo
una ricerca del politecnico di bari
con a.a.m. architettura arte moderna

194

Il gruppo di ricerca della Cattedra di Storia dell'architettura di Francesco Moschini presso il Politecnico di Bari, in collaborazione con A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma, dal 2014 ha avviato un progetto di lungo termine con l'obiettivo di costruire una prospettiva critica sulle arti espositive in Europa e in Italia: un'"Enciclopedia delle arti espositive" in nuce, dedicata all'arte di *ex-porre*, nelle sue multiformi declinazioni e conseguenze, nella storia e nella contemporaneità. Il progetto si configura come un *livre à venir*, come un *progetto interminabile*: un'opera aperta e progressiva, il cui orizzonte pluriennale ambisce a tessere in un *corpus* organico i mille fili rossi di contributi e sperimentazioni eseguiti in tempi e in luoghi differenti. Nata nel quadro del "Progetto T.E.S.I. - Tesi Europee Sperimentali Interuniversitarie" (il programma culturale ideato nel 2006 da F. Moschini per riformulare in ambito accademico un dialogo critico tra differenti istituzioni e ambiti disciplinari su argomenti di ricerca pluriennali), la ricerca in corso – onnivora, più che enciclopedica in senso stretto, e certamente non manualistica – intende ripercorrere i molteplici rivoli del corso evolutivo della storia, non tanto per definire una genealogia del tipo museale, quanto invece per indagare, alla luce della questione espositiva, le molteplici possibili accezioni e forme di interazione tra le arti e lo spazio architettonico e urbano. La ricerca muove dai luoghi storici del collezionismo cinquecentesco degli studioli e dalle *Wunderkammern* del XVI e XVII secolo (a partire dal Camerino d'alabastro a Ferrara e dal Casino di Pio IV di Pirro Ligorio a Roma), per ricostruire la definizione settecentesca e ottocentesca del tempio civico dell'arte (di cui sono esempi il British Museum, il Fridericianum a Kassel, il Museo Pio Clementino, il progetto-manifesto di Étienne-Louis Boullée, o ancora l'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel), attraversare le sperimentazioni dell'architettura moderna (e in particolare di Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright) e giungere infine ad esplorare le molteplici evoluzioni dei luoghi e dei linguaggi dell'architettura e dell'arte espositiva che – dal secondo dopoguerra al Contemporaneo – hanno fatto sì che tra il XX e il XXI secolo esse diventassero da una parte l'oggetto del desiderio di iconicità della metropoli mondializzata, dall'altra i campi eletti per sperimentare forme altre di esperienza dello spazio urbano. Perseguendo una specifica attenzione al caso italiano, il progetto ambisce a non limitarsi a ripercorrere cinque secoli di evoluzione museale. Sviluppato parallelamente lungo il triplice fronte del contenitore (sia esso l'edificio museo o lo spazio della città), del contenuto (la collezione, le mostre e gli allestimenti) e dei protagonisti (le istituzioni, gli artisti e gli architetti), il progetto è infatti avviato lungo sette attraversamenti tematici diacronici: *Raccogliere, catalogare, esporre: dal collezionismo al museo* intende indagare i principi, le vicende e i progetti che hanno convogliato l'ansia del collezionista per il tempo verso la formazione del museo moderno; *L'allegoria museale* è dedicato alle sollecitazioni e alle declinazioni semantiche dell'*ex-porre* quando il contenitore è figura del contenuto¹, come accade nei musei di architettura²;

Città, museo e architettura persegue una rilettura critica del rapporto tra la forma del museo e la forma della città, sia quando quest'ultima è oggetto principale del museo², sia quando è il museo stesso a declinarsi e articolarsi nella dimensione urbana o territoriale⁴, sia ancora quando il progetto museale si fa riflessione sulla architettura della città⁵;

L'arte di esporre: mostre e allestimenti nel Novecento si propone di delineare una breve ma veridica storia della messa in mostra museografica, con particolare attenzione agli allestimenti temporanei o permanenti della tradizione italiana⁶;

Istituzioni dell'Arte è incentrato sulla storia delle istituzioni pubbliche e private dedicate alle arti, alle loro architetture, collezioni e produzioni, riservando ampio spazio allo scenario italiano, a partire dalle istituzioni più antiche⁷, per ricostruire il panorama dei soggetti attivi nella promozione delle arti contemporanee⁸;

Icone della contemporaneità vuol mettere in luce natura e contraddizioni del processo di ridefinizione del museo dapprima come *machine à exposer* di massa⁹, e poi come *Landmark* urbano della città globale¹⁰, o come *museo dell'iperconsumo*, secondo la fortunata definizione offerta da Giancarlo De Carlo e disciplinarmente enucleata da Franco Purini¹¹;

L'altro museo: arte e spazio urbano è inteso come un'incursione nella dimensione espositiva ed espressiva laterale della città come "museo obbligatorio", in cui arti e architettura interagiscono con lo spazio pubblico quotidiano e con i luoghi antigraziosi della città¹², secondo un'"accentuazione descrittiva" definibile come possibile forma di un "ipomuseo"¹³, cui appartiene anche la modalità operativa propria, per esempio, delle esperienze promosse da Francesco Moschini a partire dagli anni Ottanta, con i "Laboratori urbani di progettazione" (dal 1983 luoghi di sperimentazione in differenti contesti urbani, paesaggistici e territoriali) e con i "Progetti d'opera" (che hanno visto protagonisti tra gli altri, a partire dal 1990, Alighiero Boetti, Alberto Burri, Arduino Cantafora, Mario Ceroli, Nicola Carrino, Dario Passi, Franco Purini e Laura Thermes).

