

Federica Visconti

Depositare la memoria. Dal museo-deposito allo *storage*

Abstract

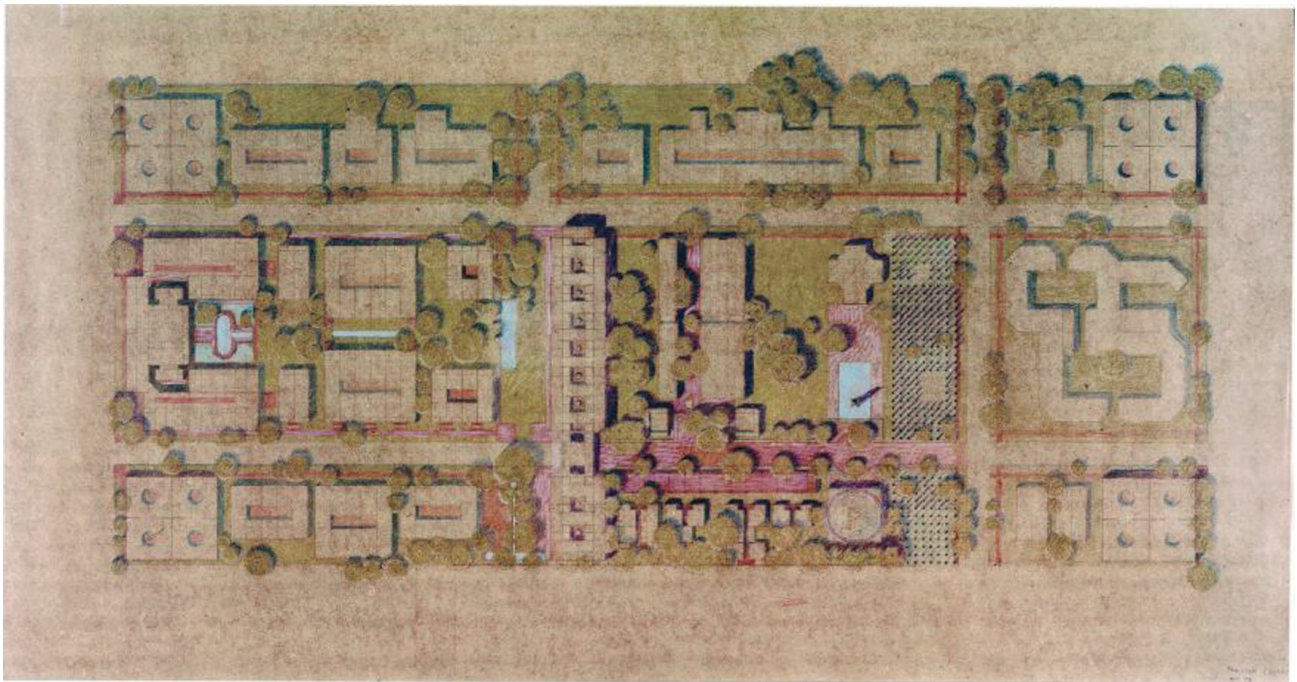
Il testo intende analizzare l'idea di museo come deposito proposta da Louis Kahn nel progetto non realizzato per la *De Menil Foundation* in Texas, preceduta dalle realizzazioni per la *Yale University* nel Connecticut e del *Kimbell Art Museum* a Fort Worth. Analizzando il significato etimologico della parola 'deposito' come atto o luogo per la conservazione e la trasmissione della memoria si vuole stabilire un ponte con alcuni fenomeni del contemporaneo nell'epoca del World Wide Web e, in particolare, con l'opera di musealizzazione dell'architettura e della città proposta dal regista britannico Peter Greenaway per interrogarsi infine, anche nell'epoca del digitale, sulla necessità dello spazio per la rappresentazione dei valori di una comunità.

Parole Chiave

Memoria — Deposito — Louis I. Kahn — Peter Greenaway

L'uomo non abita solo la propria casa ma abita il mondo: in questo senso ogni architettura può ricondursi all'idea di casa. Differenti sono però le modalità con le quali negli edifici alberga la nostra vita. Se la casa è abitata in una forma privata, altri tipi di edifici sono abitati in forma comunitaria e, in più, è a essi che viene affidato non solo il compito di ospitare attività ma anche la rappresentazione di esse e del valore e del significato che la comunità attribuisce loro. Il Museo, tra gli edifici pubblici, è quello che consente la riflessione più ampia: condivide, con la Biblioteca, l'istanza tematica riferita alla importanza di dare senso a un luogo dove si depositano i 'prodotti' umani della cultura – che però, nel caso del museo, hanno anche una valenza estetica in sé – e, come negli spazi 'sacri', la celebrazione di qualcosa che trascende, attraverso l'arte, l'umano perché ispirato dalle muse delle quali il museo è casa: il *μουσείον* è, in origine, il luogo dell'abitare delle figlie di Zeus, il più importante degli dei dell'Olimpo, e di Mnemosine, titanide personificazione della 'memoria' ma, a partire da quello più antico a noi noto, costruito ad Alessandria d'Egitto non a caso accanto alla Biblioteca, è stato, oltre che un edificio per conservare, un posto nel quale 'produrre sapere', quindi il luogo per eccellenza del pensiero e della conoscenza e della loro trasmissione. Maurice Halbwachs (1987) ha definito la *memoria collettiva* come «l'insieme delle tracce del passato che un gruppo sociale trattiene, elabora e trasmette da una generazione alla successiva in relazione con i materiali della propria storia e con i contenuti delle proprie tradizioni»: materiali e contenuti che si reificano sia in ciò che nel museo è *contenuto* che nel *contenitore* stesso.

