

DAL 1928

CASABELLA



venezia il chilometro dell'arte

Ca' Rezzonico
Il Museo del Settecento Veneziano
Giandomenico Romanelli

Le Gallerie dell'Accademia
Renata Codello

Collezione Peggy Guggenheim
Philip Rylands

Tadao Ando
Punta della Dogana
François Pinault Foundation
Francesco Dal Co

Renzo Piano
Fondazione Vedova
Jean-Marie Martin

Palazzo Grimani
Annalisa Bristot,
Claudio Menichelli,
Mario Piana

Nieto Sobejano
Museo e sede istituzionale
a Madinat al Zahra
Alessandra Pizzochero

David Chipperfield
Neues Museum a Berlino
Nicola Braghieri

Claudia Conforti
sulla storia dell'architettura
contemporanea



anno LXXIII n.6 giugno 2009
italian / english edition
€ 12,00 in italia, € 19,00 in grecia,
€ 19,00 in spagna,
€ 19,00 in portogallo (cont.),
CHF 30,00 in ch-canton ticino,
£ 14,00 in uk



9 770008 718009

CASABELLA 778

2
Venezia
Il chilometro dell'arte

4
editoriale

Venezia: "il chilometro dell'arte"

Francesco Dal Co

5

La Venezia postuma

Marc Fumaroli

6
Ca' Rezzonico
Il Museo
del Settecento Veneziano

Ca' Rezzonico: la messa in scena dello splendore e della sua fine

Giandomenico Romanelli

8
Le Gallerie dell'Accademia

La Grande Accademia: Palladio e il tempio della pittura veneziana

Renata Codello

12
Collezione Peggy Guggenheim

La casa della signora che voleva "comperare un quadro ogni giorno"

Philip Rylands

16
Punta della Dogana
François Pinault Foundation

Tadao Ando e l'eredità del tempo

Francesco Dal Co

36
Il paradosso dei musei
e delle mostre I

38
Renzo Piano
Fondazione Vedova
Venezia

Messa in scena

di un *ballet mécanique*

Jean-Marie Martin

42
Palazzo Grimani
Venezia

Serlio, Sansovino, Bertani, Palladio, Vittoria: i segreti del palazzo di un "eretico diletante"

Annalisa Bristot, Claudio Menichelli, Mario Piana

Il restauro

56

I cicli decorativi

60
Il paradosso dei musei
e delle mostre II

62
Nieto Sobejano
Museo e sede istituzionale
a Madinat al Zahra
Cordoba, Spagna

64
Patii e ombre di Andalusia
Alessandra Pizzochero

78
David Chipperfield
Neues Museum
Berlino

79
Im Lauf der Zeit
Nel corso del tempo
Nicola Braghieri

82

Der stand der Dinge

Lo stato delle cose

Nicola Braghieri

94
biblioteca dell'architetto

94
Libri e riviste

96
Oggi che senso ha una "storia
dell'architettura contemporanea"?
Claudia Conforti

98
Anche gli architetti si svalutano

99
english texts



VENEZIA

IL CHILOMETRO DELL'ARTE

PALAZZO GRIMANI ●

CA' REZZONICO

ACCADEMIA

PUNTA DELLA DOGANA

GUGGENHEIM

● FONDAZIONE VEDOVA

Venezia: “il chilometro dell’arte”

Francesco Dal Co

Quando nel 2010 i lavori per l’allestimento della “Grande Accademia” saranno conclusi, il “chilometro dell’arte”, come alcuni lo vorrebbero denominare, avrà a Venezia un nuovo crocevia. Si verrà così a completare un percorso che si snoderà parallelo alla riva sinistra, per chi lo imbocca dal Bacino Marciano, del Canal Grande, configurato da una successione di inarrivabili musei. Questo itinerario si è formato grazie a un processo simile a quelli di cui ogni museo è il prodotto, ovvero attraverso una successione di sedimentazioni depositatesi nella città con una lentezza soltanto apparente e con una casualità non priva di logica. Allorché le sale della “Grande Accademia” riallestite verranno aperte al pubblico, il Museo che accoglie i capolavori di Carpaccio, allestiti da Carlo Scarpa, Giorgione, Tiziano, Tintoretto e custodisce i più preziosi disegni di Leonardo, disporrà di spazi espositivi distribuiti su una superficie doppia rispetto a quella utilizzata sino ad oggi. Fatto ugualmente importante, ora che il Museo e l’Accademia di Belle Arti non sono più costretti a condividere lo stesso complesso monumentale –il frutto, questo, di decisioni e di una gestione delle medesime che potrebbero essere prese ad esempio in altre città italiane– allo stesso Museo risulteranno incorporati gli interventi che Palladio, dando una prova unica delle sue doti, realizzò dal 1551 nel Convento dei Canonici Lateranensi, addossato alla quattrocentesca Chiesa della Carità. Il Convento e la Chiesa, grazie al progetto di rifunzionalizzazione messo a punto da Tobia Scarpa e Renata Codello, verranno a formare un risolto organismo museale, che oltre alle collezioni consentirà ai visitatori di apprezzare una delle più nobili, ma sino ad ora quasi “segreta”, delle architetture che formano il tessuto edilizio di Venezia.

Sui due versanti di questo asse si snoderà il “chilometro dell’arte”. Coloro che lo vorranno potranno iniziare a percorrerlo visitando il Museo del Settecento Veneziano, ospitato a Ca’ Rezzonico: avranno così l’opportunità di ammirare capolavori di artisti diversi e quanto nel palazzo è sopravvissuto dell’originale progetto di Baldassarre Longhena e ciò che vi realizzò Giorgio Massari. Cominciando questa passeggiata da Ca’ Rezzonico, dopo avere sostato davanti a *Il Mondo Nuovo* di Giandomenico Tiepolo che sarebbe auspicabile venisse osservato come un avvertimento di cui tenere conto nel prosieguo della visita, ricordando, per esempio, la pagina di Marc Fumaroli che proprio per il suo significato ammonitore abbiamo voluto riprodurre all’inizio di questo numero di «Casabella», si potrà raggiungere la “Grande Accademia”. Da lì sarà possibile proseguire verso la Peggy Guggenheim Collection, dove è raccolta una delle più raffinate collezioni d’arte contemporanea del mondo. Ca’ Venier dei Leoni è un palazzo curioso, di cui venne completato soltanto il primo piano affacciato sul Canal Grande; Peggy Guggenheim lo acquistò nel 1948, esattamente duecento anni dopo l’inizio dei lavori di costruzione affidati a Lorenzo Boschetti; lo trasformò nella sua dimora e identificò la vita che vi trascorse col farsi di quello che non aveva pensato come tale, ma che oggi è un prezioso museo. Lasciati i Pollock, i Magritte, i Picasso, i Calder distribuiti nelle sale di Ca’ Venier, a coloro che lo percorreranno mancherà poco per completare il “chilometro dell’arte” e una volta giunti a Punta della Dogana avranno modo di visitare le mostre di opere d’arte contemporanee che la Fondazione François Pinault vi allestirà. Saranno ospitate negli spazi una volta abbandonati e che ora sagge decisioni politiche e un raffinato, lacerante e riuscito intervento di ristrutturazione progettato da Tadao Ando hanno restituito alla città. Per chi lo affronterà il tragitto che abbiamo descritto e che nelle prossime pagine abbiamo rappresentato non sarà soltanto il “chilometro dell’arte” ma anche, come abbiamo voluto suggerire, quello dell’architettura. Si snoderà attraverso lasciti che la storia ha depositato tra la metà del Cinquecento e l’inizio del XXI secolo lungo la sponda sinistra del Canal Grande. Questa è però soltanto una delle “passeggiate” che Venezia offre, come questo numero di «Casabella» documenta. Anche la collana di musei di cui abbiamo parlato è pur sempre formata da luoghi, perché tali sono sempre i musei come suggeriscono i brevi testi che abbiamo distribuito nelle prossime pagine, dove casualmente i naufragi della storia e delle vite depositano i loro relitti e i tempi i loro affanni. Altre sono le esperienze che le città consentono di compiere, come è noto a tutti coloro che visitando Venezia sanno riconoscerla, anche grazie a quanto la sua arte e la sua architettura raccontano, come la patria della modernità indifferente alla *novitas*.

1
Venezia, “il chilometro dell’arte”
Venice, the “art kilometer”

2
Giandomenico Tiepolo,
Il Mondo Nuovo, 1791
affresco strappato,
Ca’ Rezzonico, Venezia,
Museo del Settecento Veneziano,
Villa di Zianigo-Portico
Giandomenico Tiepolo,
The New World, 1791
detached fresco, Ca’ Rezzonico,
Venice, Museo del Settecento Veneziano,
Villa di Zianigo-Portico

M. Fumaroli, *L’État culturel. Essai sur une religion moderne*, Éditions De Fallois, Paris 1991, trad. it., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, Adelphi, Milano 1993, pp. 48-49

La Venezia postuma

Marc Fumaroli



«Nel 1906 furono trasportati a Ca' Rezzonico gli affreschi con i quali Giandomenico Tiepolo, figlio e collaboratore di Giambattista, aveva decorato –nel 1791– la sua villa di Zianigo, non lontano da Venezia. Uno di essi porta tradizionalmente il titolo *Il Mondo Nuovo*. È uno straordinario trompe-l'œil a grandezza quasi naturale, collocato all'altezza di chi guarda: pone lo spettatore in presenza, quasi fisica, di una folla di curiosi che si accalcano gli uni sugli altri e di cui non vedremo mai il volto, e ci domandiamo subito quale spettacolo possa mai bloccarli così, uno a fianco all'altro, brulicanti e intorpiditi. Nel margine inferiore di una stampa italiana del primo Ottocento ispirata a questo affresco, una quartina commenta:

Gente senza saper, senza costume,
Dell'ozio amica e che virtù non cura,
Predice l'avvenire e la ventura
Al popol stolto che non vede lume.

[...]

Questo fregio di immobili voyeur che dormono in piedi, starebbe a guardare degli imbonitori invisibili, che con le loro frottole farebbero balenare un mondo nuovo, sempre di là da venire. Essi disertano il mondo antico e reale in cui abitano, sono altrove, sempre sul punto di andarsene, ma pur sempre immobili [...].

Trasportato in uno dei musei veneziani della pittura di Giambattista Tiepolo, questo capolavoro di ironia si carica di un significato ancor più forte. Quegli sfaccendati dipinti, attrazione irresistibile per curiosi in carne e ossa, volgono le spalle alla luce dei soffitti di Tiepolo, che va incontro ai riflessi del Canal Grande come il doge andava allo sposalizio con il mare. Sono in castigo, esclusi da Venezia e dal suo poeta, e passeranno l'eternità a volgerle le spalle».