La ricerca – i cui materiali sono concepiti per essere progressivamente riversati in un archivio multimediale accessibile tramite web – si propone dunque essa stessa come collezione e come museo progressivo *del Moderno e del Contemporaneo*, aperto e in divenire, predisposto per accrescersi anche mediante l'accumulazione di contributi interdisciplinari sotto forma di saggio, di disegno, di progetto, di fotografia, di opera d'arte. Il progetto sulle arti espositive è dunque concepito come un rizoma, che può progredire per multipli, e senza gerarchie interne, così da stabilire connessioni sperimentali in molteplici direzioni, predisponendosi infine a uscire dalla dimensione teorica per espandersi *extra moenia*, aprendosi cioè alla verifica dell'operatività progettuale anche con apporti e sguardi esterni (architettura, fotografia, arti visive).

Appare d'altra parte ormai evidente come l'architettura del museo, che già Hans Sedlmayr¹⁴ annoverava tra i nuovi temi dominanti del progetto della modernità, sia progressivamente divenuta – soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, e con intensità ancora maggiore nella transizione in corso dal "secolo breve" al nuovo millennio – un campo privilegiato della sperimentazione progettuale, così che attraverso lo studio delle declinazioni statutarie e formali del museo appare dunque possibile più che in altre tipologie riconoscere in filigrana le ragioni e le dinamiche delle evoluzioni della figurazione architettonica moderna e contemporanea.

Affrancandosi dalla tradizionale funzione di conservazione che tra Settecento e Ottocento ne aveva fissato il carattere di "chiesa estetica" – secondo un'espressione di Hölderlin, corrispondente alla goethiana "santità dell'arte" – il museo si è infatti via via sempre più affermato come dispositivo secolarizzato e complesso di grande scala, aperto all'ibridazione con funzioni e significati *altri*, fino a divenire esso stesso emblematico del rapporto tra architettura e città nella contemporaneità.

Sin dall'inizio del XX secolo – secondo un duplice sentire che Adorno riconduce all'opposizione sentimentale e ideale tra detrattori e sostenitori, rappresentati rispettivamente da Paul Valéry e da Marcel Proust¹⁵ – la definizione architettonica e istituzionale del museo si è del resto confrontata con l'originaria ambiguità di reclusorio in cui si *ex-pone* ciò che è sottratto allo scorrere del tempo. Se da una parte per Valéry il museo è il luogo abitato da un "tumulto di creature congelate", in cui si parla un poco più forte che in chiesa ma tuttavia più sommessamente che nella vita, dall'altra per Proust è proprio qui che l'opera d'arte, distanziata dalla realtà, disvela il proprio

significato autentico nell'isolamento silenzioso della teca museale, cosicché solo "la morte delle opere d'arte nel museo le risveglia alla vita", offrendole così alla comprensione del pubblico.

Se a partire dalla tradizione di origine illuminista il recinto sacro museale era dunque rimasto intatto, garante anche di quell'isolamento elogiato da Proust, e le architetture museali continuavano ad occupare un ruolo sì centrale nello spazio urbano, ma in stretta relazione con esso, è per taluni aspetti la ricerca lecorbuseriana a sancire l'infrangimento di quella tradizione. Muovendo dal doppio percorso ascensionale e discensionale della babelica piramide gradonata del Musée Mondial pensato per il Mundaneum di Ginevra (1928-1929), per poi evolverlo nell'arco di una decade – attraverso il progetto del Musée d'Art contemporain per Parigi (1930-1931) elaborato per Christian Zervos, fondatore dei "Cahiers d'Art" – nel dispositivo del percorso continuo spiraliforme a sviluppo orizzontale del *Musée à croissance illimitée* (1939), Le Corbusier reinventa il museo come macchina spaziale fluida e flessibile, in cui il tempo si accumula come tutto presente, come permanente contemporaneità, sottraendo il museo stesso alle logiche insediative e alla stratificazione storica della città.

Il museo non ha alcuna facciata, il visitatore non vedrà mai alcuna facciata; non vedrà che l'interno del museo [...] Il museo sorgerà in qualche sobborgo o grande periferia di Parigi, nel bel mezzo di un campo di patate o di barbabietole. Se il sito è magnifico, tanto meglio. Se invece è brutto e intristito dalle lottizzazioni o dalle ciminiere delle fabbriche, non ha importanza: la costruzione delle pareti divisorie, la comporreemo con... le ciminiere delle fabbriche.¹⁶

Il modello museale elaborato da Le Corbusier sancisce così la perdita dell'aura anche da parte dell'edificio museale, non più costretto a rimandare, attraverso la propria immagine, a quella di colui o di coloro che lo avevano voluto per il bene pubblico: ha origine così la declinazione del museo come macchina espositiva, sradicata dal suolo per tramite della griglia modulare su *pilotis*, osmotica alla funzionalità della città moderna. Un dispositivo espositivo che per altro appare complementare alla sistemazione "museale" della città storica, i cui resti considerati significativi, portati fuori della vita e immobilizzati, ne fermano in modo definitivo la forma spostandola in una dimensione contemplativa di astratta fissità, come accade nel Plan Voisin elaborato da Le Corbusier per Parigi nel 1925, che "libera tutta la parte storica della città, da Saint-Gervais all'étoile, restituendole l'antica pace [...]. Qui si viene a erudirsi, a sognare, a respirare: il passato non è più qualcosa che minaccia la vita, ha trovato la sua *sistemazione*"¹⁷.