Rispetto alla stabilizzazione del tipo del museo come percorso, nel Novecento due grandi Maestri introducono significative innovazioni, anche di

**Fig. 1**

Louis I. Kahn. Planimetria del
De Menil Museum e intorno
urbano, Houston, Texas.
Fonte: P. Cummings Loud, *Louis
I. Kahn. I musei*, Electa, Milano
1991.

senso. Il primo è, ovviamente, Mies van der Rohe con il Museo-tempio di Berlino e il secondo, delle cui opere si intende qui discutere, è Louis Isadore Kahn con il Museo-deposito. Questa tematizzazione del museo è suggerita dal progetto non realizzato di Lou Kahn per i coniugi de Menil a Houston attraverso le differenti versioni elaborate e, in particolare, gli schizzi e disegni che l'architetto titolò appunto *The storage*/il deposito. Il termine *deposito* deriva dal latino *deposītum*, part. pass. neutro sostantivato di *deponēre* «deporre» – metter giù, posare ma poi anche mettere al sicuro – e indica l'atto con il quale, ma anche il luogo in cui, si depone un oggetto o lo si *affida* a una persona [a una istituzione] affinché venga custodito e poi *riconsignato*. In questo significato etimologico, molto simile al significato odierno della parola *scrigno* che lo stesso Kahn utilizzerà parlando del museo, risiede la possibilità di interpretare l'istanza tematica proposta da Kahn nel Museo-deposito per John e Dominique de Menil come uno dei suoi 'luoghi dell'ispirazione', ispirazione allo studio, ad incontrare, all'espressione (Kahn 1965). A Houston il museo – questa l'innovazione – non è più un luogo nel quale i materiali sono ordinati – certo non in un percorso cronologico – ma appunto custoditi, depositati e lasciati ad una fruizione più libera nonché uno spazio nel quale avvengono attività non necessariamente formalizzate che, in più, stabilisce relazioni con un intorno urbano del quale Kahn disegna gli assetti includendo residenze, spazi pubblici, la Cappella Rothko, che custodisce quattordici tele del pittore, e un "suo" Pantheon, quell'edificio straordinario del quale aveva detto «Adriano voleva realizzare un luogo dove ognuno potesse praticare, con uguali diritti, il suo culto. Il risultato è il Pantheon. Ci ha lasciato una meravigliosa interpretazione: un edificio circolare incompatibile con qualsiasi formalizzazione del rituale» (Kahn 1967). D'altra parte è noto quanto Kahn abbia riflettuto sulle istituzioni umane e sul senso degli edifici che dovevano ospitarle piuttosto che sulla loro organizzazione funzionale: «[...] compito dell'architetto [è] scoprire la natura di tale profondo regno dello spazio [...] non si tratta semplicemente di applicare il programma dell'istituzione ma di tentare di sviluppare ciò che di valido può realizzare l'istituzione stessa» (Kahn 1969) – era solito dire ai suoi studenti – e anco-

ra «Non leggo mai un programma alla lettera...è come scrivere a Picasso chiedendo: ‘Voglio un dipinto con il mio ritratto – vi voglio due occhi – e un naso – e soltanto una bocca, per favore’» (Kahn citato da Scott Brown 1984).

Questa idea di museo come deposito – quindi neutro rispetto al programma espositivo – è una possibile chiave di lettura, delle tre realizzazioni museali di Kahn: i due edifici per la Yale University a New Haven nel Connecticut e – cronologicamente tra la *Yale University Art Gallery* e lo *Yale Center for British Art* – il *Kimbell Art Museum* di Fort Worth in Texas, sorpendendo alquanto che molte pagine siano state dedicate proprio alla ricostruzione e descrizione dei programmi funzionali/espositivi messi a punto prima del conferimento dell’incarico a Kahn per ciascuno dei tre edifici (Cummings Loud 1991) nonostante questi non trovino alcuna meccanicistica corrispondenza nelle piante disegnate dall’architetto che si distinguono invece, sempre, per chiarezza tipologica e nel rapporto con il contesto nonché per la evidente capacità di determinare singolari qualità spaziali interne.

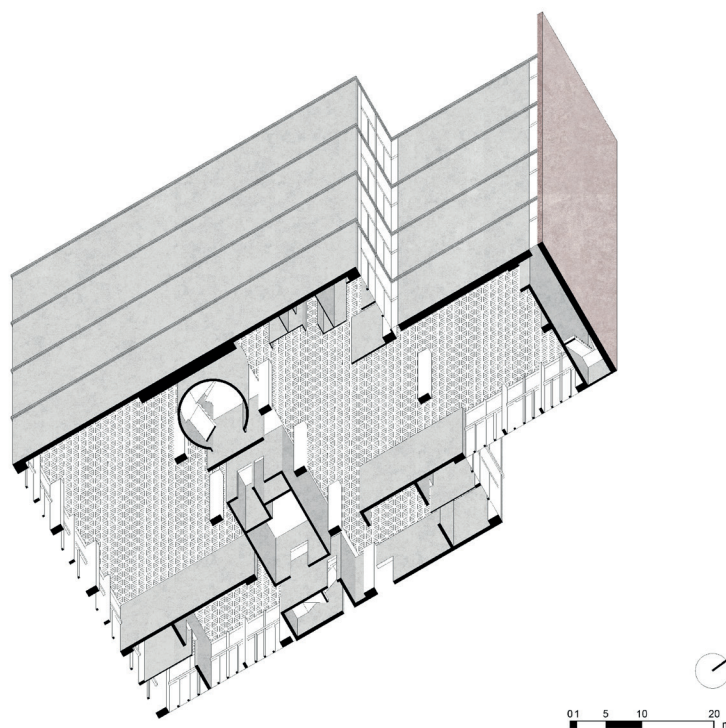
Louis Kahn inizia a lavorare al progetto per la *Yale University Art Gallery* nel 1951, al rientro dal suo viaggio in Italia, Grecia ed Egitto, e, seppure in un arco temporale abbastanza ristretto – la Galleria verrà inaugurata nel novembre del 1953 – elabora, come per lui consueto, alcune variazioni del progetto, seppure in questo caso, differentemente da quanto accadrà per l’altro edificio della Yale e per il *Kimbell*, non del tutto sostanziali. Probabilmente ciò dipende dal fatto che il progetto – in realtà un ampliamento della galleria esistente – fosse in qualche modo ‘costretto’ all’interno di un’area ben delimitata a sud e a ovest da strade, a est dalla vecchia galleria e dovesse confrontarsi a nord con altri edifici del *college*.

L’edificio è una pianta rettangolare nella quale si individua chiaramente un nucleo centrale, destinato a servizi e collegamenti verticali, che occupa tutto lo spessore dell’edificio in direzione nord-sud e 1/5 in direzione est-ovest, lati sui quali si determinano due grandi spazi indivisi rettangolari, in particolare al piano di ingresso e al secondo e terzo piano destinati alle esposizioni mentre il primo piano ospita gli uffici, nel rapporto di 3 a 5. A un corpo di fabbrica quadrato in pianta, arretrato rispetto ai fronti della galleria è affidato il compito di stabilire un collegamento a est con la galleria preesistente. Con una semplicità che non è mai punto di partenza ma approdo di un lavoro sapiente, Kahn risolve con due ‘mosse’ la questione del rapporto con il contesto esterno e della qualità spaziale dell’interno.