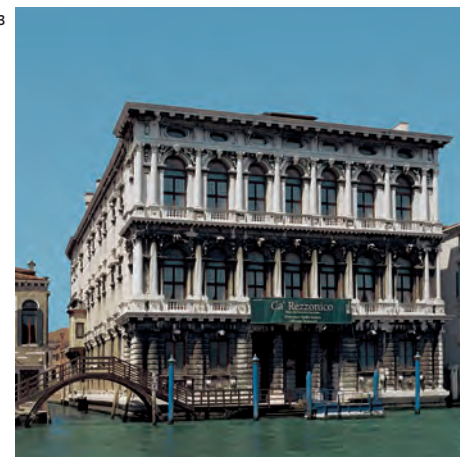
Ca' Rezzonico: la messa in scena dello splendore e della sua fine

Giandomenico Romanelli

Ca' Rezzonico è il più fastoso e il più "pittresco" dei musei veneziani. Ad esso –alle sue architetture e ai suoi spazi, ai suoi dipinti, ai suoi cicli di affreschi, alle sue sculture, ai suoi mobili...– è affidata buona parte dell'immaginario collettivo legato al Settecento veneziano. E, in effetti, proprio a questo miravano i due ideatori-realizzatori dell'impresa: presentare il secolo dello splendore e della fine di Venezia così come la letteratura e i più fortunati "luoghi" della fantasia dell'Occidente amavano che la Serenissima fosse in quei decenni cruciali: coquette e cocotte, sfarzosa e peccaminosa, geniale e inimitabile, carnevalesca e misteriosa, paradiso e inferno. Il palazzo, come è noto, nasce come Bon ed è affidato alla progettazione del grande Baldassarre Longhena: le traversie economiche del committente e, infine, la morte quasi in contemporanea dell'architetto e di Bartolomeo Bon (1682) fan sì che il tutto resti incompiuto. Così ce lo testimoniano varie tele di Canaletto, Bellotto, Marieschi: terminato il primo piano e coperto il rimanente con un grande tetto provvisorio in legno. Alla metà del Settecento compaiono sulla scena le ambizioni di una rampante famiglia di imprenditori della seta provenienti dal comasco, i Rezzonico, che comperano il titolo nobiliare e rilevano l'immobile, lo fanno terminare al bravo Antonio Massari (che realizzava, giusto di fronte, sul lato opposto del Canal Grande, il palazzo di un'altra famiglia di nuovi ricchi, i Grassi) e celebrano le fortune della schiatta e della sua oculata politica matrimoniale aggiungendo un vastissimo salone delle feste e arricchendo l'intero palazzo con un ciclo decorativo di eccezionale qualità ad opera di Giambattista Crosato, Giambattista e Giandomenico Tiepolo, Jacopo Guarana, Gaspare Diziani. Nel 1758 la svolta: prima, il matrimonio di Ludovico Rezzonico con un'esponente della titolata nobiltà veneziana, i Savorgnan; poi, l'elezione al soglio pontificio di Carlo Rezzonico col nome di Clemente XIII, quindi la nomina del nipote Abbondio a senatore di Roma: si tocca l'apice di una splendida parabola che si rivelerà tuttavia di breve durata: nel 1810 la casata s'estingue. Passato per varie mani, il palazzo (che fu anche studio di famosi artisti ottocenteschi, come Sargent e residenza del poeta Robert Browning) nel 1935 viene fortunatamente acquisito dalla città per farne, secondo il progetto di Nino Barbantini e Giulio

Lorenzetti, il Museo del Settecento Veneziano. Al momento dell'acquisto, l'edificio era ridotto ai puri muri: nulla delle collezioni, degli arredi, del decoro era sopravvissuto alla voracità dell'ultimo proprietario, antiquario e avventuriero. Si acquistarono e si montarono intere "forniture" da altri palazzi veneziani in fase di smobilitazione, si convogliarono dalle collezioni civiche tutti i materiali settecenteschi rinvenibili, si adattarono con ardimento e una certa dose di spregiudicatezza serie e cicli decorativi: il palazzo-museo fu inaugurato il 25 aprile 1936 dopo pochi mesi di lavoro e il successo fu subito clamoroso. Per altro esso poteva vantare, ad allestimento concluso, un'impressionante serie di capolavori: dai soffitti di Tiepolo alla strepitosa *Morte di Dario* di Piazzetta; dai più di trenta quadri di Pietro Longhi ai celeberrimi *Ridotto* e *Parlatorio* di Francesco Guardi; dai capolavori assoluti delle sculture lignee di Andrea Brustolon (il *fornimento Venier*) alle tele di Rosalba Carriera, Giambattista Pellegrini, Gregorio Lazzarini; tele e affreschi di Antonio Guardi, Bernardo Strozzi, Sebastiano Bombelli, Giuseppe Zais, Domenico Maggiotto, Giuseppe Nogari e così via. Assenti, per le note vicissitudini del mercato artistico dal Settecento in poi, opere dei maggiori vedutisti (Canaletto, Bellotto, Marieschi, Diziani...) si è provveduto, nel 1983 a colmare la lacuna allorché il Comune ha acquistato a Milano dagli eredi Crespi due grandi capolavori di Canaletto, *Il rio dei Mendicanti* e *Il Canal Grande da Palazzo Balbi verso Rialto* con un'operazione che non ha eguali nella storia recente del collezionismo pubblico in Italia. Innumerevoli i mobili in noce o laccati, i salotti completi, l'alcova, i *boudoirs*, la biblioteca; le sculture in marmo e in legno, le lacche, i vetri, le collezioni e le ceramiche uniche per qualità e ricchezza. Ma quel che segna forse il vertice delle raccolte del palazzo è il ciclo d'affreschi di Giandomenico Tiepolo proveniente dalla casa del pittore a Zianigo, nell'immediato entroterra veneziano. Si tratta delle famosissime scene con *Il Mondo Novo*, i *Pulcinella*, la vita in villa; e, poi, i monocromi con i centauri, i fauni, ancora i pulcinelli, le scene romane e quelle mitologiche tutti riuniti in un impareggiabile caleidoscopio travolgente e dolente, sulfureo, irriverente e blasfemo che è una delle più lucide prefigurazioni della svolta epocale in gioco tra Sette e Ottocento, tra *ancien régime* e modernità.

3



4



CA' REZZONICO IL MUSEO DEL SETTECENTO VENEZIANO



3
Ca' Rezzonico,
 facciata sul Canal Grande
 Ca' Rezzonico,
 facade on the Grand Canal

4
Giandomenico Tiepolo,
Minuetto in villa, 1791–93
 affresco strappato dalla Villa di
 Zianigo-Portico, 200x150cm,
 Ca' Rezzonico, Venezia,
 Museo del Settecento Veneziano
 Giandomenico Tiepolo,
Minuet in Villa, 1791–93
 detached fresco from Villa di Zianigo-
 Portico, 200x150cm,
 Ca' Rezzonico, Venice, Museo del
 Settecento Veneziano

5
 portego dei dipinti, primo piano,
 Ca' Rezzonico, Venezia
 Portego dei Dipinti, first floor,
 Ca' Rezzonico, Venice

6
Francesco Guardi, *Il Parlatorio
 delle monache a San Zaccaria*,
 1746, Ca' Rezzonico, Venezia
 Francesco Guardi, *Il Parlatorio
 delle monache a San Zaccaria*,
 1746, Ca' Rezzonico, Venice

La Grande Accademia: Palladio e il tempio della pittura veneziana

Renata Codello

Le Gallerie dell'Accademia sono un museo nato dalle soppressioni napoleoniche e austriache degli enti civili e soprattutto religiosi, istituito il 12 febbraio 1807, finalizzato alla didattica per l'annessa Accademia di Belle Arti. Sede della nuova istituzione fu il complesso della Carità –comprensivo di chiesa, scuola, canonica e ospedale– che, avendo una destinazione originaria molto diversa, disponeva di spazi poco adatti a contenere l'immenso patrimonio proveniente dalle soppressioni, a cui si aggiunsero nel tempo lasciti ed acquisti.

Poco dopo Antonio Selva veniva incaricato di "rinvenire il disordine negli stabili" e attuava una prima radicale ristrutturazione del complesso dividendo orizzontalmente la chiesa; con ciò ricavando ambienti per la scuola al piano terreno e un grande spazio espositivo al piano superiore. Succedono nel tempo vari interventi edilizi, paralleli a contemporanee operazioni di riorganizzazione della Pinacoteca fino agli ultimi interventi realizzati da Carlo Scarpa, tra il 1945 e il 1960, che conferiscono alle Gallerie l'immagine attuale. Nel 2004, con il trasferimento dell'Accademia di Belle Arti nella nuova sede degli Incurabili alle Zattere, diventa possibile realizzare il progetto di ampliamento delle Gallerie che porterà la superficie disponibile per il museo a 12.000 mq. La Soprintendenza di Venezia e Tobia Scarpa hanno elaborato soluzioni capaci di coniugare la conservazione degli edifici, il progetto architettonico e l'adeguamento funzionale e impiantistico. Il tema principale posto da Tobia Scarpa è stato quello di riuscire ad afferrare l'attenzione del visitatore, anche il più distratto, accompagnandolo in una visita idealmente guidata, scandita dalla continuità tra uno spazio storicizzato e uno spazio contemporaneo. Un tema progettuale di notevole suggestione e, al contempo, di estrema difficoltà. Si è trattato di sciogliere il nodo intricato dei percorsi, dipanandolo in un filo pressoché continuo che procede dall'ingresso all'uscita; ridisegnando con ciò l'assetto complessivo del museo. Fattore risolutivo è stata l'introduzione, proprio al centro del complesso, ma nel modo meno invasivo possibile, di una nuova scala e di un gruppo di ascensori. L'ingresso principale è stato esteso alla grande sala terranea, attraverso la bussola di Carlo Scarpa, ove ha sede la biglietteria, l'attesa e l'orientamento del pubblico. Vi affaccerà il guardaroba, rasentando il quale si accederà alle sale. Il percorso procederà attraverso l'ala nuovissima, le ampie sale del Lazzari e l'ala palladiana fino a raggiungere la nuova scala

e gli ascensori. Al piano primo la visita sarà indirizzata in senso orario, vale a dire inverso a quello odierno, e terminerà nello scalone doppio che conduce nella grande sala d'ingresso. L'uscita sarà laterale e attraverserà il piccolo cortile e la loggia che costituivano l'ingresso alla scuola d'arte. Al piano terra lo spazio corrispondente alla chiesa della Carità sarà destinato a riunioni e a mostre temporanee con proprio ingresso, biglietteria e guardaroba. Il pubblico avrà a disposizione un servizio di caffetteria situato in prossimità dei percorsi verticali centrali, aperto verso il cortile palladiano, e alcune aree di sosta lungo il percorso di visita. Al piano secondo resteranno i vani di deposito e di laboratorio per il restauro della carta. Il museo sarà dotato di un laboratorio di restauro dei dipinti e di un nuovo laboratorio fotografico. Una sala di regia, con strumentazioni tecnologiche avanzate, permetterà il controllo di tutte le sale e dei complessi sistemi impiantistici di sicurezza. Nel piano interrato saranno le centrali tecnologiche dei nuovi impianti tra i quali spiccano i sistemi di climatizzazione e antincendio all'avanguardia e lo studio di soluzioni specifiche per l'abbattimento delle barriere architettoniche.

L'assoluta preminenza delle Gallerie si fonda sull'eccezionale qualità delle opere esposte tra le quali i capolavori di Tiziano, Carpaccio, Tiepolo, Tintoretto, Veronese, Bellini, Lotto, Piero della Francesca e Giorgione e, ancora, Canaletto, Guardi, Longhi e il piccolo foglio del supremo *Homo ad circum* leonardesco. A questi si aggiungeranno, come ha scritto Giovanna Nepi Scirè, tra gli artefici del progetto "Grande Accademia", «opere dal Trecento all'Ottocento, da Nicolò di Pietro a Francesco Hayez con particolare attenzione per la pittura del Seicento, secolo praticamente non raffigurato oggi alle Gallerie, ma presente nei depositi con una splendida collezione. Parecchi capolavori della quadreria entreranno nel nuovo circuito museale e verranno sostituiti con altri, già in corso di restauro e in fase di studio»¹.

Ogni anno le Gallerie dell'Accademia ospitano oltre 260.000 visitatori con un incremento, nel solo 2008, del 12,83% pur in presenza del cantiere realizzato mantenendo sempre aperto il museo. Con il raddoppio degli spazi verrà realizzata la Grande Accademia in cui potranno essere esposte almeno altre trecento opere in aggiunta alle quasi quattrocento già oggi in mostra nelle sale della Pinacoteca veneziana, tempio indiscusso della grande pittura veneta.



1 G. Nepi Scirè, *Le Gallerie dell'Accademia. Storia di una dispersione e di una riagggregazione*, in R. Codello (a cura di), *Progettare un museo. Le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 2005.

