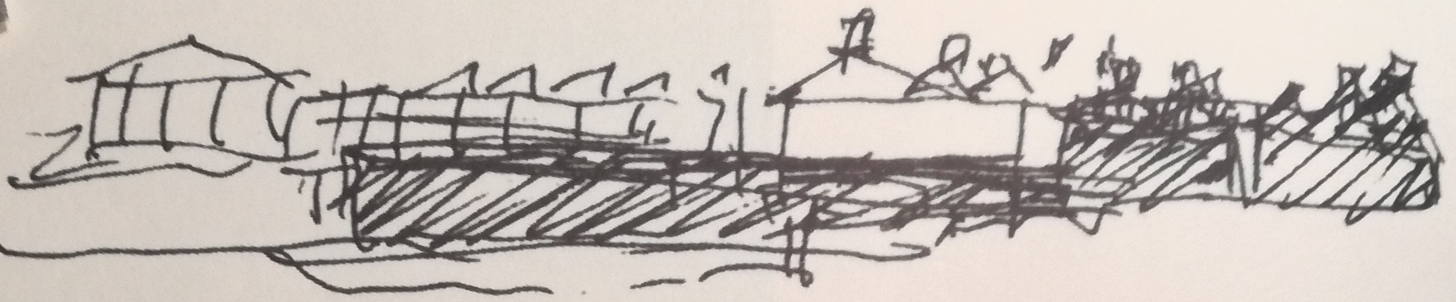


SAGGIO
prestito - esente da IVA (art. 22, 3
D.P.R. 093/1972)

'ANA ΓΚΗ 25 .

NUOVA SERIE MARZO 1999

- | | | |
|--|------------|--|
| Marco Dezzi Bardeschi | 2 | <i>Musei: ritorno al futuro</i> |
| Gennaro Postiglione | 4 | <i>La natura come dimora: architettura & paesaggio nell'esperienza dei nuovi musei del Nord</i> |
| Nicola Flora | 10 | <i>Il museo come frammento: Rafael Moneo a Stoccolma (1991-1998)</i> |
| Paolo Giardiello | 16 | <i>Architettura e luoghi estremi: Juhani Pallasmaa e il Sami Museum a Inari (Finlandia) (1992-1998)</i> |
| Marco Borsotti | 20 | <i>Architettura come forma retorica: il Kiasma di Steven Holl a Helsinki (1992-1998)</i> |
| Manfredo Manfredini | 40 | <i>Spazio, arte e democrazia: l'ampliamento di C. F. Møller Tegnesteue dello Statens Museum for Kunst a Copenaghen (1992-1998)</i> |
| | 50 | <i>Archetipi graffiti: le Rock carvings a Tanum, Svezia (1998)</i> |
| Susanna Bortolotto | 54 | <i>Santiago Calatrava: mitologia del quotidiano</i> |
| | 56 | <i>La genesi del progetto: intervista a Santiago Calatrava</i> |
| Alexander Tzonis,
Liane Lefaivre | 63 | <i>Il movimento dà forma alle strutture</i> |
| Maddalena D'Alfonso | 70 | <i>Nuovi "segnali" dal museo: il caso di Capodimonte a Napoli (1994-1996)</i> |
| Giorgio Gianighian | 78 | <i>Tra beneficenza e speculazione: le Scuole grandi di Venezia e la questione delle abitazioni nel '500</i> |
| Antonio Sansonetti,
Lucia Toniolo | 90 | <i>Il laser nella pulitura delle superfici: sperimentazione, problemi e prospettive</i> |
| Luca Bertolini,
Pietro Pedferri | 103 | <i>La corrosione delle armature nel calcestruzzo</i> |



pagina:
o, schiz-
dio per il
azionale
oderna e
itettura,

pagina se-
ball'alto in
. Moneo,
di studio
useo na-
di Arte
a e di Ar-
a, 1991;
area del
so musea-

NICOLA FLORA / IL MUSEO COME FRAMMENTO: RAFAEL MONEO A STOCCOLMA (1991-1998)

Quando nel 1990 viene annunciato il concorso internazionale per la realizzazione del nuovo museo nazionale di Arte moderna e di Architettura sull'isolotto di Skeppsholmen, a Stoccolma, la scelta per l'individuazione del lotto su cui costruire il complesso viene lasciata ai singoli progettisti.