Prima mossa. Spazio esterno. Il prospetto sud, lungo Chapel Street, è un prospetto di mattoni completamente cieco, scandito da gocciolatoi in corrispondenza dei piani che peraltro alcune fonti riferiscono essere un aggiunta successiva, segnato solo dall’arretramento del corpo di connessione con la galleria esistente che tuttavia “rivela”, alla vista non frontale provenendo dal vecchio campus, l’ingresso alla Art Gallery, costituito da una parete interamente vetrata sui quattro livelli, scandita da profilati metallici come l’altra facciata arretrata sulla ortogonale York Street e quella sul *giardino delle sculture* che lasciano, sulla via secondaria e sul fronte nord, intravedere e intuire l’interno dell’edificio e la vita che vi si svolge. Si tratta, a parere di chi scrive, di una soluzione che potrebbe essere interpretata come un portare alle estreme conseguenze il ragionamento sul rapporto antico-nuovo inaugurato, circa venti anni prima, da Erik Gunnar Asplund con il progetto di *ampliamento del Municipio di Göteborg*. Se Asplund aveva riprodotto la struttura dello spartito della facciata del municipio della città svedese in una sorta di sottosquadro e di astrazione degli stilemi presenti

Fig. 2

Louis I. Kahn. *Yale University Art Gallery*. Assonometria.
Disegno di Roberta Esposito.



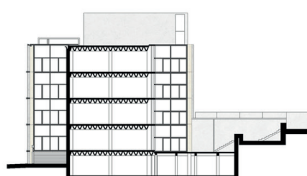
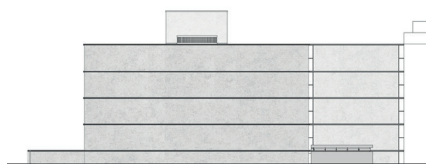
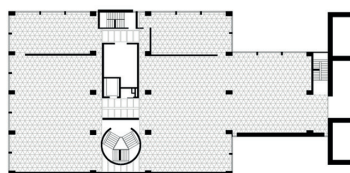
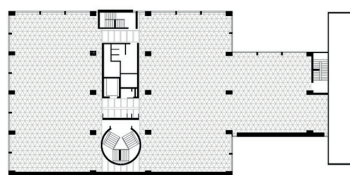
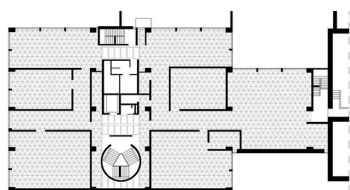
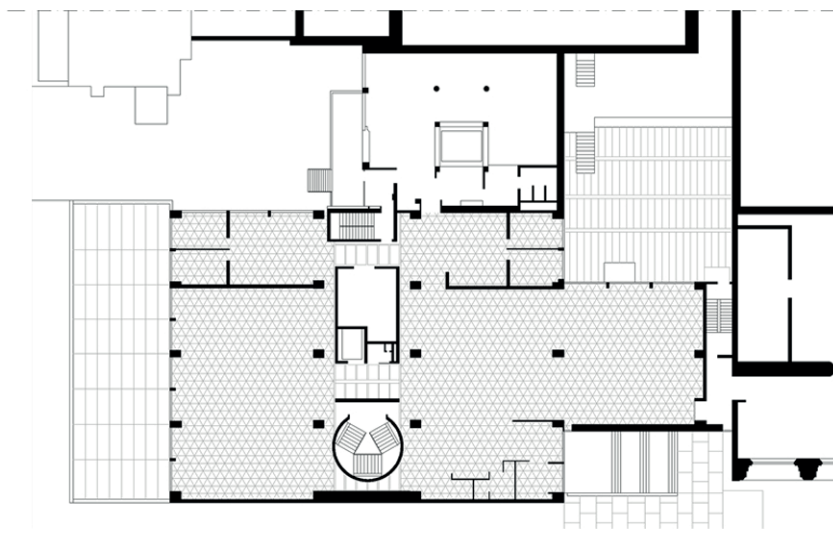
nell'edificio preesistente, Kahn porta l'astrazione a un livello assoluto e disegna questo fronte "muto" che nasconde e svela solo il luogo dell'ingresso.

Seconda mossa. Spazio interno. Due file di cinque pilastri poste a interasse di circa 6 metri costituiscono la struttura che ingabbia il blocco dei servizi, la scala di sicurezza sul fronte nord e la scala a pianta triangolare inclusa in un volume cilindrico. Qui predomina il cemento a faccia vista e il soffitto è ribassato con una rete metallica, così come in rete metallica sono le balaustre della scala principale mentre il pavimento, all'interno della proiezione delle travi, è nero. Lateralmente a questo spazio servente, due spazi serviti – e indivisi – di circa 15x25 metri, pavimentati in legno chiaro, sono "sgombrati" grazie alla soluzione strutturale del solaio in cemento che l'ingegnere Henry A. Pfisterer, che ne elaborò il progetto in stretta collaborazione con lo stesso Kahn, descrisse come «[...] un sistema tralicciato multiplanare (*space-frame*) di triangoli equilateri con la superficie superiore piena per realizzare il pavimento e con triangoli inclinati alternativamente in ognuna delle tre dimensioni resi solidali» (Pfisterer citato da Wurman 1986). Soluzione strutturale che è anche una soluzione architettonica che dà forma agli spazi espositivi permettendone ogni allestimento sia per quanto attiene l'illuminazione che la disposizione dei pannelli per le opere che Kahn stesso pensò fissabili alla trama del soffitto e poggiati sul pavimento solo attraverso sottili piedini metallici.

Passeranno più di dieci anni perché Kahn si trovi ancora a lavorare sul tema del museo, questa volta in Texas, nel 1967, per la costruzione del museo sede della Kimbell Foundation. L'edificio sarà inaugurato nel 1972, approdato alla forma realizzata stavolta attraverso una lunga serie di soluzioni differenti dovute soprattutto alle continue revisioni di budget imposte. Il contesto in cui Kahn si trova ad operare è molto differente da quello di New Haven: Fort Worth è un centro popoloso ma 'diffuso' all'estremità ovest dell'area metropolitana di Dallas e l'area in cui il museo doveva sorgere si presentava priva di grandi riferimenti urbani, prospiciente il grande

Fig. 3

Louis I. Kahn. *Yale University Art Gallery*. Piante, prospetti su York street e Chapel street, sezione. Disegno di Roberta Esposito.