LE GALLERIE DELL'ACCADEMIA

8



9



7
 Convento della Carità, veduta
 del chiostro di Andrea Palladio
 Convento della Carità, view of
 the cloister by Andrea Palladio
 8 9
 Gallerie dell'Accademia, sale
 delle Gallerie negli allestimenti
 di Carlo Scarpa
 Gallerie dell'Accademia, rooms
 of the galleries with exhibit design
 by Carlo Scarpa

10



11



10 11
Gallerie dell'Accademia, i lavori
di restauro nel chiostro palladiano
Gallerie dell'Accademia, restoration
work on the cloister by Palladio

12



13



12 13
 Gallerie dell'Accademia, interventi
 di restauro negli ambienti una volta
 occupati dalla Accademia di Belle
 Arti
 Gallerie dell'Accademia, restoration
 of the spaces once utilized by the
 Fine Arts Academy

La casa della signora che voleva “comperare un quadro ogni giorno”

Philip Rylands

«Non sono mai stata in una città capace di darmi lo stesso senso di libertà di Venezia»; così scriveva nel 1962 Peggy Guggenheim per *Invito a Venezia*, testo di Michelangelo Muraro, fotografie di Ugo Mulas, della città in cui nel 1948, dopo una lunga serie di peregrinazioni tra l'Europa e l'America, aveva deciso di stabilirsi.

Nell'estate del 1947, Peggy si trasferisce a Venezia, alloggiando temporaneamente all'Hotel Savoia & Jolanda in Riva degli Schiavoni. Spinta dal suo insaziabile desiderio di incontrare nuove personalità artistiche, grazie al suggerimento del proprietario del caffè Angelo, nei pressi del Ponte di Rialto, Peggy si reca spesso al ristorante All'Angelo, dietro Piazza San Marco, allora noto come “il ritrovo degli artisti” dove conosce Emilio Vedova e Giuseppe Santomaso. Al momento dell'incontro i due artisti, fondatori del *Fronte Nuovo delle Arti*, hanno già sentito parlare della mecenate americana e della collezione newyorkese dello zio Solomon. Ed è grazie a Santomaso, uno dei pochi che “aveva confidenza con quel che succedeva al di fuori dell'Italia” che, un anno più tardi, nel 1948, Peggy viene invitata da Rodolfo Pallucchini, segretario generale della Biennale di Venezia, ad esporre la propria collezione, costituita dalle opere che la mecenate ha cominciato a raccogliere a Parigi intorno al 1939–40 e successivamente riunito nella sua galleria-museo di New York, *Art of This Century*, rimasta aperta dall'ottobre del 1942 al maggio del 1947.

Peggy nasce nel 1898 a New York e nel 1921 comincia a viaggiare in Europa. Grazie a Laurence Vail, suo primo marito, si ritrova ben presto nel cuore della vita *bohémienne* parigina, insieme a parte della società americana espatriata e ad artisti del calibro di Constantin Brancusi, e Marcel Duchamp o la scrittrice Djuna Barnes, che sarebbero poi divenuti suoi amici. Nel 1938, consigliata dall'amica Peggy Waldman, Peggy apre una galleria d'arte a Londra che inaugura con una mostra di opere di Jean Cocteau, cui segue la prima personale di Vasilij Kandinskij in Inghilterra. Nel 1939, stanca della galleria, Peggy decide di aprire un museo d'arte contemporanea

a Londra con l'amico Herbert Read come direttore. Nei piani, il museo deve seguire un percorso storico con una collezione basata su una lista di artisti stilata da Read e successivamente rivista da Duchamp e Nellie van Doesburg. Tra il 1939 e il 1940, apparentemente dimentica della guerra, Peggy è impegnata ad acquistare opere per il futuro museo, con il proposito di “comperare un quadro al giorno”. È allora che vengono acquistati alcuni dei capolavori della collezione come le opere di Francis Picabia, Georges Braque, Salvador Dalí e Piet Mondrian. Peggy riesce a stupire Fernand Léger comprando il suo *Uomini in città* nel giorno in cui Hitler invade la Norvegia, e acquista *Uccello nello spazio* di Brancusi quando i tedeschi arrivano a Parigi. Nel luglio del 1941 Peggy abbandona la Francia occupata dai nazisti e torna negli Stati Uniti insieme a Max Ernst che, pochi mesi più tardi, diventa il suo secondo marito. Mentre continua ad acquistare opere per la sua collezione, Peggy cerca a New York uno spazio per il museo. Nell'ottobre del 1942 apre il museo-galleria *Art of This Century* sulla 57esima strada. Progettata dall'architetto austriaco Frederick Kiesler, la galleria è costituita da sale espositive molto originali e ben presto diviene il centro d'arte contemporanea più interessante della città. Ricordando la serata d'apertura Peggy scrive: «Indossai un orecchino di Tanguy e uno di Calder, per dimostrare la mia imparzialità tra Surrealismo e Astrattismo». La galleria presenta la sua collezione d'arte cubista, astratta e surrealista, quella che oggi vediamo sostanzialmente esposta a Venezia. Organizza anche mostre temporanee dei più importanti artisti europei e di alcuni giovani artisti americani, tra i quali Robert Motherwell, William Baziotes, Mark Rothko, David Hare, Janet Sobel, Richard Pousette-Dart, Robert De Niro Sr, Clyfford Still, e Jackson Pollock a cui dedica la prima personale nel 1943. Pollock e gli altri artisti sono gli iniziatori dell'Espressionismo astratto americano ed è proprio ad *Art of This Century* che entrano in contatto con il Surrealismo, loro principale fonte d'ispirazione. Fondamentali rimangono comunque

14



© FONDAZIONE SOLIDARIO GUGGENHEIM FOTOGRAFIA DI ARCHIVIO FOTOFONDIQUE DIVISIONE CASUALI RISERVA DI VENEZIA, 2005

14

Peggy Guggenheim a Palazzo Venier dei Leoni con *Arco di petali* di Alexander Calder, 1941, Collezione Peggy Guggenheim; alle sue spalle Jean Arp, *Scarpa azzurra rovesciata con due tacchi sotto una volta nera*, 1925, Collezione Peggy Guggenheim; Venezia, primi anni Cinquanta

Peggy Guggenheim at Palazzo Venier dei Leoni with Alexander Calder, *Arc of Petals*, 1941, Peggy Guggenheim Collection; behind her, Jean Arp, *Overturned blue shoe with two heels under a black vault*, 1925, Peggy Guggenheim Collection; Venice, early 1950s

15

Alexander Calder, *Sabot*, 1963 sulla terrazza Marino Marini Alexander Calder, *Sabot*, 1963, on the Marino Marini Terrace

16

la Collezione Peggy Guggenheim sul Canal Grande, Venezia the Peggy Guggenheim Collection on the Grand Canal, Venice

COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM

15



FOTO ANDREA SARTI/CASTIGLIONI COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM, VENEZIA

16



FOTO SERGIO MARCHETTI/FONDAZIONE SOLOMANO B. GUGGENHEIM, NEW YORK

la spinta e il supporto dati da Peggy e da Howard Putzel, suo consulente nella galleria, ai membri di questa nascente avanguardia newyorkese, che rappresenterà il primo movimento artistico americano di portata internazionale. Nel 1947 Peggy chiude la galleria e ritorna in Europa. Nella sua autobiografia scrive: «...decisi che Venezia sarebbe stata la mia patria futura: l'avevo sempre amata più di ogni altro posto su questa terra e sentii che lì sarei stata felice». Con la presentazione della collezione di Peggy alla Biennale del 1948, per la prima volta in Europa il pubblico può ammirare le opere dei grandi rappresentanti dell'Espressionismo astratto americano, artisti come Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko. A rendere omaggio al Padiglione della "Signora Guggenheim" furono sia il Presidente Luigi Einaudi, sia l'Ambasciatore Americano in Italia, James Dunn. Altro visitatore illustre fu l'anziano storico dell'arte Bernard Berenson, che pur non amando l'arte moderna, apprezzò i quadri di Pollock che "per lui erano come arazzi". Una fotografia di Lee Miller catturò una Peggy felicissima durante la visita del critico Lionello Venturi, e fu la Miller stessa a descrivere su «British Vogue» il padiglione di Peggy come "il più sensazionale" di tutti. Nel dicembre del 1948, Peggy Guggenheim acquista Palazzo Venier dei Leoni, scrigno di pietra d'Istria sul Canal Grande, progettato dal veneziano Lorenzo Boschetti, che da allora custodisce la sua preziosa collezione, la più importante in Italia per l'arte europea e americana della prima metà del Novecento. Nel 1949 apre la sua casa al pubblico inaugurando una mostra di sculture esposte nel giardino. Nel 1950 organizza la prima personale di Pollock in Europa, nell'Ala Napoleonica di Museo Correr, a Venezia. La collezione viene, inoltre, esposta a Firenze e Milano, e in seguito ad Amsterdam, Bruxelles

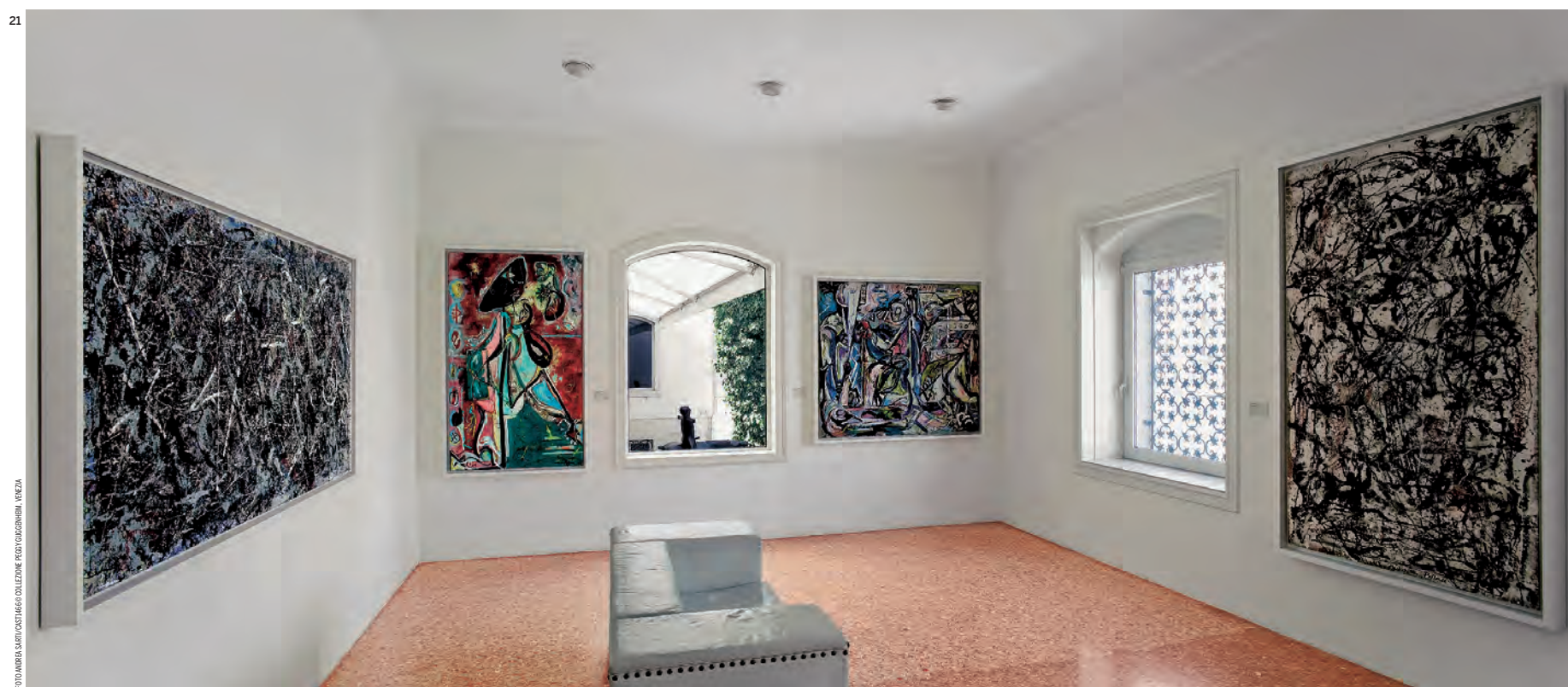
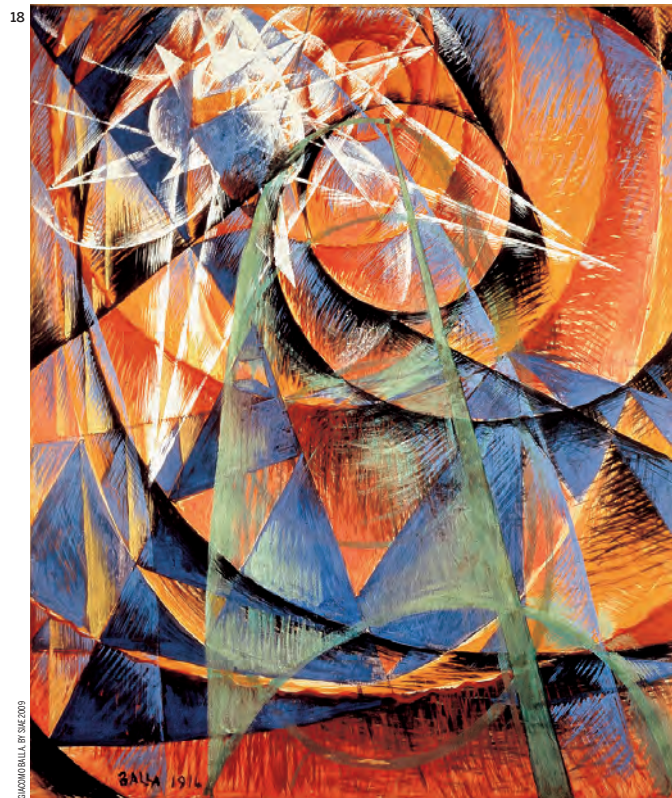
e Zurigo. Durante i trent'anni trascorsi a Venezia, Peggy continua a collezionare opere d'arte e a sostenere artisti come Edmondo Bacci e Tancredi Parmeggiani, conosciuto nel 1951. Nel 1962 viene nominata Cittadina Onoraria di Venezia. Nel 1969 il Museo Solomon R. Guggenheim la invita ad esporre la propria collezione a New York. È in questa occasione che Peggy decide di donare il palazzo e le opere d'arte alla Fondazione Solomon R. Guggenheim, creata nel 1937 dallo zio per amministrare la propria collezione. La donazione della collezione e del palazzo viene formalizzata nel 1976, a condizione che le opere rimangano a Venezia. È così che Peggy Guggenheim diventa, a sua insaputa, artefice dell'"internazionalizzazione" della Fondazione, un processo proseguito nell'ottobre del 1997 con l'inaugurazione di un terzo museo Guggenheim in partnership con i Paesi Baschi, a Bilbao, e con l'apertura di una sede espositiva a Berlino in collaborazione con la Deutsche Bank. Durante i trent'anni trascorsi a Venezia, Peggy ha continuato instancabilmente a collezionare opere d'arte e ad appoggiare artisti internazionali e locali. Dal 1980, pochi mesi dopo la scomparsa della collezionista americana, Palazzo Venier dei Leoni è divenuto un museo che oggi accoglie circa 400.000 visitatori all'anno. Dal 1997 ospita come prestito a lungo termine la Collezione Gianni Mattioli di arte italiana dei primi anni del Novecento. Nei giardini del palazzo si può godere delle sculture *open air* del Giardino delle sculture Nasher. Le mostre temporanee completano infine il programma espositivo del museo nel rispetto della sua missione, ovvero la conservazione e la diffusione della conoscenza dell'arte moderna. Quando questa rivista sarà pubblicata, i lavori di manutenzione straordinaria della facciata del palazzo saranno terminati e Palazzo Venier dei Leoni sarà tornato al suo splendore.