Tuttavia, a partire dal secondo dopoguerra, l'architettura sarà chiamata a ripensare il museo non solo in quanto dispositivo, ma soprattutto come segno formale unico e irripetibile, in un ritorno della necessità di comunicare un'immagine specifica e riconoscibile al contempo della collezione che ospita e del suo fondatore, come accade in particolare sulla spinta dei grandi magnati statunitensi, interessati a veicolare, attraverso l'apertura al pubblico delle proprie collezioni, l'immagine di industriali compresi in un ruolo sociale e culturale positivo. È il caso emblematico del Solomon R. Guggenheim Museum a New York (1956-1959), in cui Frank Lloyd Wright, muovendo dal tema della galleria che avvolgeva esternamente il corpo espositivo nel progetto del Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium (1924-1925), lo trasforma nel segno spiraliforme che introduce un vero e proprio scarto comunicativo nel codice urbano e architettonico di Manhattan. E dalla stessa volontà di associare la capacità figurativa di un grande architetto alla riconoscibilità della portata ideologica di un'altrettanto rilevante operazione di comunicazione culturale appare originata anche la laconicità templare che informa, all'interno del più ampio *Kulturforum*, la Neue Nationalgalerie di Mies a Berlino (1962-1968), straordinario oggetto di *Baukunst* posto a risignificare la porzione di "terra di nessuno" tra il Tiergarten, la Potsdamerstrasse e il Landwehrkanal nella capitale divisa dal Muro.

Un primo, poderoso quanto inaspettato cortocircuito tra l'accezione astratta e senza luogo della macchina-museo lecorbuseriana degli anni Trenta e la rinnovata necessità di significazione riconoscibile della forma museale originatasi nel dopoguerra avviene però quasi dieci anni più tardi, a Parigi, con il Centre National d'Art et de Culture "George Pompidou" di Renzo Piano e Richard Rogers (1971-1977). Edificio capace di raggelare l'attitudine immaginifica dell'architettura radicale degli anni Sessanta nell'estetica pop delle interiora tecnologiche ostentate all'esterno di un ossatura strutturale senza facciata e senza spazialità interna, il Centre Pompidou afferma la propria individualità formale anzitutto come macchina espositiva per la

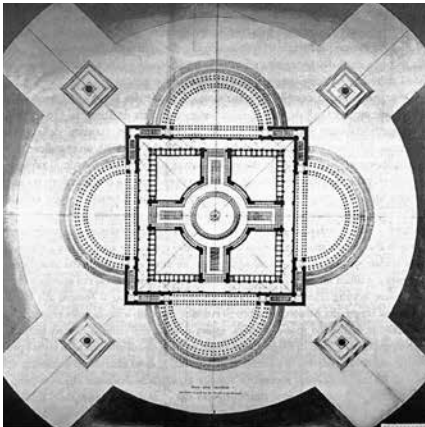
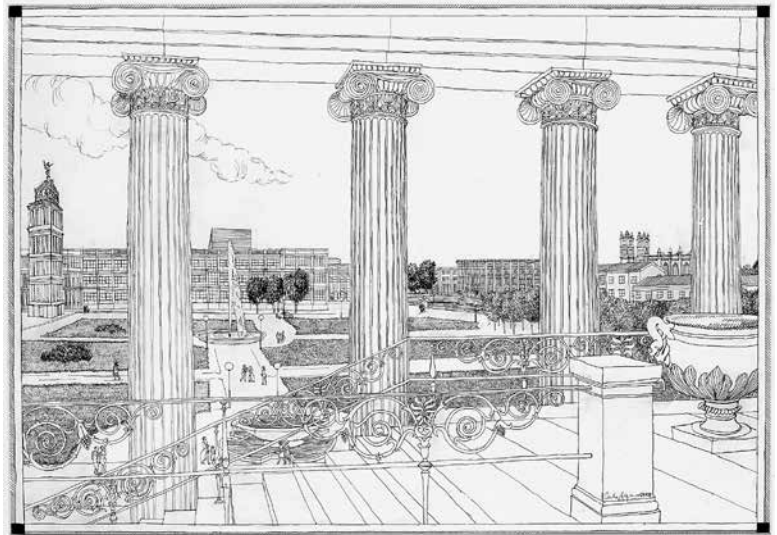
fruizione e il consumo di massa, inaugurando per altro una vera e propria modificazione nella tradizionale tipologia museale, che si allontana definitivamente dall'aura di luogo elitario per un pubblico selezionato, per approdare alla nuova dimensione di meta del vasto e variegato turismo culturale. Per altro la previsione progettuale – non realizzata – di integrare nell'edificio schermi per la proiezione del flusso quotidiano di immagini e informazioni sugli eventi socio-politici e culturali introduce la predisposizione del museo contemporaneo ad affermarsi quale accumulatore e ripetitore di segnali nella metropoli contemporanea attraversata dai flussi della comunicazione di massa, in questo anticipando alcune architetture espositive successive, caratterizzate da facciate multimediali (si pensi all'Institut of Contemporary Art di Diller e Scofidio a Boston, 2001-2006; allo Schaulager di Herzog e De Meuron a Basilea, 1998-2003; o ancora alla pelle biomorfa e interattiva della Kunsthaus di Peter Cook e Colin Fournier a Graz, 2000-2003).