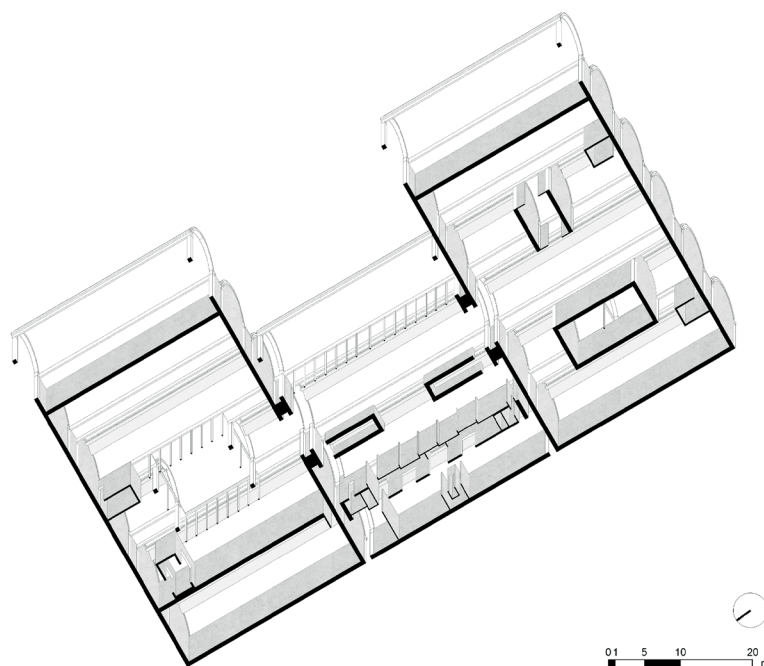
complesso, di non grande qualità architettonica, del *Will Rogers Memorial Center*. Rispetto ad alcune soluzioni precedentemente elaborate che vedevano il museo come un unico volume quadrangolare, poi articolato in due volumi di dimensioni differenti connessi da un passaggio – sempre allineati lungo Lancaster Ave, sul lato sud del lotto – la soluzione finale vede l'edificio ruotare e disporsi con il lato lungo sull'asse nord-sud, al fondo dell'area, e disarticolare il proprio volume in due blocchi simmetrici incernierati su un blocco centrale arretrato per configurare architettonicamente un piazzale-giardino di ingresso prima che la realizzazione del padiglione di ampliamento progettato da Renzo Piano si frapponesse sul percorso prospettico che Kahn aveva ideato per costruire questo museo, forse proprio per l'assenza di riferimenti urbani, come *una villa in un giardino*.

Nel caso del *Kimbell* addirittura si potrebbe dire, a differenza di quanto affermato per la *Yale Art Gallery*, che tutto si risolve in una mossa sola: la costruzione della campata. Già un interessante saggio dello storico Jacques Gubler aveva provato a dimostrare come, nell'architettura di Kahn, esista una *disciplina razionale* che precede il *gioco compositivo* e come questa disciplina si collochi in quello che Gubler definisce «[...] "goticismo", cioè [...] nella concomitanza figurativa di pianta e sistema costruttivo» (Gubler 1985).

Dunque la campata: 32x7 metri, disposta con il lato lungo in direzione nord-sud, coperta da una volta a curvatura cicloide, ripetuta sei volte nei due corpi laterali e quattro in quello centrale. Ancora coerentemente con l'interpretazione tematica della *villa*, le campate del museo verso l'ingresso dei due corpi laterali diventano logge porticate come pure resta aperta l'ultima campata del corpo centrale cui fa da fondale la vetrata continua dell'ingresso. Sempre in quest'ottica devono essere letti i patii presenti nell'edificio: uno più grande nel corpo nord destinato ad accogliere una figura femminile di Aristide Maillol e uno più piccolo nel corpo sud in cui doveva collocarsi una scultura di Émile-Antoine Bourdelle, cui si aggiunge un terzo cortile di minori dimensioni e accessibile dal piano interrato, utile a dar luce ad alcuni ambienti per uffici. Proprio grazie alla realizzazione del piano inferiore, al livello dell'ingresso l'edificio può essere liberato di tutte le attività di servizio (a meno dell'auditorium a doppia altezza che occupa la campata ovest del corpo nord e della biblioteca nel corpo centrale di ingresso) in modo che lo spazio sgombrato dei due avancorpi sia definito soltanto dalle "gallerie" che la soluzione di copertura – di fatto elaborata

Fig. 4

Louis I. Kahn. *Kimbell Art Museum*. Assonometria.
Disegno di Roberta Esposito.



con l'ingegnere Auguste Komendant nonostante le tante "storie" che sono state ricostruite su questa collaborazione (Nordenson 1998) – rende spazio grazie alle volte cicloidi tagliate longitudinalmente per accogliere un lucernaio dal quale, attraverso un corpo riflettente, la luce potesse essere rimandata di nuovo sulle volte stesse per rendere l'illuminazione degli ambienti *argentea* senza danneggiare le opere esposte. Tra galleria e galleria un'area con soffitto piano e più basso, nonché differentemente pavimentata, è coperta da travi a "U" che accolgono le canalizzazioni impiantistiche, determinano una alternanza di spazialità differenti a disposizione degli allestimenti e costituiscono un irrigidimento laterale per quelle che impropriamente si sono, qui e altrove, denominate volte: impropriamente perché in realtà, svuotate in mezz'ora, esse sono piuttosto dei gusci strutturali sottili che associano il comportamento dell'arco a quello della trave (Nordenson 1998). Molti autori hanno ricollegato analogicamente la struttura del *Kimbell* al progetto di Hubert Robert per la *Galleria del Louvre* (Cummings Loud 1991; Nordenson 1998) ma forse non ci si può astenere dal pensare che Kahn abbia qui provato a realizzare il sogno di Boullée. L'aspetto esterno di questo edificio, alto appena 6 metri, si affida alla articolazione volumetrica sui fronti principali e alla semplice alternanza della struttura in cemento e delle tamponature in pietra. Nel complesso, a Fort Worth, davvero le conclusioni cui arriva Gubler nel saggio sull'architettura di Kahn, passando attraverso la sua provata conoscenza dei testi di Viollet-le-Duc e Auguste Choisy, appaiono inconfutabili: «Dallo schizzo alla fase conclusiva del cantiere, l'opera di Kahn nella sua costanza concettuale propone l'esempio (spesso virtuoso) di una "logica tipologica" nella quale il sistema costruttivo è il dato primo della composizione» (Gubler 1985). Con il progetto del *Center for British Art* nel 1970 Kahn torna a lavorare per Yale a New Haven, per un edificio che sarà aperto al pubblico solo nel 1977, tre anni dopo la sua morte ma che, nel 1974, poteva già dirsi definito in tutti i suoi aspetti fondamentali. Lungo Chapel Street il museo si colloca, rispetto alla strada, in posizione alterna interna, all'angolo tra la Chapel e la High Street ma, a differenza della *Art Gallery*, in posizione isolata e indipendente da vincoli di sorta, sui quattro fronti. Anche qui,