- 17
sala con l'opera di Alexander Calder *Arco di petali*, 1941
exhibition room with the work by Alexander Calder *Arc of Petals*, 1941
- 18
Giacomo Balla, *Mercurio transita davanti al sole*, 1914.
Tempera su carta foderata, 120x100cm
Tempera on lined paper, 120x100cm
- 19
Max Ernst, *La vestizione della sposa (La Toilette de la mariée)*, 1940.
Olio su tela, 129,6x96,3cm
Oil on canvas, 129.6x96.3cm
- 20
René Magritte, *L'impero della luce (L'Empire des lumières)*, 1953-54.
Olio su tela, 195,4x131,2cm
Oil on canvas, 195.4x131.2cm
- 21
sala con le opere di Jackson Pollock
exhibition room with works by Jackson Pollock

17



FOTO: ANIBALE SARTI/CASTI/MASS/COLLEZIONE FOTODUCCHEMI, VENEZIA



Tadao Ando e l'eredità del tempo

Francesco Dal Co

Nel giugno 2009 l'inaugurazione del Centro d'Arte Contemporanea della François Pinault Foundation a Punta della Dogana a Venezia ha concluso una vicenda che non ha eguali nella storia recente della città e non soltanto di questa. Una simile felice conclusione è maturata attraverso quattro tappe, superate con sorprendente rapidità. La prima ha coinciso con l'assunzione del controllo di Palazzo Grassi da parte di François Pinault, favorita nel 2005 dall'azione svolta dal sindaco di Venezia dell'epoca, Paolo Costa, e dal Direttore dei Musei Civici Veneziani, Giandomenico Romanelli.

La seconda ha combaciato con l'accordo raggiunto tra l'Amministrazione Comunale veneziana e il Demanio dello Stato resosi disponibile a concedere per un nuovo uso i magazzini di Punta della Dogana da tempo abbandonati. A questo accordo ha fatto seguito nel 2007 la firma della convenzione di paternariato tra il sindaco Massimo Cacciari e François Pinault per la creazione, in quella che era la *Dogana da mar* riconfigurata nel Seicento, del Centro d'Arte. La quarta tappa si è conclusa con il completamento dei lavori di restauro, portati a termine in meno di due anni.

Il progetto per il restauro e la rifunzionalizzazione di Punta della Dogana è stato affidato da François Pinault a Tadao Ando, che per la sua realizzazione si è avvalso di un gruppo di collaboratori italiani divenuti per lui familiari dopo la costruzione del Centro di ricerche Fabbrica della Benetton nei pressi di Treviso (1994–2000). All'origine dell'incarico vi era il rapporto di fiducia tra committente e architetto maturato sin dal 2001, quando Ando aveva elaborato il progetto per la trasformazione dei vecchi impianti industriali esistenti a Parigi sull'Île Seguin nella sede della Foundation Pinault.

Una volta abbandonata questa ipotesi e presa la decisione di acquisire Palazzo Grassi, Pinault aveva affidato allo stesso Ando il compito di ristrutturarlo e di elaborare il progetto per la ricostruzione dell'annesso teatro da molti anni in disuso.

A partire dal 2007 Ando ha completato rapidamente il progetto per il nuovo museo. Se si osservano gli schizzi pubblicati in queste pagine si nota come sin dal primo momento le linee dell'intervento fossero per lui chiare, suggerite da una strategia puntuale. Il caratteristico impianto dei magazzini affiancati e linearmente disposti tra le rive del Canal Grande e del Canale della Giudecca, doveva essere mantenuto. Prevedendo l'attuazione di impegnativi lavori di rifondazione della fabbrica per porla al riparo sia dall'umidità sia dagli effetti delle alte maree e il ripristino dei soppalchi, il fine del progetto era quello di attrezzare uno spazio espositivo di circa 3.300 metri quadrati.

In posizione più o meno baricentrica rispetto al sedime triangolare occupato dalla costruzione, Ando ha inserito un volume a tutta altezza, un perno posizionato all'interno di uno dei magazzini mediani, che ha realizzato impiegando il cemento armato liscio e lucido, ormai riconosciuto come una cifra delle sue costruzioni.

Contemporaneamente il restauro delle murature è stato portato a compimento evidenziando le tracce e gli effetti prodotti dalle stratificazioni che nel tempo si sono venute formando in seguito ai diversi riattamenti subiti dalla fabbrica. Tra gli strati murari, variamente materici, i nuovi, puntuali inserimenti richiesti sia dall'inserimento di complessi impianti tecnologici sia dalle scelte progettuali, ora esibiscono senza compromessi la loro laconica e monocroma alterità. Questi inserimenti disegnano un percorso che attraversa longitudinalmente la successione degli antichi magazzini dal podio della Chiesa di Santa Maria della Salute sino allo spettacolare affaccio sul Bacino Marciano, sormontato dalla scultura ruotante della Fortuna. Nel tessuto degli interventi di restauro, volti a eliminare le superfetazioni che negli anni erano venuti affliggendo il complesso, le presenze di nuovi setti, scale, percorsi e ambienti di servizio sono virtuosamente discrete e preludono al gesto invece perentorio che Ando ha compiuto disegnando la corte cubica. Questo spazio è definito da superfici modellate con precisione chirurgica e realizzate con tale cura da attribuire loro e all'impasto cementizio una levigatezza che riflette la luce e suggerisce al tatto una sensazione analoga a quella che potrebbe produrre una cortina di seta. La luce penetra qui e negli ambienti espositivi filtrata dalle aperture preesistenti, sistemando le quali, quasi per rendere esplicito uno dei riferimenti che ha privilegiato nell'elaborare questo progetto, Ando ha impiegato cancellate di protezione che sono citazioni puntuali di quella mirabile realizzata da Carlo Scarpa per il negozio Olivetti nelle Procuratie Vecchie in Piazza San Marco (1956). In questa sede non vi è spazio sufficiente per descrivere tutte le opere che sono state realizzate per trasformare quello che era un lacerto in rovina in un complesso che consentirà di fruire nuovamente di uno dei luoghi più belli e suggestivi di Venezia, affacciato sullo specchio acqueo che Francesco Petrarca definì il «porto pubblico dell'umano genere». Consola però pensare che tutti coloro che d'ora in poi visiteranno la "nuova Punta della Dogana" avranno modo di rendersi conto di quale contributo un bravo architetto può dare alla conservazione di quanto il tempo ha lasciato in eredità al nostro tempo.

progetto

Tadao Ando Architects & Associates

committente

Palazzo Grassi: François Pinault (presidente), Monique Veaute (amministratore delegato)

gruppo di progetto

Tadao Ando (progettista) con Kazuya Okano e Antoine Muller Moriya con l'assistenza di Equilibri srl, Eugenio Tranquilli (coordinamento generale); Verdiana Durand de la Penne (referente di progetto); Nicolò Vistosi (assistente di progetto)

direzione lavori

A. Lagrecacolonna (direzione lavori e progettazione impianti) con S. Rigato, R. Garavello, G. Bianchin; Tecnobrevetti, G. Cocco (progetto e direzione lavori strutturali); L. Cocco (progetto esecutivo e direzione lavori opere edili) con N. Bernardi, A. Simioni, A. Anselmi, M. Frighi, A. Guida, M. Maschio; Ferrara-Palladino srl, P. Palladino e C. Ferrara (progetto di illuminazione) con P. Spotti

assistenza al committente

Marc Desportes; Raimondo Ferraro; Venezia Ingegneria, F. Frezza (consulente tecnico e collaudatore); C. Fulin (coordinatore per la sicurezza) con S. Semenzato e M. Chinellato; F. Merizzi (progetto funzionale) e F. De Marchi; G. Orsoni e M.G. Romeo (consulenza legale); A. Mazzuccato (consulenza geologica)

impresa costruttrice

Dottor Group spa: Pietro Dottor (presidente); R. Dottor (direzione tecnica); P. Bonan (responsabile di commessa); D. Rossetti (pilotage); R. Trevisiol (capo cantiere) con M. Franceschin; R. Illuzzi (direzione artistica e restauro) con D. Fardin; G. Rizzato (contabilità); A. Teo (controllo qualità); A. Dottor (coordinamento servizi generali); V. Dal Mas (responsabile salute e sicurezza); M. Tonon (responsabile logistica)

impianti e consulenze

Fiel srl (impianti elettrici); Fiorin srl (impianti meccanici); Sat Survey srl (rilievi geometrici e topografici); Geotecnica Veneta srl (indagini geognostiche); G. Driussi (indagini non distruttive); Ismes Cesi spa (monitoraggi); M. Bortoletto (consulenza archeologica); A. De Spirt (consulenza per il restauro)

cronologia

2007: progetto
2008–09: realizzazione

fotografie

Andrea Jemolo
(cantiere e realizzazione)