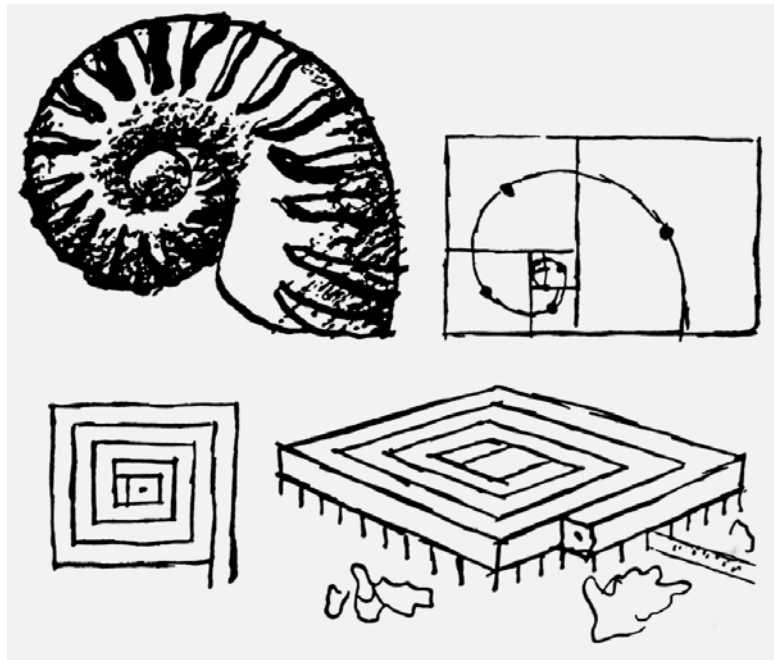
È certamente però il Guggenheim Museum di Bilbao di Frank O. Gehry – inaugurato nella capitale basca nel 1997 quale terminale europeo della Solomon R. Guggenheim Foundation proiettata dal suo direttore di allora, Thomas Krens, in un ambizioso progetto di rete ipermuseale diffusa alla scala globale – ad assurgere a icona della nuova realtà statutaria e comunicativa del museo contemporaneo. Capace di suscitare acclamanti entusiasmi quanto accese discussioni sulla sua stessa appartenenza alla sfera disciplinare propria dell'architettura, fino a guadagnarsi la definizione denigratoria di "showy architecture" – reazioni forse simili per intensità a quelle suscitate allora dal Crystal Palace di Londra nei contemporanei di Joseph Paxton – la figurazione dell'edificio, concepita come una gigantesca scultura alla scala urbana, afferma la volontà formale e immaginifica dell'involucro museale quale creazione artistica in sé, contrapposta sì all'idea di museo-contenitore neutro e silenzioso già cara a Proust, ma capace al contempo di accogliere nei suoi spazi diversificati per sagoma, altezza e materiali le ricerche monumentali e fuori scala dell'arte dagli anni Settanta in poi. Esperimento costruttivo di elevata complessità, che introduce nel procedimento architettonico tecnologie digitali (di derivazione automobilistica e aerospaziale) non per darne muscolare esibizione visiva e comunicativa, ma per controllare pienamente il processo di costruzione di forme altrimenti non gestibili in maniera tradizionale¹⁵; estraneo ad ogni forma di rammemorazione delle forme e delle ragioni del contesto urbano compatto e consolidato in cui si stabilisce, ma anzi intenzionato a sovrastarlo con la propria irruenza plastica, il museo basco di Gehry ha finito per reinventare l'immagine stessa della città, innescando – attraverso il suo posizionamento nell'immaginario mediatico globale – un vero e proprio processo di rigenerazione urbana, ormai noto come "effetto Bilbao".

D'altra parte, da questo momento in poi si sono moltiplicate le architetture museali intese come performance gestuali di grande scala, intenzionate, attraverso lo choc visivo, a determinare condizioni di attrattività urbana, ma che invece sovente contribuiscono ad ampliare il rumore di fondo della città contemporanea.

È in particolare alla prova della dimensione complessa del mosaico delle città e dei paesaggi italiani che tale ricerca forzosa dell'"effetto Bilbao" – che ha sotteso tra l'altro molti dei concorsi di progettazione banditi nel primo decennio degli anni Duemila anche in contesti medi e piccoli del nostro Paese – mostra più evidentemente i propri limiti, rafforzando la convinzione della maggior appropriatezza di una risignificazione della progettazione del museo a partire da una riflessione sulle ragioni dei luoghi e della storia. Memore tanto della straordinaria lezione di Franco Albini e Carlo Scarpa che dell'interpretazione del rapporto caleidoscopico di reciproca specchiatura tra museo e città, tra preesistenza e innesto architettonico, la cultura architettonica italiana ha saputo elaborare con sempre maggiore specificità il rapporto tra dispositivo museale e dispositivo urbano, in particolare nella seconda metà del Novecento, a partire dall'insegnamento di Giuseppe Samonà ed Ernesto N. Rogers, fino alle complesse architetture a valenza urbana di Aldo Rossi e Carlo Aymonino. Ad una dimensione di auspicabile e calibrata accentuazione segnica operata attraverso l'intervento museale sembrano appartenere dunque il restauro delle Scuole Medicee di Poggio a Caiano di Franco Purini e Laura Thermes (1991-2000) o ancora il Museo di Arte Contemporanea Donna Regina di Álvaro Siza a Napoli (2004-2005), che si dimostra capace di *sprezzatura*, riconfigurando per sottrazione – attraverso una straordinaria capacità di lettura delle preesistenze, rafforzata con rari ma appropriati segni – l'immagine perduta del complesso, e al