Fig. 5

Louis I. Kahn. *Kimbell Art Museum*. Pianta, sezione e prospetto.
Disegno di Roberta Esposito.

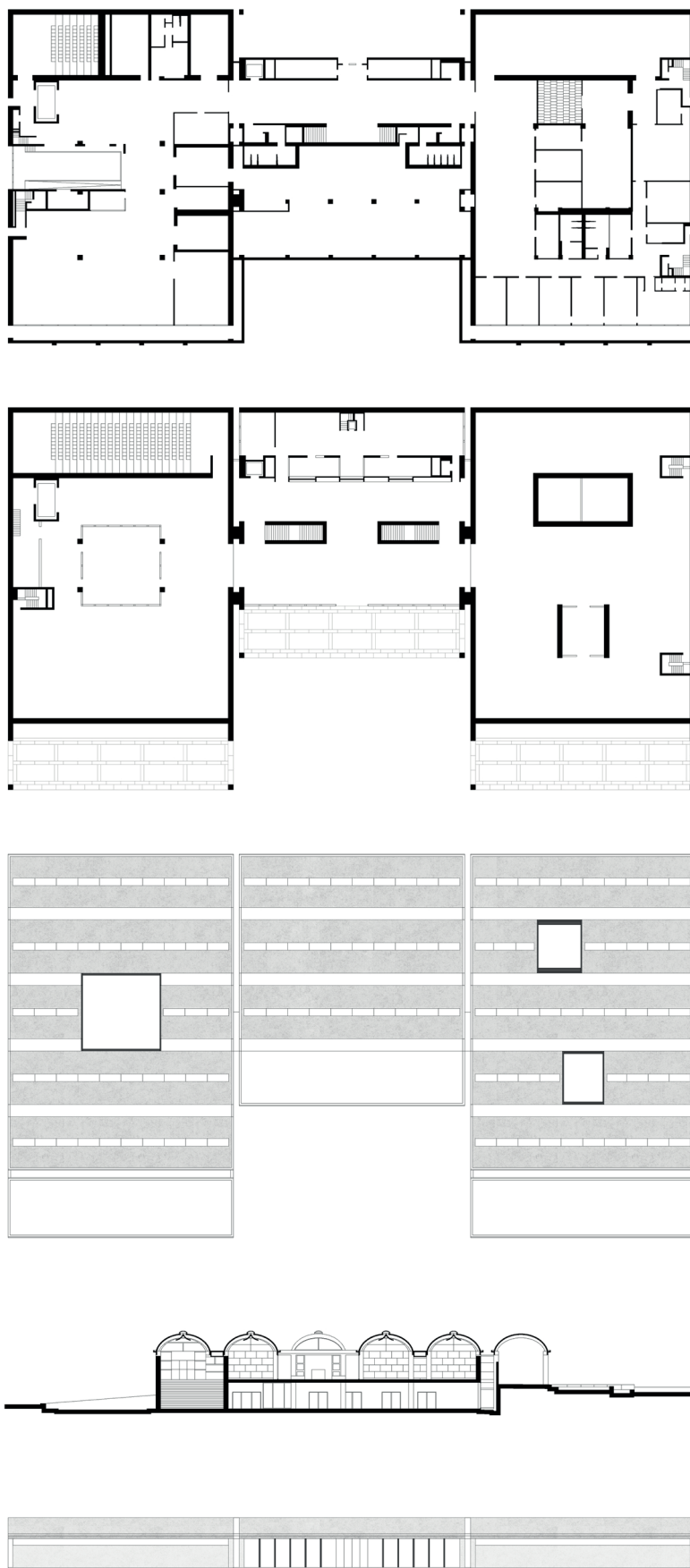


Fig. 6

Louis I. Kahn. *Yale Center for British Art*. Pianta prospetto su Chapel street, sezione, prospetto su High street.
Disegno di Roberta Esposito.

seppure in una maggiore complessità dell'edificio dovuta alle sue dimensioni, allo sviluppo su più piani, alla multifunzionalità (ad esempio con la collocazione al piano terra lungo le due strade di spazi commerciali), è la campata – ora quadrata di 6x6 metri – che costituisce la struttura sottesa della composizione, in grado di dare ordine a tutti gli spazi. La successione, per nove volte, delle due campate centrali in senso longitudinale accoglie, al piano terra, l'auditorium, la scala principale – nella soluzione finale simile a quella della *Yale Art Gallery* – e una corte quadrata coperta che costituisce la hall di ingresso da York Street. Ai due piani superiori,