Skeppsholmen, infatti, da luogo di potere – in passato gli edifici dell'isola ospitavano gli organi più rappresentativi della Marina militare svedese – aveva già sviluppato, dagli anni Sessanta, seguendo la spinta verso il sociale voluta dalla Socialdemocrazia svedese, la sua nuova vocazione a luogo dedicato alla cultura.

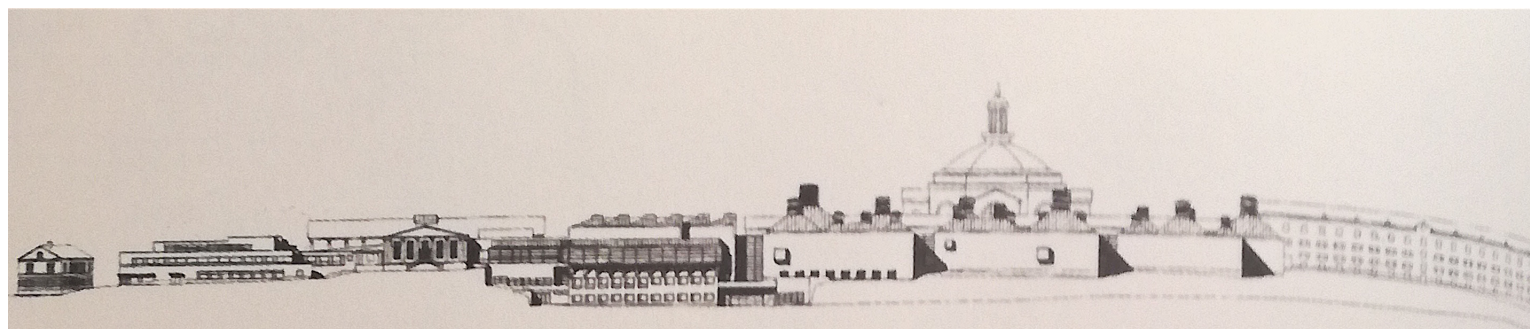
Si era assistito, in quegli anni, al recupero ed al riuso di alcuni edifici militari, con il preciso scopo di offrire agli abitanti della capitale, ma anche ai turisti di passaggio, un luogo che si sottraesse alla dinamica convulsa della vita urbana, ospitando attività legate al tempo libero, alla ricerca, alla didattica e, più in generale, alla diffusione della cultura.

Con gli anni, sulla piccola isola hanno trovato ospitalità il museo delle Antichità del sud-est asiatico, il museo di Architettura, il museo d'Arte, l'Accademia d'arte, l'ostello della gioventù. Considerando il fatto che l'unico ponte che unisce l'isola alla terraferma si trova in prossimità del Nordiska Museet (il museo dei Paesi nordici), una tra le più prestigiose istituzioni museali di tutto il Norden, e del più recente museo della nave Vasa, si intuisce come questa parte della città sia andata assumendo sempre più il carattere di polo museale e culturale della Stoccolma contemporanea. Il fatto stesso che tante istituzioni tra loro diverse abbiano trovato ospitalità su di u'isola, rafforza il carattere di questo luogo, che in qualche modo riassume in sé il carattere stesso della capitale. Stoccolma si presenta, infatti, come un immenso arcipelago costituito da isole grandi e piccole, posizionate sul delta del lago Malaren, che si frantuma verso il mare aperto.

Skeppsholmen era appunto una di queste isole (oggi collegata alla terra ferma tramite un ponte). Molto vicina alla terraferma, è ancora abbastanza grande per poter ospitare diversi edifici di notevole dimensione. L'isola ha un andamento collinare e questo rende la fruizione del luogo e dei manufatti percettivamente molto dinamica, poiché talvolta quasi non è possibile scorgere da lontano i singoli edifici, per cui è necessario arrivare vicino per poterne avere una visione generale.

I caratteri del luogo, la sua storia, la sua vocazione diventano fonte di ispirazione della proposta elaborata dallo studio di Moneo per il concorso delle nuove sedi del museo di Arte moderna e del museo di





questa pagina:
Moneo, progetto ovest del complesso museale.

ella pagina seguente: R. Moneo, sezione trasversale sulle sale permanenti del museo d'Arte.