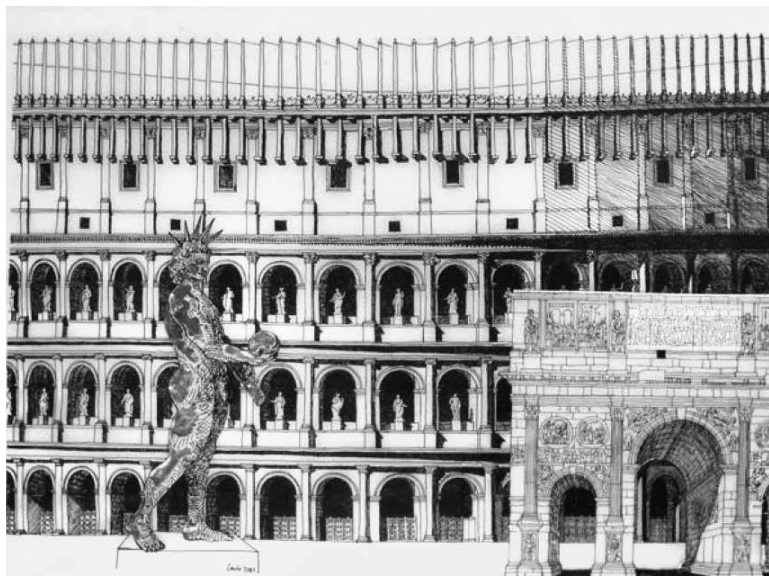
198





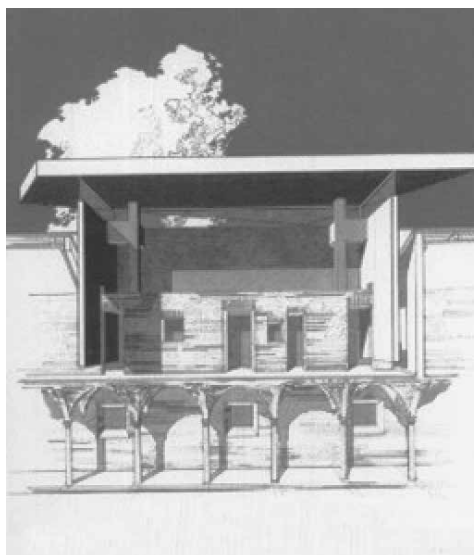
Vista del Casino di Pio IV ai Giardini Vaticani di Pirro Ligorio (foto L. Pietropaolo, 2013).
 Carlo Aymonino, Berlino, veduta dal museo..., 1993, inchiostro su carta da lucido, cm 70x100 (© Gabriel Vaduva | FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino, courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).
 Étienne-Louis Boullée, Museo con al centro tempio alla Fama, 1783, pianta e sezione trasversale.
 Aldo Rossi, Dieses ist lange her / Ora questo è perduto, 1975, acquaforte-acquatinta, cm 26x35 (ed. 7/30, © eredi Aldo Rossi, courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).

Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris), Museo senza facciata e a crescita illimitata, 1939 (courtesy Galerie Arteba, Zurigo).
 Ludwig Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlino 1962-1968, (foto © David Hirsch).
 Gianni Berengo Gardin, Centro Pompidou, Parigi, 1981, stampa su carta fotografica, cm 30,4x40,5 (© Gianni Berengo Gardin, courtesy FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva AAM Architettura Arte Moderna).



Carlo Aymonino, *Senza titolo*, 2001,
 tecnica mista su carta da lucido, cm 70x100
 (© Gabriel Vaduva | FFMAAM |
 Fondo Carlo Aymonino, courtesy FFMAAM |
 Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
 AAM Architettura Arte Moderna).

Franco Purini, *Restauro delle Scuderie Medicee*,
 Poggio a Caiano, 1991-2000,
 sezione prospettica in corrispondenza
 dell'area congressi, primo progetto di concorso.



Álvaro Siza, con Studio DAZ
 (Dumontet Antonini Zaske architetti associati),
 MADRE - Museo d'Arte contemporanea
 DonnaREGina, Napoli, 2003-2006,
 part. del cortile con l'installazione
 di Mimmo Paladino (foto © L. Pietropaolo).

Fotogramma del film *Stalker*,
 di Andrej Tarkovskij, URSS-DDR, 1979, 163 minuti.

Gabriele Basilico, *Acciaierie Falck
 a Sesto San Giovanni*, 1999,
 stampa ai sali d'argento su carta baritata
 (© eredi Gabriele Basilico, courtesy FFMAAM |
 Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
 AAM Architettura Arte Moderna).

Alterazioni Video, *Incompiuto siciliano*, 2006, part.

Cosmo Laera, *Lettura fotografica
 di Piazza Fontana a Taranto*, con l'intervento
 artistico di Nicola Carrino, 1992,
 stampa ai sali d'argento su carta baritata
 cm 19x24 ca
 (© Cosmo Laera, courtesy FFMAAM |
 Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
 AAM Architettura Arte Moderna).





contempo introducendo relazioni visive e spaziali con l'intorno del quartiere San Lorenzo quale vera e propria continuazione urbana dello spazio museale. Se dunque negli ultimi decenni lo spazio museale si è da una parte sempre più affermato alla scala internazionale come luogo di produzione, e sovente di consumo, dell'arte e delle forme stesse dell'architettura, è pur vero che – sospeso fra la tradizione della memoria e l'impulso alla creazione, tra ricerca di senso e volatilità dell'evento – il museo è anche mutato nella contemporaneità secondo forme plurali e meno definite, in cui, al fianco della centralità dei musei enciclopedici, si sono per altro generate modalità più aperte e laterali, nate da un radicamento territoriale, da relazioni più capillari di accentuazione descrittiva e interpretazione dello stesso paesaggio urbano, in cui i luoghi dell'arte coincidono *obbligatoriamente* con l'architettura della città.