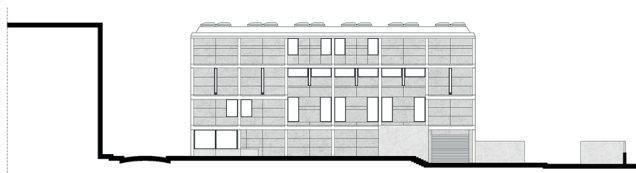
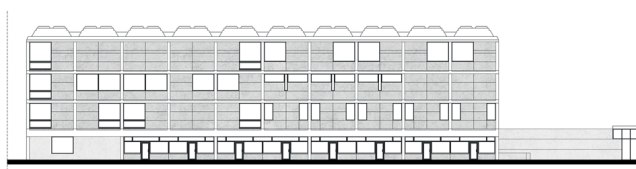
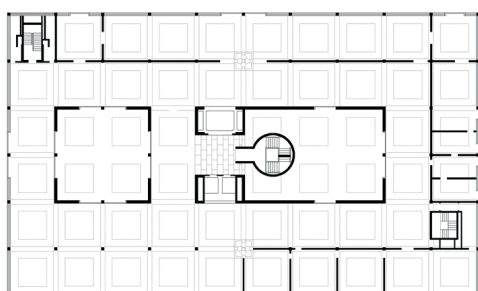
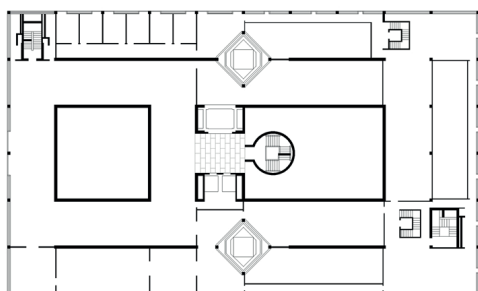
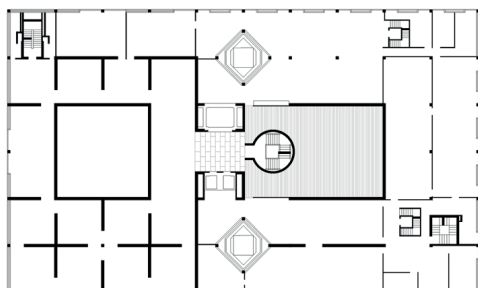
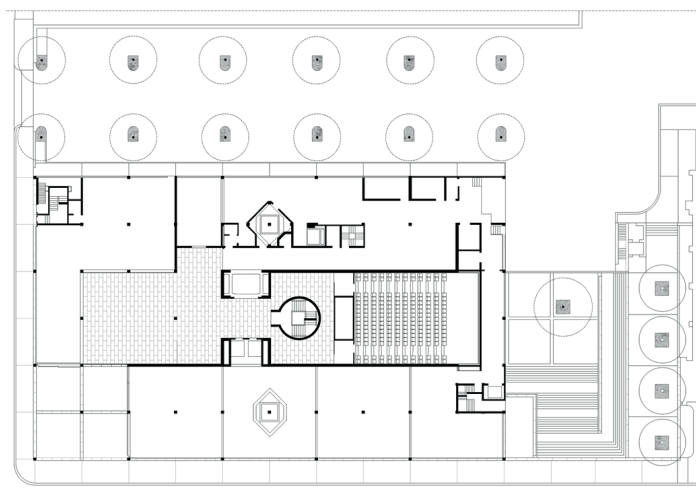
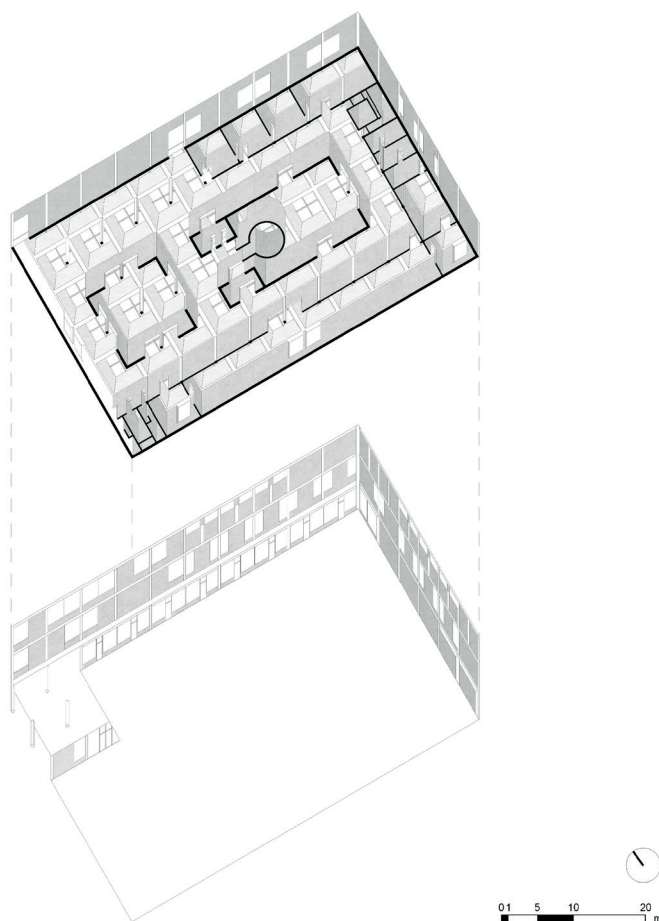


Fig. 7

Louis I. Kahn. *Yale Center for British Art*. Assonometria.
Disegno di Roberta Esposito.



attorno alla corte rettangolare impostata sulla copertura dell'auditorium in parte interrato, Kahn realizza una grande biblioteca con spazi a doppia altezza mentre attorno alla corte quadrata si articolano spazi espositivi. Il terzo piano, comprese le due corti, è interamente coperto dai lucernai con struttura tronco-piramidale in calcestruzzo che assolvono il compito di determinare, come in Texas per le *gallerie*, gli spazi delle *stanze* destinate alle opere d'arte.

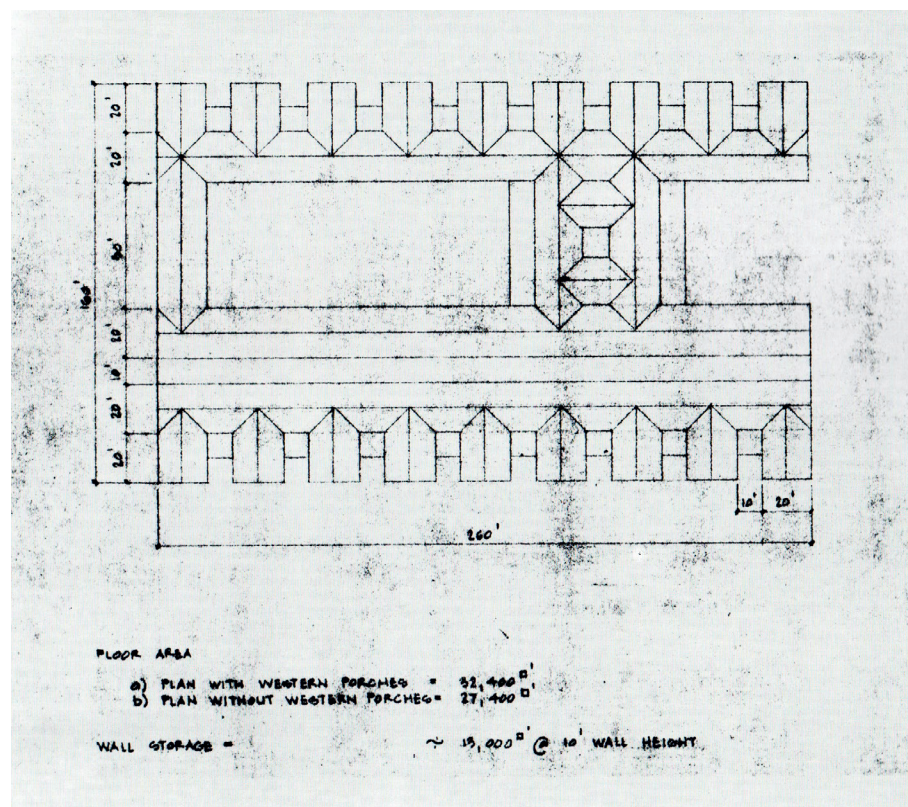
Ancora una volta il museo di Kahn, all'esterno, rifugge la monumentalità e mira quasi all'anonimato, si affida alla esibizione del telaio in cemento armato, qui tamponato con pannelli in acciaio satinato, ma, grazie all'uso del modulo e dell'ordine, può consentirsi ogni variazione: ad esempio denunciando, con l'interruzione delle travi, la doppia altezza della biblioteca sul fronte est.