PUNTA DELLA DOGANA
FRANÇOIS PINAULT FOUNDATION



22
Venezia, Punta della Dogana e
Santa Maria della Salute
Venice, Punta della Dogana and
Santa Maria della Salute

23



ANDREA FIOLO

24



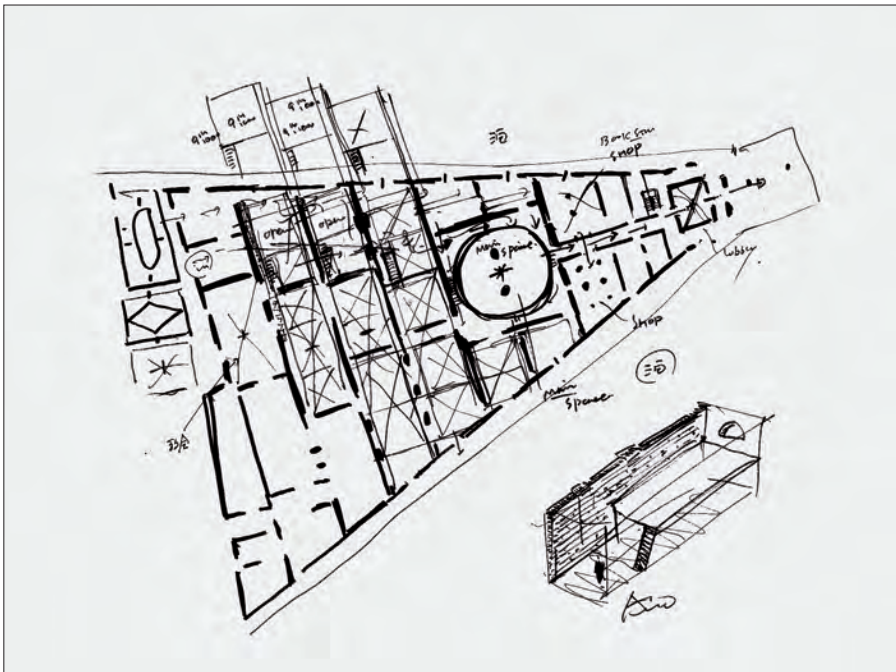
ANDREA FIOLO

23 24

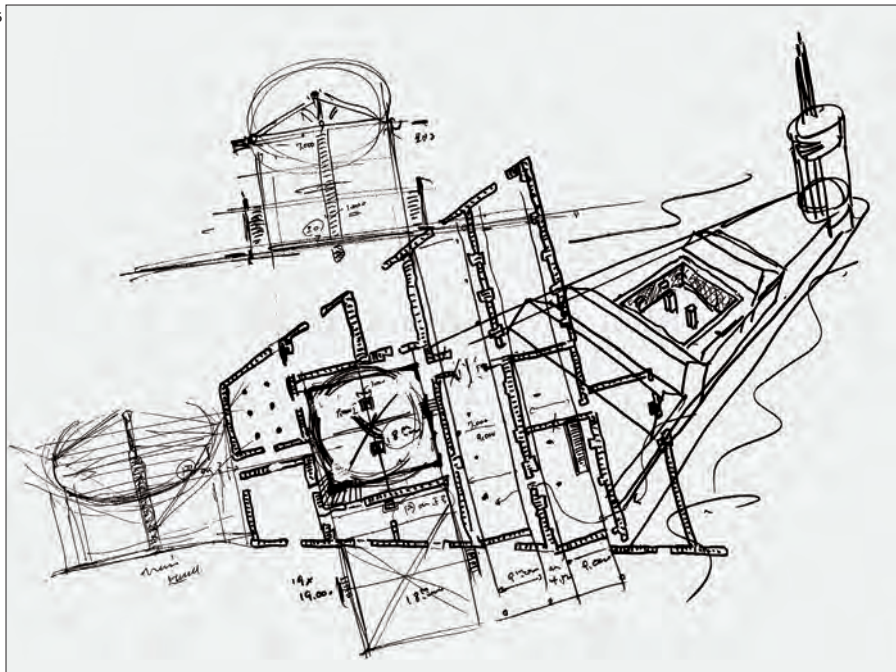
i magazzini di Punta della Dogana prima dell'inizio dei lavori di restauro
 the warehouses of Punta della Dogana before the start of restoration work

25-30
 Tadao Ando, studi per la sistemazione del complesso di Punta della Dogana
 Tadao Ando, studies for the restructuring of the complex of Punta della Dogana