Ecco allora che, parallelamente alla dimensione filologica e critica che sottende la prospettiva di lungo periodo della ricerca in corso al Politecnico di Bari, è stato definito un percorso progettuale complementare, volto a delineare un Museo progressivo delle arti e dell'architettura per la rigenerazione della città contemporanea, ossia un'opera multidirezionale di cui il paesaggio urbano dell'abbandono e della dismissione possa essere al contempo contenitore e contenuto. Il fine ultimo cui si ambisce è quello di progettare e promuovere – nella tradizione moschiniana dei "Laboratori" e dei "Progetti d'opera" – specifiche azioni architettoniche e artistiche, a basso ma diffuso potenziale, sul terreno comune dell'opera d'arte collettiva per eccellenza: la città. Quest'ultima declinazione della ricerca si fonda sulla convinzione che il sistema delle arti e dell'architettura contemporanee possa interagire con il corpo sociale, economico e fisico delle città, e che sia possibile sperimentare nuovi modi per innescare processi di rigenerazione e risignificazione dei tessuti urbani anche a partire dall'azione artistica e architettonica alla scala più minuta. Eleggendo come campo operativo il *paesaggio dell'abbandono* (edifici dismessi, infrastrutture incompiute, relitti storici, vuoti e spazi agricoli urbani, periferie), si ambisce ad innescare un processo di conoscenza operativa, di produzione e comunicazione culturale e artistica, che possa integrare gli strumenti interpretativi dello studio dell'architettura e dei fenomeni urbani con i linguaggi delle arti visive e dei *social media*, per intraprendere la costituzione di una sorta di "collezione museale impropria", basata sulla rilettura e sulla riscrittura degli spazi residuali o di scarto presenti nelle pieghe del corpo delle città. Nel continente europeo – e nel mosaico dei paesaggi italiani in particolare – l'*abbandono* è del resto l'altra faccia del metabolismo urbano, che negli ultimi sette decenni ha visto la città accrescersi come mai in precedenza: alla sua progressiva espansione corrisponde un altrettanto progressivo processo di dismissione di parti urbane esistenti. La città contemporanea si accresce e al contempo consuma se stessa, producendo scarti: architetture e spazi – quando al termine del proprio ciclo di vita o di produzione perdono l'utilità e il significato originari, oppure quando sono essi stessi il risultato di una gestazione costruttiva interrotta e mai compiuta – diventano rifiuti, la cui ricollocazione nella partitura vivente della città e del territorio appare possibile anche a partire da un attento ascolto poetico, come mostrano ad esempio i lavori di Beniamino Servino¹⁹, o del collettivo Alterazioni Video²⁰, e che per alcuni aspetti rimanda all'immaginario visivo tarkovskijano. La scelta del caso di studio-pilota su cui avviare questa parte sperimentale della ricerca è ricaduta sulla Puglia, anche in virtù delle specifiche dinamiche in corso nella regione, che la rendono interessante per verificare la visione progettuale del Museo progressivo. Nel territorio pugliese la stima del suolo consumato e fagocitato dalla crescita delle città nel 2012 colloca la regione ai primi posti di questa specifica rilevazione²¹. Mentre il paesaggio dell'abbandono avanza in parallelo, la Regione Puglia ha intrapreso un'intensa azione legislativa volta a favorire la rigenerazione dei luoghi dismessi, supportandola per altro dal 2008 con programmi sperimentali di finanziamento che hanno promosso la riattivazione del patrimonio pubblico abbandonato, attraverso la costituzione di una rete di laboratori di produzione artistica di base. La ricerca ha finora messo in luce come si siano di conseguenza diffusi in Puglia attività e organismi per lo sviluppo della filiera produttiva musicale, cinematografica e audiovisiva, teatrale e della danza. Sono emerse – a fianco della più consolidata dimensione di alcune gallerie²² o di eventi espositivi²³ – piccole ma qualificate presenze²⁴ che raccontano di un fermento – per quanto ancora aurorale – che rende oggi la regione pugliese un caso degno di osservazione. Terminato il censimento in corso

degli oltre 150 edifici e luoghi pubblici riattivati tramite l'azione di stimolo regionale, il progetto ambisce a sperimentare al vero l'assunto teorico del Museo progressivo. Concepito per estendersi nel tempo all'intero territorio nazionale, il museo progressivo così ancora embrionalmente prefigurato si fonda su un quadro conoscitivo e interpretativo alla scala regionale, sul censimento e sul rilievo – da pubblicarsi attraverso una piattaforma digitale dedicata e corredato da indagini documentali di carattere storico, tipologico, architettonico e urbanistico – del patrimonio dismesso moderno e contemporaneo, cui affiancare una capillare esplorazione fotografica d'autore. Lungi dal volersi rifugiare nella retorica di un'estetica dell'abbandono, questa sezione operativa potrà contribuire a configurare nel tempo l'intero progetto di ricerca come un viaggio nell'Italia delle arti e dell'architettura contemporanee.

NOTE

¹ È il caso, per esempio, del progetto per il Danteum di Terragni, o del Knut Hamsun Museum di Steven Holl a Hamarøy.