«Complicare è facile, semplificare è difficile. Per complicare basta aggiungere, tutto quello che si vuole: colori, forme, azioni, decorazioni, personaggi, ambienti pieni di cose. Tutti sono capaci di complicare. Pochi sono capaci di semplificare. Per semplificare bisogna togliere, e per togliere bisogna sapere che cosa togliere, come fa lo scultore quando a colpi di scalpello toglie dal masso di pietra tutto quel materiale che c'è in più della scultura che vuol fare. [...] Togliere invece che aggiungere vuol dire riconoscere l'essenza delle cose e comunicarle nella loro essenzialità» (Munari citato da Finessi e Meneguzzo 2007).

Queste riflessioni sembrano quanto mai appropriate a descrivere il lavoro lungo e difficile di Louis Kahn nella progettazione dei suoi musei capace di determinare spazi che appaiono addirittura scontati nella loro semplicità, come se non avessero potuto essere altrimenti che come sono.

Fig. 8

Louis I. Kahn. *De Menil Museum*. Pianta delle coperture.
Fonte: P. Cummings Loud, *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano 1991.



La morte improvvisa di Kahn ha impedito che il progetto per la fondazione dei coniugi de Menil a Houston potesse costituire magari la ‘parola definitiva’ su questa idea di museo come deposito di cose preziose che non si avverte la necessità di ordinare in via compiuta. Come è noto la sede della *Menil Collection* verrà invece realizzata, una decina di anni più tardi, da Renzo Piano, rifacendosi solo in parte alle idee di Kahn e su un’area limitrofa ma differente.

I pochi disegni preliminari del museo-deposito di cui si può disporre, oltre quelli di inquadramento generale dell'intervento alla scala urbana dei quali si è detto in apertura, testimoniano di come Kahn non fosse ancora arrivato a una idea definita per la *Menil Collection* ma stesse lavorando a un edificio che alle *gallerie* del *Kimbell*, qui non incise da patii ma raccolte intorno a una corte, associasse le *stanze* del *Center for British Art*. «Un museo può apparire una cosa di poca importanza, fino a quando non ci si accorge che contiene un tesoro. Uno scrigno di preziose conoscenze. Che luogo potrebbe essere!» (Kahn 1972): questa era l'idea che Kahn aveva maturato pochi mesi prima di ricevere l'incarico per il museo di Houston e che avrebbe quindi certamente provato a sviluppare.

Con un significativo salto temporale oggi potremmo chiederci se è possibile che questa idea ‘interrotta’ di museo come deposito-scrigno possa suggerire una chiave interpretativa per alcuni fenomeni del contemporaneo nell’epoca del World Wide Web che, come è stato acutamente segnalato (Baricco 2018), non dovrebbero essere velocemente accantonati come una nuova rivoluzione tecnologica ma piuttosto interpretati come esito di una più profonda rivoluzione (o forse addirittura di una insurrezione) mentale. Dunque, dal deposito come luogo per custodire e mettere al sicuro si approda allo *storage* come dispositivo per la memorizzazione e registrazione (Ferraris 2012) di grandi quantità di informazioni in formato digitale, risalendo però ancora al significato della parola inglese che è di nuovo sinonimo di *conservazione* e *memoria*. Anche in questo caso, come per il museo-

**Fig. 9**

Louis I. Kahn. *De Menil Museum*. Pianta delle coperture.
Prospetto.
© Architectural Archives, University of Pennsylvania.

deposito, il suggerimento viene da un'opera: il progetto *Italy of the city* per la Expo universale di Shanghai del 2010, firmato da Peter Greenaway e Uberto Siola con un Comitato Scientifico costituito da Renato Capozzi, Francesco Collotti, Gianni Fabbri, Gino Malacarne, Daniele Vitale, Federica Visconti, prodotto da Change Performing Arts. Non è semplice trovare una definizione per *Italy of the Cities*: senza discostarsi troppo dalla verità, si potrebbe affermare che sia stato la costruzione di una grande macchina multimediale, un “cinema architettonico” che ha raccontato, in poco meno di 200 metri quadrati, temporaneamente allestiti all'interno del *Padiglione Italia* a Shanghai, la città italiana nella sua articolazione cronologica ma soprattutto morfologica. Una città che è certamente luogo della memoria ma anche del tempo presente, la *scena fissa della vita degli uomini*: in *Italy of the Cities* la città rinascimentale del Laurana è la scena nella quale danza Roberto Bolle, lo scalone del Vittoriano diventa luogo di incontro per i giovani, gli spazi urbani di Venezia “ambienti” nei quali si muovono persone provenienti da ogni parte del mondo. Fanno da accompagnamento le musiche che ricordano i “periodi eroici” di ogni città: da Antonio Vivaldi per Venezia a Nino Rota per una Roma che, più di altre città, ha attraversato tutte le epoche ed è stata pure felliniana. E mentre la musica va, le immagini si sovrappongono, si dissolvono, compaiono all'improvviso, si animano, sfumano le une nelle altre: non solo fotografie e riprese ma anche piante, disegni, dipinti di città come sono, sono state o come avrebbero potuto essere nei sogni di architetti e pittori. Il racconto cronologico alla fine s'interrompe, il ritmo cresce e immagini da ogni epoca vengono convocate simultaneamente nella sequenza finale dicendoci, in buona sostanza, che tutta la nostra tradizione di “costruttori di città” precipita nel tempo presente e può essere rielaborata per acquistare nuovi significati. In tal senso *Italy of the Cities* è una nuova e inedita *Città Analoga* – dopo quelle di Cantàfora per la Triennale di Milano del 1973 e di Rossi per la Biennale di Venezia del 1976 –, un messaggio architettonico veicolato attraverso il linguaggi dell'arte e del cinema, contenuto in una enorme quantità di immagini depositate in uno *storage*.