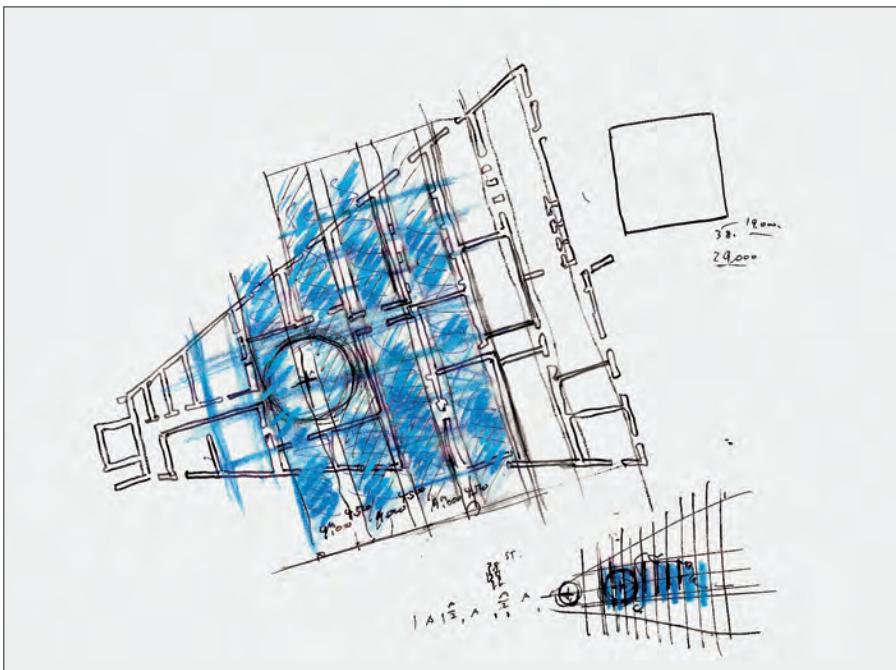
25



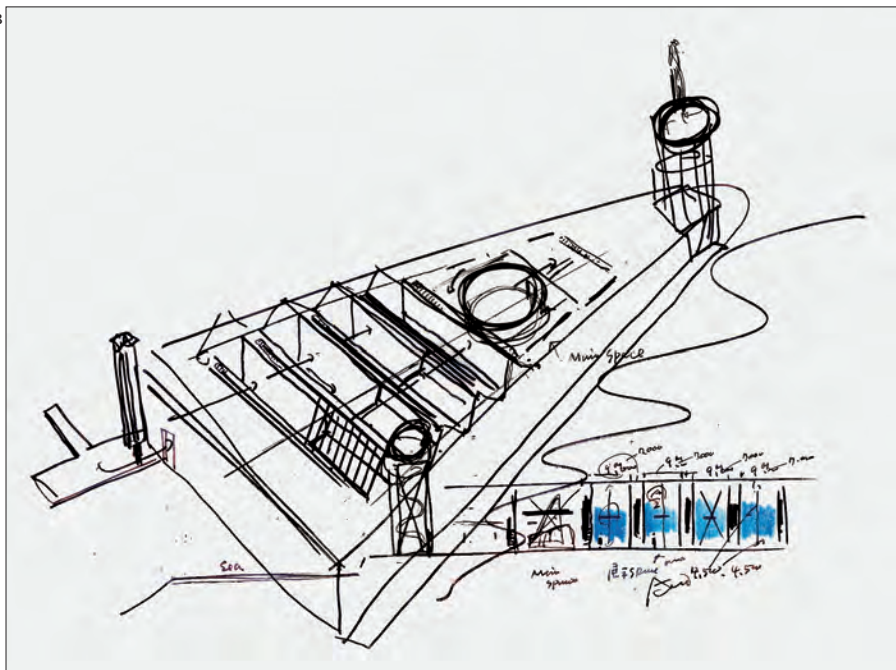
26



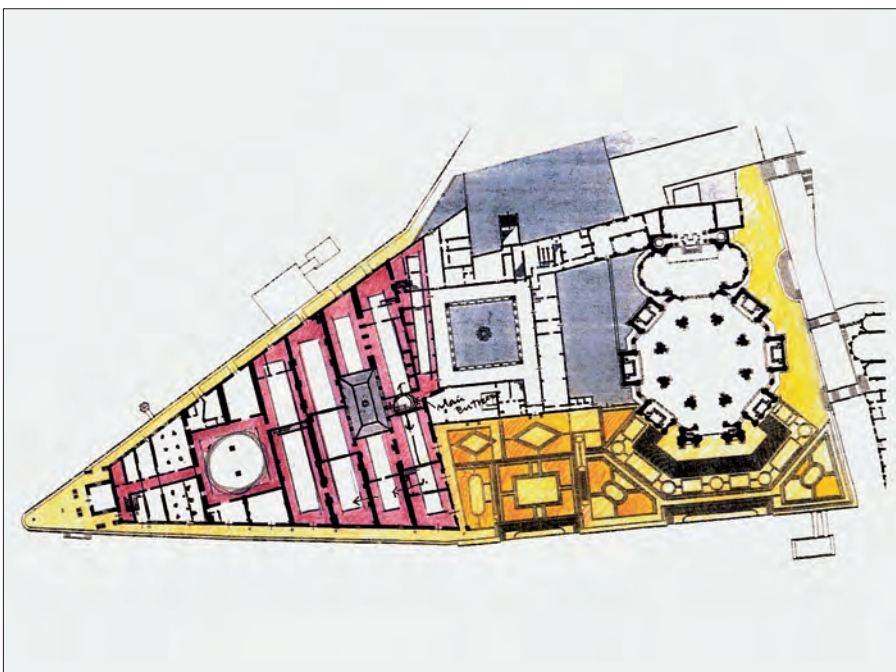
27



28

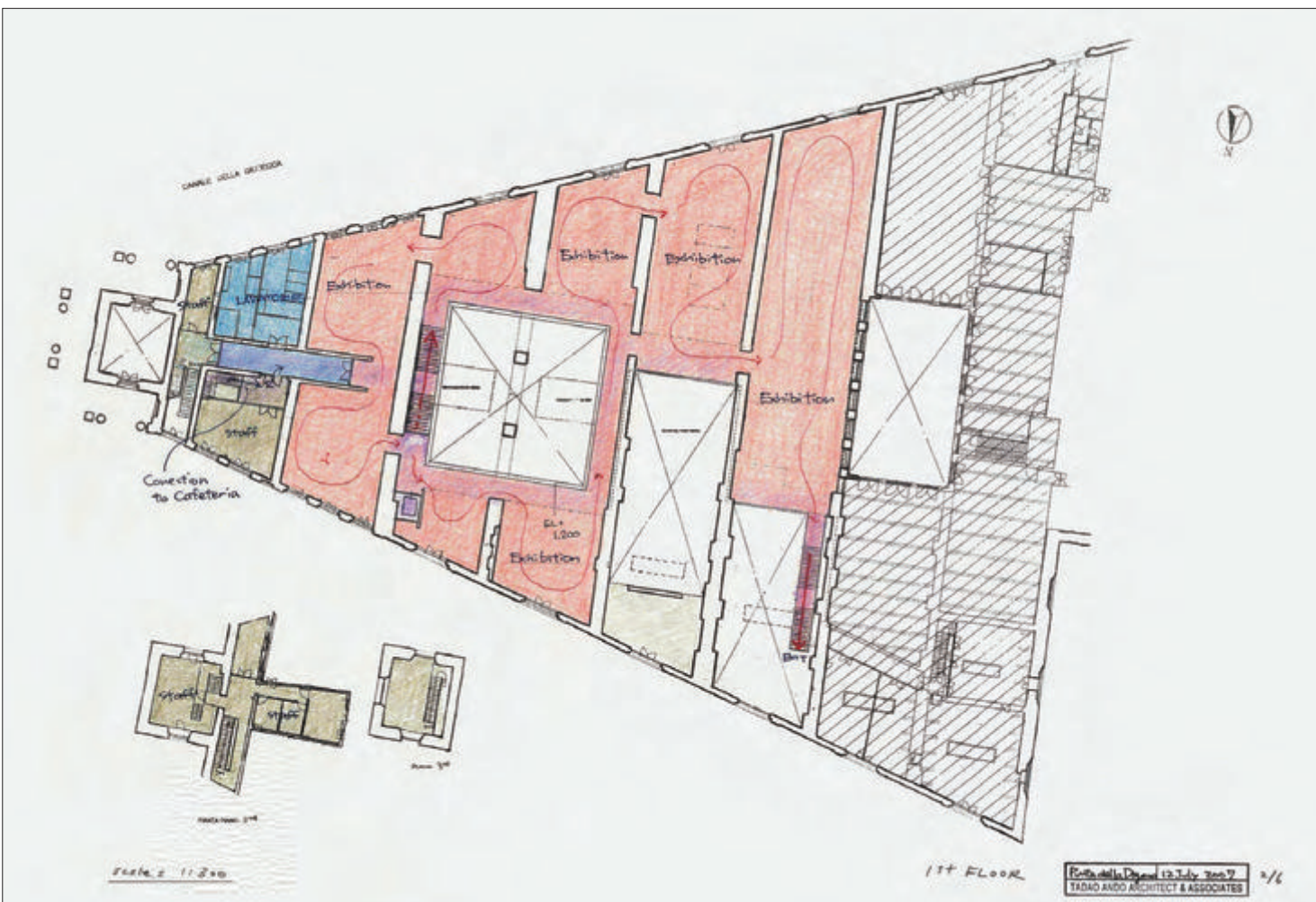
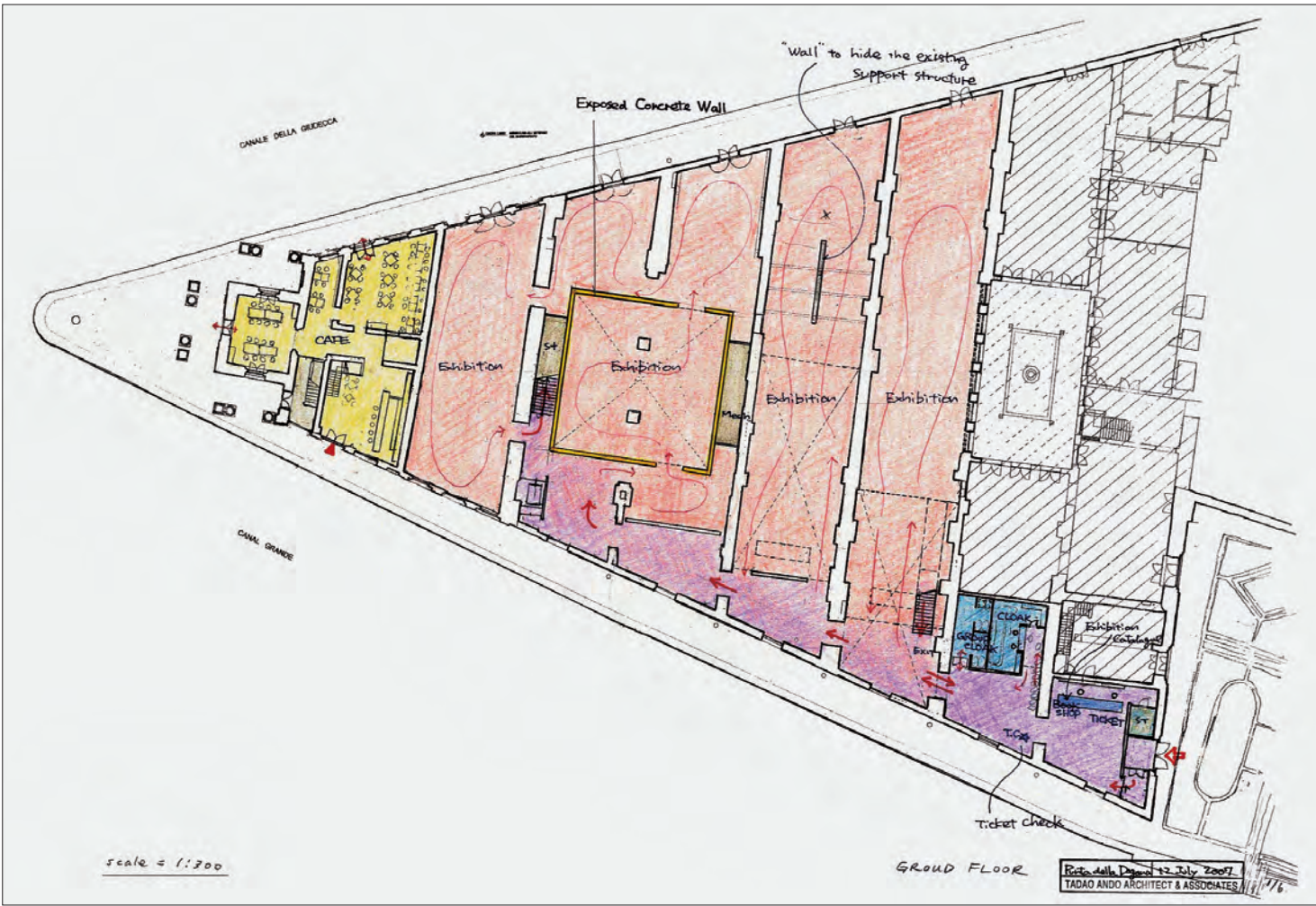


29



30

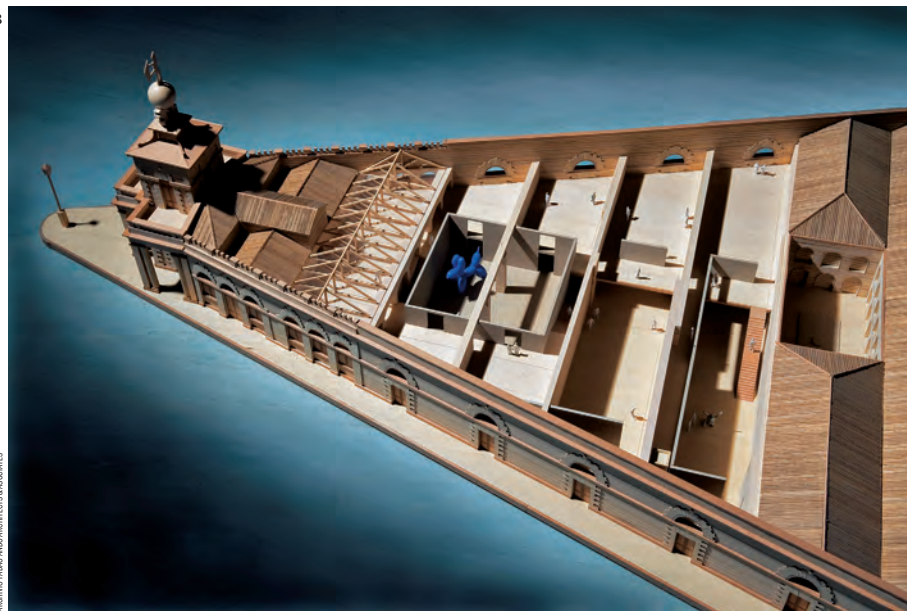






31 32
Tadao Ando, distribuzione degli spazi espositivi e dei servizi nel piano terra e nel mezzanino dei magazzini di Punta della Dogana
 Tadao Ando, layout of the exhibition spaces and services on the ground floor and mezzanine of the warehouses of Punta della Dogana
 33 34
i magazzini di Punta della Dogana prima dell'inizio dei lavori di restauro e rifunionalizzazione
 the warehouses of Punta della Dogana before the start of restoration work

35 36
i magazzini di Punta della Dogana durante i lavori di restauro: rimozione e catalogazione delle pietre della pavimentazione originale; approntamento della vasca di fondazione
 the warehouses of Punta della Dogana during restoration work: removal and cataloguing of the stones of the original floor; readying of the foundation vat