² Tra questi, emblematico il Deutsches Architekturmuseum di Oswald Mathias Ungers a Francoforte.

³ Ne è un archetipo il Museum für Hamburgische Geschichte di Fritz Schumacher ad Amburgo.

⁴ È il caso del progetto vasariano della Galleria degli Uffizi, o per altri versi, della tradizione delle Esposizioni universali, del *Deutscher Werkbund* o dell'IBA - Internationale Bauausstellung.

⁵ Si pensi per esempio ad Aldo Rossi e a Carlo Aymonino.

⁶ Ne è imprescindibile riferimento la stagione che ha visto protagonisti tra gli altri Giulio Carlo Argan, Carlo Scarpa, Franco Albini e Franca Helg, Ernesto Nathan Rogers e i BBPR.

⁷ Tra queste: l'Accademia Nazionale di San Luca, la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano, la Quadriennale di Roma.

⁸ Tra questi: il MART di Rovereto, la Fondazione Hangar Bicoocca a Milano, la Fondazione Pinault a Venezia, il MAXXI e il MACRO di Roma, il MADRE a Napoli; le gallerie private, tra cui ad esempio la Modern Art Agency e la galleria Lia Rumma di Napoli, la galleria Bonomo di Bari, la galleria AAM Architettura Arte Moderna di Roma.

⁹ È il caso del Centre National d'Art et de Culture George Pompidou di Renzo Piano a Parigi.

¹⁰ Emblematico, anche per il ruolo svolto nella rigenerazione e riconversione di Bilbao, il caso del Guggenheim Museum di Frank O. Gehry.

¹¹ Si veda P. CIORRA, S. SUMA (a cura di), *I Musei dell'iperconsumo*, Atti del convegno internazionale (Triennale di Milano, 22 ottobre 2002), a cura di F. Purini, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2003.

¹² Si pensi alle Stazioni dell'Arte lungo le linee 1 e 6 della metropolitana di Napoli, il cui piano di interventi artistici è stato curato da Achille Bonito Oliva a partire dal 1995.

¹³ F. PURINI, *Il visitatore come artista*, in S. SUMA, *Musei II. Architetture 2000-07*, Motta, Milano 2007, p. 7.

¹⁴ H. SEDLMAYR, *La perdita del centro*, Rusconi, Milano 1974; ed. or. *Verlust der Mitte*, Otto Müller Verlag, Salisburgo 1948.

¹⁵ Th. W. ADORNO, *Valéry, Proust e il museo*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 175-188; ed. or. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1955.

¹⁶ Lettera di Le Corbusier a Christian Zervos, datata 8 dicembre 1930, "Cahiers d'Art", 1, 1931.

¹⁷ LE CORBUSIER, *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 125; ed. or. *Urbanisme*, Vincent et Fréal, Parigi 1925.

¹⁸ A partire dall'adozione di un processo produttivo dell'architettura fondato sull'utilizzo del software "Catia", dal 2002 F.O. Gehry ha successivamente fondato una vera e propria società di sviluppo di tecnologie digitali avanzate per i cantieri complessi, denominata "Gehry Technologies".

¹⁹ B. SERVINO, *Monumental Need. Necessità monumentale*, LetteraVentidue, Siracusa 2012.

²⁰ Si veda in particolare: ALTERAZIONI VIDEO, *Manifesto Incompiuto Siciliano*, "Abitare", 486, 2008, pp. 190-201.

²¹ M. MUNAFÒ, I. TOMBOLINI (a cura di), *Il consumo di suolo in Italia. Report 195*, ISPRA, 2014.

²² Ad esempio la già citata galleria Bonomo.

²³ Tra questi: "Intramoenia extra art", nei castelli di Puglia, curata da Achille Bonito Oliva.

²⁴ Tra queste: il Museo Pino Pascali di Polignano a Mare, le manifatture Knos di Lecce.

direttore

margherita petranzan

vice direttori

francesca gelli
aldo peressa

comitato scientifico

marco biraghi
massimiliano cannata
giuseppe cappochin
benedetto gravagnuolo
francesco moschini
valeriano pastor
margherita petranzan
franco purini
francesco taormina
paolo valesio

**comitato
di coordinamento redazionale**

matteo agnoletto
marco borsotti
alberto giorgio cassani
giovanni furlan
nicola marzot
livio sacchi

redazione

alberto berton
giuseppe bovo
gaetano corica
brunetto de batté
stefano debiasi
massimo donà
ernesto luciano francalanci
paolo frizzarin
romano gasparotti
ugo gelli
franco la cecla
francesco menegatti
patrizia montini zimolo
dina nencini
marco peticca
saverio pisaniello
roberto rossato
camilla sacerdoti
giovanna santinoli
alberto torsello
alessandra trentin
massimo trevisan
paolo valesio
giovanni vio
lisa zucchini

redazione testi e impaginazione

beatrice caroti

segreteria di redazione

beatrice caroti

collaboratori

alessandro anselmi
mario botta
maurizio bradaschia
augusto romano burelli
massimo cacciari
claudia conforti
marco de michelis
gianni fabbri
sergio givone
vittorio gregotti
giacomo marramao
roberto masiero
michelina michelotto
adolfo natalini
barbara pastor
lionello puppi
carlo sini
ettore vio
vincenzo vitello

revisione editoriale e grafica

il poligrafo casa editrice
laura rigon, sara pierobon

indirizzo redazione

35043 monselice (pd)
piazza mazzini, 18
tel. 0429 72477
e-mail anfionezeto@tiscali.it
www.margheritapetranzan.it