Architettura, già presenti sull'isola come istituzioni da diversi decenni.

Già la singolare scelta del lotto in cui andare a calare il complesso museale denuncia le intenzioni sviluppate successivamente nel progetto. Moneo, infatti, posiziona il nuovo complesso museale tra le ex-corderie e l'edificio della palestra militare – che nel progetto viene recuperato per ospitare parte del museo di Architettura – e, prevedendo la completa demolizione del museo d'Arte realizzato negli anni Cinquanta, fa emergere la sua volontà di dare uno sviluppo orizzontale al nuovo edificio che appare radicato tenacemente al suolo, assecondandone, allo stesso tempo, i variabili andamenti altimetrici.

Ne consegue la realizzazione di un insieme che pur non rinunciando ad una certa monumentalità, mantiene un tono domestico, minuto e, per certi versi, frammentario, rifiutando la possibilità di fornire un'immagine di sé unitaria e riassuntiva.

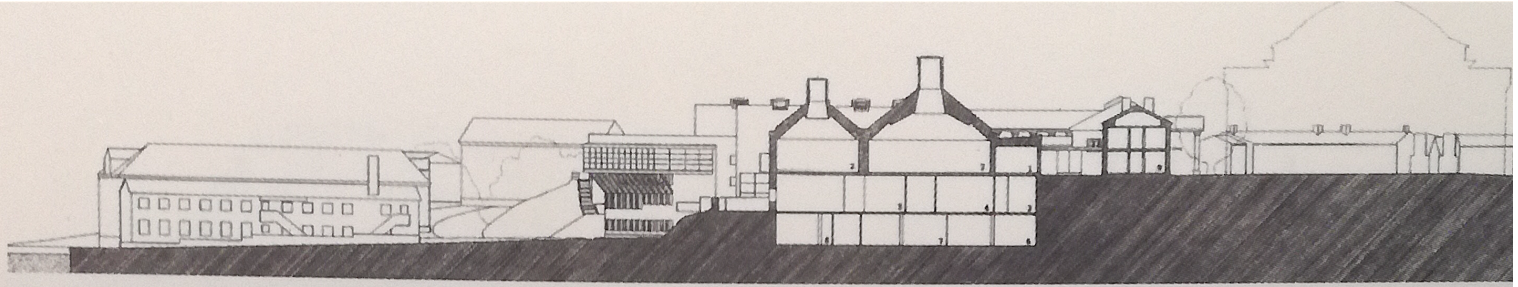
Frutto di un lavoro zelante condotto sull'analisi del programma e sul reale andamento del terreno, il complesso museale sembra bandire qualsiasi manierismo planimetrico o stilistico; ogni piano costituisce un elemento a sé stante che trae forza compositiva ed origine da un attento schema distributivo, vera struttura portante di tutto l'edificio, come si evince dal fatto che le singole attività di supporto al museo – auditorium, libreria, ristorante, caffetteria, sala per proiezioni – sono sempre raggiungibili dall'esterno.

La non corrispondenza tra le piante, con il loro disarticolato disegno, si riflette anche sugli alzati che restituiscono gli episodi interni con una calcolata casualità, come accade, ad esempio, nel caso dei

cannocchiali prospettici che, aperti da Moneo nelle ali del museo d'Arte dedicate alle collezioni permanenti, istituiscono calibrate corrispondenze con l'articolato panorama esterno, rafforzando il legame del complesso con la città verso la quale si affaccia. Le relazioni con l'esterno, però, non sono tutte così dirette; infatti, la parte dove è collocato l'ingresso principale ai due musei si allinea agli ex-edifici della Marina militare e, presentando un fronte molto compatto e allungato, tagliato orizzontalmente da un nastro vetrato, risulta difficilmente percepibile nella sua interezza. All'opposto, il fronte verso il mare si sfrangia progressivamente, planimetricamente e figurativamente, fino a diradarsi completamente, così come il lotto degrada e si sfrangia verso l'acqua. L'impianto articolato dell'edificio riflette, d'altra parte, la complessità del programma funzionale e quella insediativa del luogo.