39



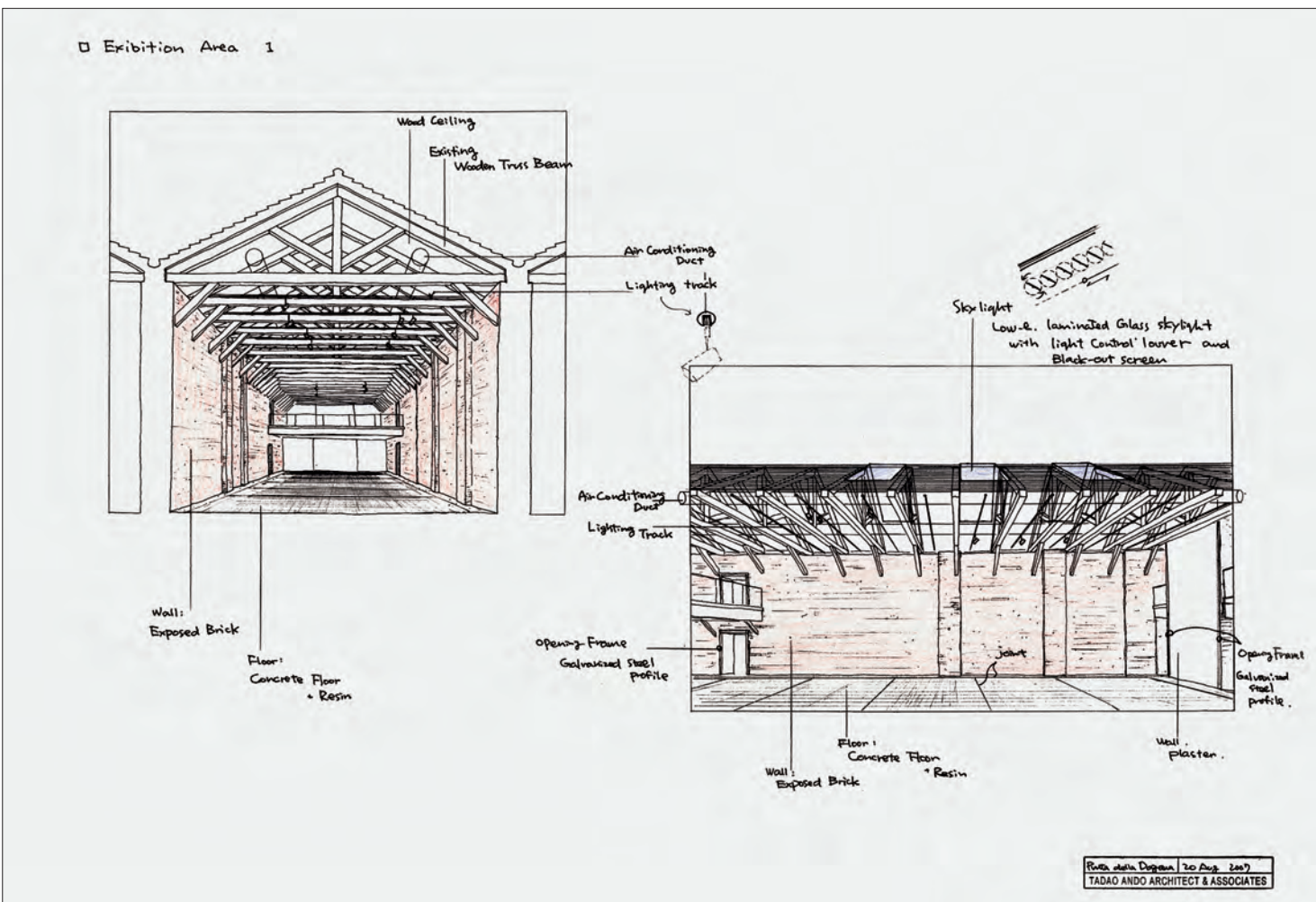
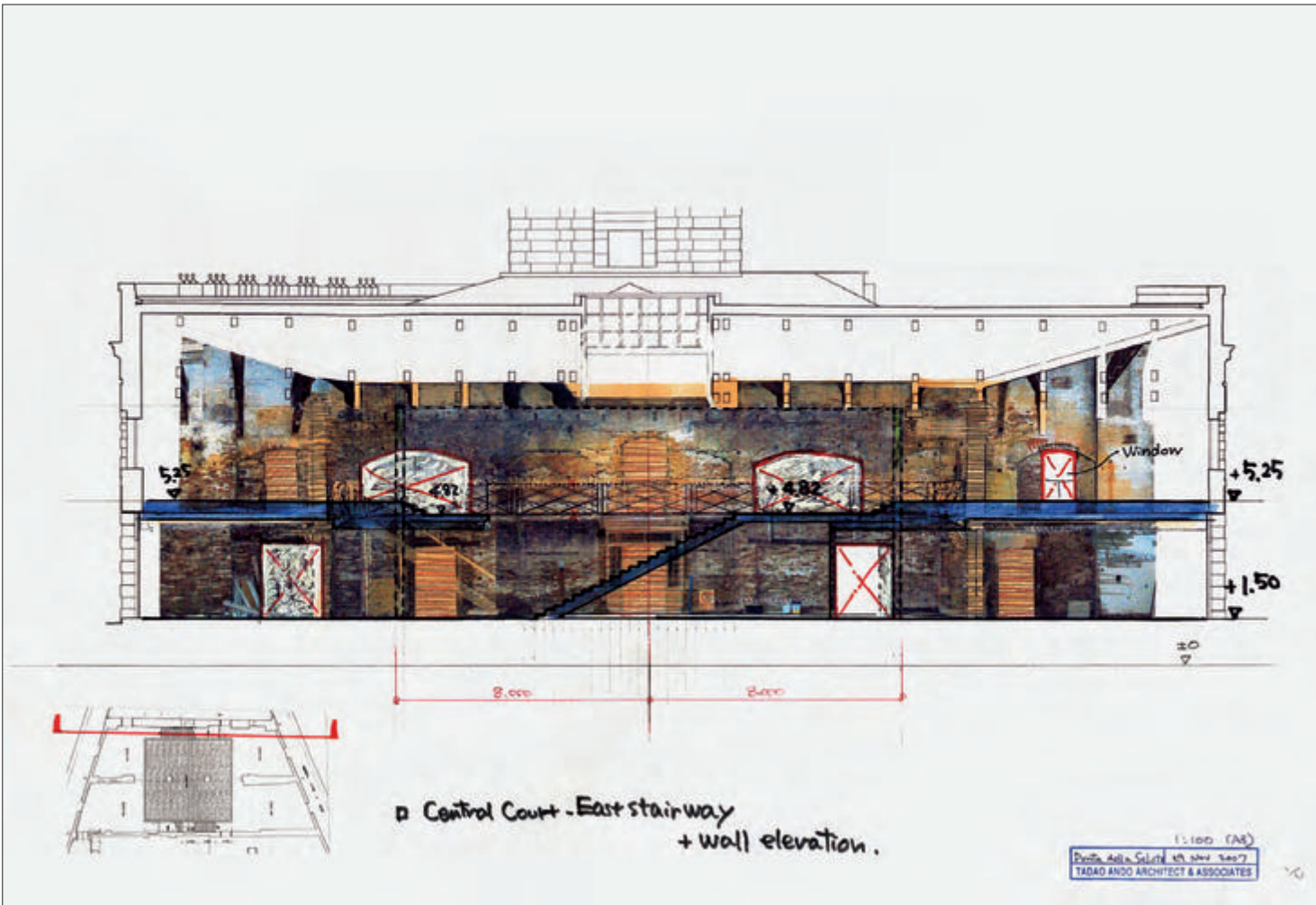
ANDREA EMILIO

37 38
 Tadao Ando, studi delle sezioni
 trasversale e longitudinale del
 complesso di Punta della Dogana
 e plastico aperto sugli spazi
 espositivi
 Tadao Ando, studies of the cross
 and longitudinal sections of the
 complex of Punta della Dogana,
 and open model of the exhibition
 spaces
 39 40
 i magazzini di Punta della Dogana
 al termine dei lavori di restauro
 e di rifunzionalizzazione
 the warehouses of Punta della
 Dogana after restoration and
 functional conversion

40



ANDREA EMILIO





41 42
 Tadao Ando, sezione in corrispondenza della scala che porta al mezzanino a fianco della corte centrale; prospettive di studio per la sistemazione dei magazzini
 Tadao Ando, section through the staircase leading to the mezzanine beside the central courtyard; working perspective drawings for the restructuring of the warehouses

43
 la parete di protezione degli impianti e il percorso di connessione degli spazi espositivi ricavati nei mezzanini
 the wall protecting the physical plant systems and the circulation route of the exhibition spaces created in the mezzanines

44
 spazio espositivo nell'ultimo dei magazzini verso Punta della Dogana
 exhibition space in the last warehouse toward Punta della Dogana

45 46
 campo e controcampo dell'ambiente che precede l'uscita su Punta della Dogana
 view and counter-view of the space before the exit at Punta della Dogana



47 48 49

gli spazi espositivi ricavati nei
mezzanini allestiti con opere di:

Cy Twombly, *Coronation of Sesostris*,
2000 (ciclo di dieci pannelli, acrilico,
matita e pastello a cera su tela);

Paul McCarthy, *Train, Pig Island*, 2007
(tecnica mista, 266x558x124cm);

Jake and Dinos Chapman, *Fucking
Hell*, 2008 (tecnica mista, 9 parti,
215x128,7x249,8cm ciascuna)

exhibition spaces created on the
mezzanines, with works by:

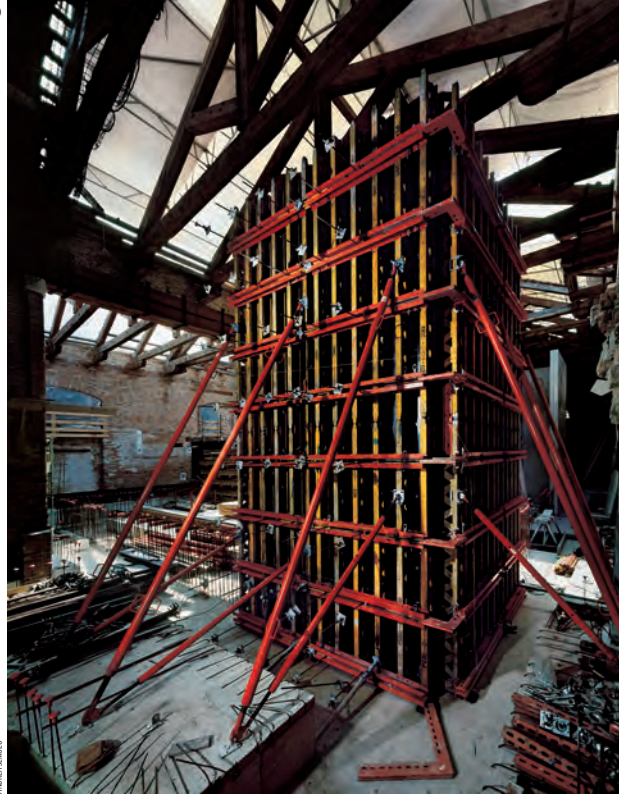
Cy Twombly, *Coronation of Sesostris*,
2000 (cycle of ten panels, acrylic,
pencil and wax pastels on canvas);

Paul McCarthy, *Train, Pig Island*, 2007
(mixed media, 266x558x124cm);

Jake and Dinos Chapman, *Fucking Hell*,
2008 (mixed media, 9 parts,
215x128.7x249.8cm each)