**elaborazione grafica
computerizzata**

p&b studio

pubblicità

p&b studio

progetto grafico

il poligrafo casa editrice
laura rigon

revisione editoriale

il poligrafo casa editrice

**editore e
amministrazione**

il poligrafo casa editrice
35121 padova
via cassan, 34
(piazza eremitani)
tel. 049 8360887
fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it

abbonamento

a due numeri della rivista
italia
privati € 42,00
biblioteche e istituzioni € 46,00
sostenitore min. € 150,00
estero
privati € 65,00
biblioteche e istituzioni € 75,00
(per paesi extraeuropei supplemento € 8,00)
sostenitore min. € 150,00
da versare sul ccp 10899359
intestato a il poligrafo casa editrice srl
(indicare la causale)

autorizzazione del tribunale
di treviso n. 736

direttore responsabile
margherita petranzan

copyright © febbraio 2016
il poligrafo casa editrice srl
tutti i diritti riservati
ISBN 978-88-7115-929-4
ISSN 0394-8021

indice

11
margherita petranzan
architettura come matrice

opera

a cura di margherita petranzan

17
biografia
di franco purini e laura thermes

20
l'europarco/castellaccio

26
centro commerciale euroma 2

30
franco purini, laura thermes
una premessa metodologica
sulla progettazione di edifici
per uffici

31
uffici della procter & gamble

34
uffici 5000

38
uffici wind

42
residenze in linea

44
la torre euroskey

96
francesco moschini
progetti di anatomia /
anatomia di un progetto
di lungo corso. frammenti, matrici,
la regola e il caso. un concentrato
teorico nell'itinerario progettuale
di franco purini e laura thermes

126
valerio paolo mosco
la possibilità
di una metafora anonima

129
francesco taormina
abitare l'orizzonte
nel discontinuo antagonismo
del frammento (del progettare
in altezza, a roma)

134
roberto masiero
lettera a franco purini.
riflettendo su cosa significa oggi
progettare un grattacielo
o torre che dir si voglia

campo neutrale

a cura di margherita petranzan

143
franco purini
un dialogo con il cielo

150
francesco maggiore
franco purini nei "luoghi"
di francesco moschini
quarant'anni di storie in parallelo
tra "condizioni"
e "allontanamenti"

soglie

a cura di aldo peressa

161
càsseri in affitto
un dialogo tra aldo peressa,
roberta cacco, francesco
lazzarini, luciano rossi

theorein

a cura di massimo donà

167
massimo donà
matrice

169
massimiliano cannata
il denaro come matrice

170
massimiliano cannata
l'uomo e il denaro:
un binomio pericoloso.
a colloquio con carlo sini

173
romano gasparotti
danzare la matrice

varietà

a cura di marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

city

a cura di francesca gelli
francesco menegatti
margherita petranzan

179

brunetto de batté
orizzonti interni

182

lina malfona
d'istanze critiche

185

nicolò ornaghi, piëtro bonomi
principio di tal'origini furon poeti

194

lorenzo pietropaolo
**città, museo, architettura.
per un museo progressivo
del moderno e del contemporaneo.
una ricerca del politecnico
di bari con AAM architettura
arte moderna**

204

massimiliano cannata
**la formazione
come leva strategica
per difendere il valore
della progettazione**

opere prime, opere inedite

a cura di francesco menegatti
alessandra trentin

207

moduloquattro architetti associati
**casa in via pepe 23,
nizza di sicilia (me)**

213

alessandra trentin
**ristrutturazione ed ampliamento
nuova macelleria e uffici
a san martino di lupari (pd)
2011-2014**

216

giorgio papaevangelio
un viaggio oltre l'allestimento

218

luca porqueddu
**possibilità
di una ricostruzione narrativa.
giorgios papaevangelio:
intervento di allestimento
e riuso nel palazzo
della provincia di frosinone**

mostre, premi, concorsi

a cura di
patrizia valle

223

patrizia valle
non-classicamente biennale

226

patrizia valle
**fare disfare rifare architettura:
incontro con andrea bruno
alla fondazione wilmotte
a venezia**

230

ugo gelli
**la museografia italiana
negli anni cinquanta
attraverso gli occhi
di guido piovene**

234

michel carlana, luca mezzalana,
curzio pentimalli
**wunderkammer / nuova scuola
di musica a bressanone**

238

+39 Architects
sahel trade center

recensioni

a cura di marco biraghi
alberto giorgio cassani

243

alberto giorgio cassani
**improbis labor.
tradurre l'Alberti**

252

il gran ballo dei grattacieli

252

orazio carpenzano
**le regole di roma
e il senso
della loro infrazione**

254

filippo cattapan
**l'idea di appropriatezza
nei progetti di torricelli
per la capitanata**

259

cherubino gambardella
tractatus logico sintattico

261

andrea morpurgo
**raccontare la città:
da mito a distopia**

262

margherita petranzan
**architetture
contemporanee
a venezia**

264

francesco taormina
**per una teoria dell'architettura
dei nostri tempi**

267

giovanni furlan
la storia di un libro

arti visive

a cura di paola di bello

269

lorenzo piovecca
stereotipi urbani

276

dario passi
**disegnare dipingendo
e dipingere disegnando**

architetture poetiche

a cura di alberto bertoni
paolo valesio

281

alberto bertoni
pier damiano ori
la poesia oggi

codex atlanticus

a cura di paolo valesio

287

paolo valesio
codex atlanticus, 14