L'ingresso al complesso, inserito discretamente tra le ex-corderie e la ex-palestra militare, introduce direttamente alla grande hall che costituisce la cerniera distributiva di tutto l'edificio. A nord, cioè alla sinistra di chi entra nella hall, si sviluppa il museo d'Arte che, disimpegnato da una lunga galleria vetrata, si articola in un'ampia sala dedicata alle mostre temporanee e in tre padiglioni che accolgono le collezioni permanenti. Moneo trasforma la differente destinazione funzionale in differenze di carattere spaziale, diversificando le due sezioni del museo.

La sala per le esposizioni temporanee si presenta come un ambiente indifferenziato, così come il sistema dei lucernari adoperato per catturare la luce naturale, elementi a base quadrata che si ripetono



scacchiera lungo tutta la copertura. Al contrario, i tre padiglioni che accolgono le collezioni permanenti devono il loro dimensionamento e la loro forma all'analisi preliminare effettuata sulla consistenza, il carattere e il valore delle opere da esporre. A pianta quadrata o rettangolare, le sale si accostano le une alle altre così come i tre padiglioni con una regola geometrica così rigorosa da configurare un insieme dalla forte coesione interna. All'esterno, la complessa articolazione del sistema di sale trova corrispondenza esclusivamente nei volumi tronco-piramidali che coprono i singoli ambienti. Le lanterne, per il loro valore allusivo e per la capacità che posseggono di stabilire un collegamento con l'immaginario collettivo, si impongono come l'icona stessa del museo e suo specifico elemento di riconoscimento.

Ad esse è forse legato il successo stesso ottenuto da Moneo al concorso di Stoccolma, non solo perché riprendono nella forma e nei materiali un elemento "tipico" dello skyline urbano della capitale, ma anche perché nelle tavole di concorso era presentato il modello di una lanterna fotografato tra le mani dell'autore.

Alcuni ricorderanno forse che Jørn Utzon, l'architetto erede della tradizione del moderno in Danimarca, quando si era aggiudicato il concorso internazionale per la costruzione della Sydney Opera House (1957), in una delle tavole presentate, aveva inserito una foto nella quale le sue mani mostravano il modellino di uno dei gusci della straordinaria copertura da lui progettata.

A quel tempo Rafael Moneo, giovane architetto spagnolo, collaborava proprio nello studio del maestro danese. Chissà se qualche membro della giuria non abbia pensato, almeno per un momento, che si

poteva realizzare uno degli edifici più rappresentativi della cultura scandinava e, allo stesso tempo, celebrare l'opera di uno degli ultimi maestri del Moderno ancora attivi in Scandinavia. Di sicuro le lanterne del museo d'Arte sono uno degli elementi distintivi e costitutivi del progetto di Stoccolma.

In parte ospitato nell'edificio della ex-palestra militare, il museo di Architettura si sviluppa dalla parte opposta a quella del museo d'Arte, anche se ne riprende il rigore funzionale e distributivo. In questa parte dell'edificio prevale l'intonaco bianco, il tetto piano e ampie finestrate a nastro che consentono in ogni luogo di stabilire un contatto visivo molto forte con l'esterno.

Il grande ambiente della ex-palestra accoglie la collezione permanente – per lo più si tratta di modelli di architettura – a cui si aggiungono gli studioli per i ricercatori, l'archivio per i disegni – che si sviluppa su più livelli –, la fornitissima biblioteca a due piani ed il piccolo *auditorium*.

Completano il nuovo museo gli uffici ed una caffetteria. Qui, in un piccolo giardino interno, sono state collocate delle sculture in calcestruzzo che riproducono in tre dimensioni alcuni disegni di Picasso; realizzate per il vecchio museo d'Arte negli anni Sessanta dall'artista norvegese Carl Nesjar, le sculture erano state per lungo tempo abbandonate in un cortile. Moneo, cogliendone il valore, le trasferisce nel nuovo giardino, conferendo loro il giusto ruolo.

A p. 14, da sinistra a destra dall'alto in basso: R. Moneo, studi dei rapporti dimensionali dei lucernai di copertura delle sale espositive; planimetria generale dell'isola con il nuovo museo nazionale di Arte moderna e di Architettura ed il ponte di collegamento alla terraferma; R. Moneo, sezione dei lucernai di copertura. A p. 15: veduta di un esterno del museo nazionale di Arte. In primo piano il dettaglio dell'aggancio tra "natura" ed architettura costruita.