Il lavoro artistico di Peter Greenaway ha sempre dimostrato, in maniere anche differenti, una certa sensibilità architettonica, dovuta anche ai suoi studi non completati da architetto. Non si intende riferirsi solo al suo lavoro di regista e ai noti *The Belly of an Architect* e *The Draughtsman's Contract* (*I misteri del giardino di Compton House* in italiano) che hanno come

Fig. 10-11

Peter Greenaway. *Italy of the city*, Shanghai 2010.



protagonisti, rispettivamente, un architetto e un paesaggista ma anche alle sperimentazioni, che in certo qual modo costituiscono precedenti diretti di *Italy of the City*, con le quali ha lavorato su alcuni immensi capolavori della pittura del passato – *La ronda di notte* di Rembrandt, *L'ultima cena* di Leonardo, *Le nozze di Cana* del Veronese – dando loro luce, movimento, voce e quindi vita. In tutti questi lavori il regista britannico ha “aggiunto” significati all’immagine ma cercando sempre l’incontro con lo spazio fisico dell’architettura e interagendo con esso: per l’opera di Leonardo nella *Sala delle Cariatidi* di Palazzo Reale di Milano, per quella di Paolo Veronese nel *Cenacolo Palladiano* dell’Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia.

Si tratta di esperienze affascinanti e di grande interesse anche per la commistione di linguaggi appartenenti a diversi ambiti disciplinari ma, in conclusione, chi scrive non ritiene che le tante mostre multimediali e i tanti musei virtuali che stanno nascendo nel nostro tempo siano neanche lontanamente apparentabili a una singolare espressione artistica qual è quella di Greenaway. Se hanno un pregio è certo quello di rendere accessibile in una misura allargata l’arte anche a chi non può viaggiare ma la materialità dell’opera non è qualcosa cui si possa facilmente rinunciare: desta meraviglia scoprire quanto piccolo sia *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina e che livello di dettaglio – altro che pixels! – contenga. E ancor meno – finché l’uomo fisicamente abiterà ancora il mondo e vorrà esprimere attraverso l’architettura i propri valori condivisi – potremo rinunciare alla spazialità del museo, edificio che nasce sacro e lo rimane, emblematicamente nei progetti di Kahn, «[...] dove la luce penetra nello spazio attraverso un percorso indiretto, senza che l’osservatore percepisca da dove essa abbia origine, [e] il risultato è un’impressione “inconcepibile” e “misteriosa” che produce una “incantevole magia”» (Boullée 1967 citato da Schröder 2019).

Bibliografia

- BARICCO A. (2018) – *The Game*, Einaudi, Torino.
- BOULLÉE E.-L. (1967) – *Architettura. Saggio sull’arte*, Marsilio, Padova.
- BROWNLEE D.B., DE LONG D. (1991) – *Louis I. Kahn. In the Realm of Architecture*, Rizzoli International, New York.
- CUMMINGS LOUD P. (1991) – *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano.
- DAL CO F. (2014) – “Renzo Piano. The Menil Collection”. <https://www.doppiozero.com/materiali/architettura/renzo-piano-menil-collection>.
- DI PETTA R. (2010) – *Louis Isadore Kahn. La misura dell’eterno*, Aracne, Roma.
- FERRARIS M. (2012) – *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari.
- FINESSI B., MENEGUZZO M. (2007) – *Bruno Munari*, Silvana Editoriale, Cinisello Bal-

samo (MI).

GREENAWAY P. (2010) – *L'Italia delle città / Italy of the Cities*, Skira, Milano.

GUBLER J. (1985) – “La campata è un tipo?”. Casabella, 509-510.

HALBWACHS M. (1987) – *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano.

KAHN L.I. (1965) – “Remarks”. *Perspecta*, 9/10.

KAHN L.I. (1967) – “Statement on Architecture”. *Zodiac*, 17.

KAHN L.I. (1969) – “Talks with students”. *Architecture at Rice*, 26.

KAHN L.I. (1972) – “The Invisible City. International Design Conference in Aspen”. *Architecture at Rice*, 26. In: WURMAN R.S. (ed.) (1986) – *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, Access and Rizzoli, New York.

SCOTT BROWN D. (1984) – “A Worm’s Eye View of Recent Architectural History”. *Architectural Record*, 172.

SCHRÖDER U. (2019) – “Sullo spazio sacro”. In VISCONTI F. – *Aule sacre. Edifici di culto per la ri-composizione urbana di Barra*, Aracne, Canterano (RM).

VISCONTI F., CAPOZZI R. (2019) – *Kahn e Mies. Tre modi dell’abitare*, Clean, Napoli.

WURMAN R.S. (ed.) (1986) – *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, Access and Rizzoli, New York.

Federica Visconti (Napoli, 1971), laureata in architettura con lode alla Università “Federico II” di Napoli, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in progettazione urbana e la specializzazione in progettazione architettonica e urbana presso l’Ateneo napoletano dove attualmente è Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana e coordina il Corso di Studi Triennale in Scienze dell’Architettura. È inoltre componente del Collegio dei Docenti del Dottorato DRACo in Architettura e Costruzione della Università di Roma “La Sapienza”. Tra le sue pubblicazioni: *L’architettura della strada. Un Atlante Italiano* (Giannini, Napoli 2014); *Pompeii. Città Moderna/Moderne Stadt* (E. Wasmuth Verlag, Tübingen/Berlin 2017); con Renato Capozzi *Kahn e Mies. Tre modi dell’abitare* (Clean, Napoli 2019). Suoi progetti recenti sono pubblicati in *Renato Capozzi_Federica Visconti. 10 Architetture 2013 | 2018*, a cura di M. Russo, con l’introduzione di M. Biraghi, (AlòN, Firenze 2018).