50



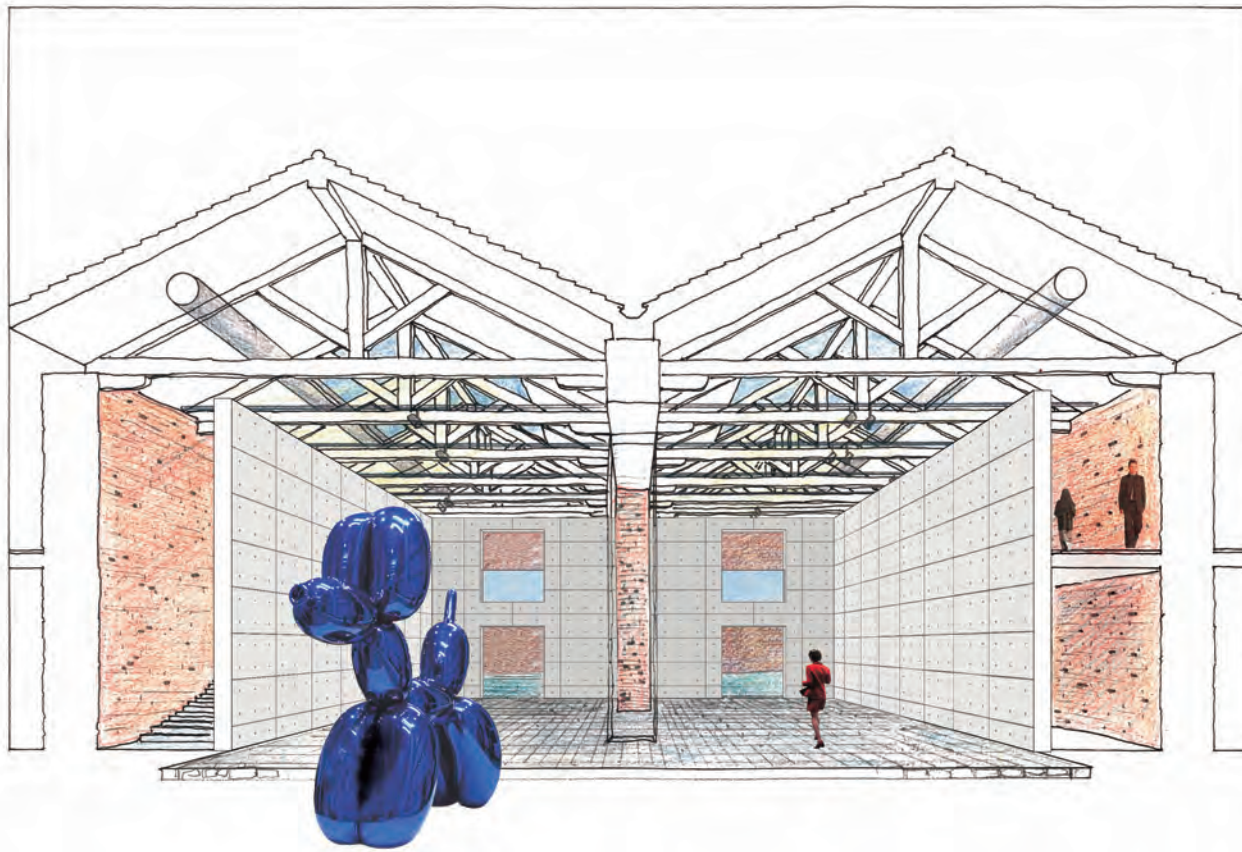
ANBIA EMILIO

51



ANBIA EMILIO

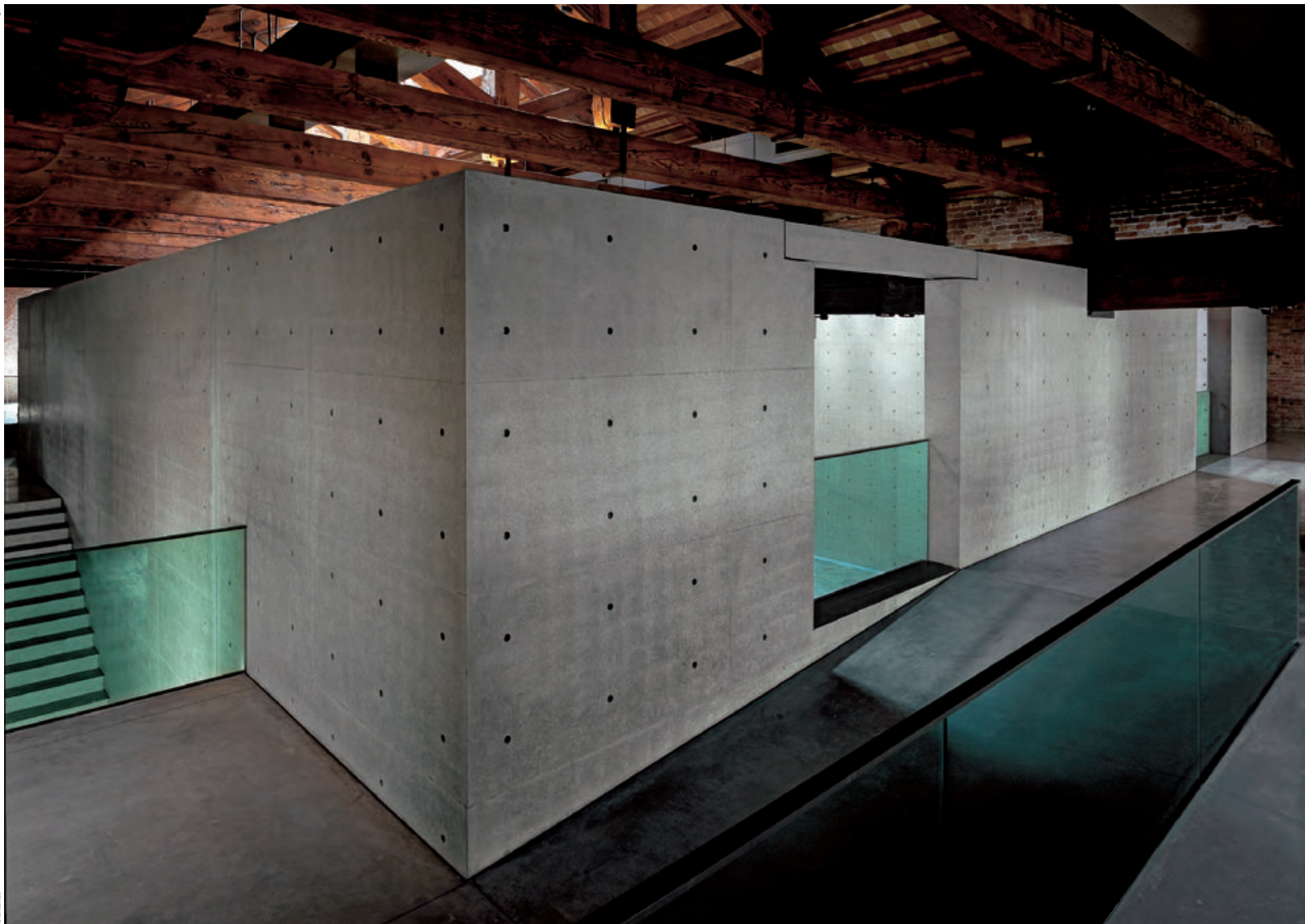
52





- 50 51
la costruzione della muratura
che definisce la corte centrale
construction of the walls to form
the central courtyard
- 52
Tadao Ando, prospettiva
di studio della corte centrale
Tadao Ando, working perspective
drawing of the central courtyard
- 53
la corte centrale vista dal
piano terra con la pavimentazione
in pietra ripristinata
the central courtyard seen from
the ground floor, with the restored
stone paving





54 55
vedute della muratura che
definisce la corte centrale al piano
terra e a livello del mezzanino
views of the walls forming the
central courtyard on the ground
floor and the mezzanine level





56 57
vedute parziali della corte
centrale dall'interno
partial views of the central
courtyard from the interior



58 59
 particolari degli infissi
 di un'apertura del mezzanino
 e di una delle porte laterali
 details of the casements
 of an opening on the mezzanine
 and one of the lateral doors
 60
 particolare della muratura
 che definisce la corte centrale
 detail of the walls that form
 the central courtyard



Il paradosso dei musei e delle mostre I

Rainer Maria Rilke

I nostri musei

I nostri musei sono pur sempre istituzioni grossolane. Come se uno strappasse a caso una pagina da diversi libri scritti in lingue diverse e poi riunisse le pagine in un lussuoso volume, ecco i nostri musei.

Edgar Wind

L'arte senza pungiglione

Il direttore d'orchestra Kussevitzyk era solito affermare che di musica non ce ne sarà mai abbastanza: più musica viene eseguita, più musica viene ascoltata, tanto meglio per tutti. È chiaro, mi sembra, che ormai le cose sono andate proprio come voleva lui. In nessuna epoca della storia è stata offerta al pubblico, e ascoltata dal pubblico, tanta musica come oggi, e probabilmente lo stesso vale per la letteratura. Per quel che riguarda le arti figurative, è senza dubbio vero. Siamo inondati di mostre, ci rimpinziamo di libri d'arte; e questi immensi aggregati di immagini disponibili vengono assorbiti con un'avidità e, posso aggiungere, con un grado di intelligenza che avrebbero certamente sbalordito altre generazioni meno adattabili della nostra. È diventato ormai rarissimo il caso della persona che, messa di fronte a un linguaggio pittorico per lei insolito, si permetta di deriderlo, come se fosse lo scherzo di un buffone che non sa disegnare. Simili insofferenze ci sono ormai felicemente risparmiate; ma questa resa all'arte, quasi senza condizioni, sembra altrettanto allarmante. È come se le dighe dell'immaginazione fossero state aperte e le acque invadessero tutto senza trovare resistenza.

Il sacro timore non è più tra noi.

Ma può darsi che il timore sia diventato superfluo. Infatti una delle conseguenze della diffusione è la perdita di densità. Siamo molto inclini all'arte, ma l'arte non ci tocca molto profondamente, ed è per questo che ne possiamo assorbire tanta, e di tanti, tanti generi diversi. Se una persona dispone di tempo e di mezzi, può assistere un giorno a una mostra retrospettiva di Picasso a Londra, e il giorno dopo a una mostra di tutto Poussin a Parigi; e il fatto più sorprendente è che la persona in questione sia in grado di godersi pienamente tutt'e due le manifestazioni. Quando mostre così esaurienti, di artisti mutuamente incompatibili, vengono accolte con uguale interesse e con identico favore, è chiaro che il pubblico che vi accorre ha ormai sviluppato una forte immunità alle esposizioni. L'arte è così ben accettata perché ha perso il suo pungiglione.

Francis Haskell

Capolavori e musei

Nel secolo XIX si pensava che il museo fosse caratteristico soltanto delle epoche poco vitali: «Non ci sono mai stati musei nelle epoche in cui l'arte godeva di buona salute ed era piena di vitalità creativa», sosteneva il grande critico e storico dell'arte Théophile Thoré, le cui opinioni sull'argomento erano condivise da molti altri scrittori influenti. «I musei sono soltanto i cimiteri dell'arte, catacombe in cui sono disposti, in promiscuità sepolcrale, i resti di ciò che un tempo era vivo: una Venere voluttuosa accanto a una mistica vergine, un satiro vicino a un santo, Lutero di fronte al Papa, un quadro adatto a un boudoir affiancato a una pala d'altare [...] tutto ciò è appeso alla rinfusa alle pareti di un bazar indifferenziato, di una specie di ospizio postumo, una città di morti, dove generazioni che non creano più nulla esse stesse vanno ad ammirare queste illustri vestigia». Eppure tutti questi sensibili osservatori della scena contemporanea avevano torto. Fu studiando nei musei (e nei loro equivalenti) che grandi pittori come Constable o Degas impararono a creare non i *pastiches* che erano stati profetizzati, ma capolavori di fresco naturalismo. Eppure fu proprio anche nel museo che Cézanne fu realmente in grado di attuare la sua ambizione di «fare dell'impressionismo qualcosa di solido e durevole come l'arte dei musei». Ed era stato Cézanne a confessare: «Volevo dar fuoco al Louvre, *pauvre couillon!* Bisogna arrivare al Louvre attraverso la natura e alla natura attraverso il Louvre». Come ho suggerito, fu l'esistenza stessa dei musei che portò indirettamente alla produzione di capolavori come l'*Atelier* di Courbet, capolavori che, bisogna ammetterlo, talvolta si fecero strada fino ai musei con grande lentezza (sessantacinque anni in questo caso...), ma che non hanno *mai* trovato ospitalità nei «templi [...], nelle chiese, nei municipi, nelle sale dei tribunali» e così via, che Thoré, e molti altri come lui, credevano essere i soli degni progenitori della grande arte.

Theodor W. Adorno

Non si può fare a meno dei musei

L'espressione "da museo" (*museal*) ha in tedesco un suono sgradevole. Essa indica oggetti con i quali l'osservatore non ha più un rapporto vivo e diretto, e che già per conto loro vanno morendo. Tali oggetti vengono conservati più per un riguardo storico che non per un bisogno attuale. Museo e mausolei sono legati soltanto dall'associazione fonetica. I musei sono come tombe di famiglia delle opere d'arte. Essi testimoniano la neutralizzazione della cultura. Tesori artistici vi sono accumulati: il loro valore di mercato scaccia la felicità della contemplazione. Eppure non si può fare a meno dei musei. Chi non possiede una raccolta propria – e i grandi collezionisti privati divengono una rarità – può imparare a conoscere pittura e scultura per lo più soltanto nei musei. Quando prevale il senso di disagio verso i musei, e si cerca di mostrare per esempio dei quadri nel loro ambiente originario oppure in uno che a quello rassomigli, in castelli barocchi o rococò, si prova un'avversione più penosa che non quando essi compaiono avulsi e nuovamente riuniti; la sensibilità estetizzante fa più danno all'arte della confusione.

Giorgio Manganelli

Lager di squisitezze

Io diffido dei musei, in primo luogo dei musei istituzionali, che tendono a raccogliere e catalogare "tutto". La biblioteca è pedante ma onesta. Non pretende di essere unica. Il museo esige di essere solitario, esemplare, irripetibile. È fatto di oggetti unici. Ogni esempio è una preda, comprata, catturata, deportata, scovata, scavata, rubata, corrotta, scambiata, trafugata. Un museo presuppone una passione non ignara di delitti, una cupa concentrazione, la mitologica fantasia di poter ritagliare uno spazio piatto e concluso, tolemaico, nel mondo sferico copernicano. Un museo nasconde una macchinazione, una prepotenza, una frode. Raccoglie quelle cose ambigue e un poco sinistre che sono i capolavori; colleziona opere d'arte, in nome della bellezza; infine, pretende di essere istruttivo. In ogni caso, i musei agiscono in modo riduttivo; l'opera chiusa nella teca del museo è catturata in un lager di squisitezze, viene dichiarata eterna perché rinunci alla propria qualità magica, alla intrinseca violenza, perché accetti di essere "bella".

Aldo Rossi

Museo e città dei morti

In un certo senso il Museo è il contrario del teatro. In esso non può capitare più nulla mentre nel teatro tutto si deforma e lo stesso testo quasi non è ripetibile / per questo ho scritto una volta che amo i teatri vuoti / e lo avevo letto nel testo di un grande attore Louis Jouvet dove parla del teatro vuoto quasi come esso fosse il potenziale massimo dell'azione. Al contrario non esiste il Museo vuoto / mentre possiamo ammirare una casa vuota perché la casa in qualche modo è più vicina al teatro come luogo della vicenda o commedia quotidiana. A chi mi chiedeva del rapporto museo-memoria improvvisamente ho pensato ad Adriano e a Villa Adriana. E A. van Gravenstein mi diceva che i primi musei sono state le tombe proprio perché erano memoria. Così penso che la mia prima opera importante è stata un cimitero. E quel cimitero che vedevo come città dei morti mi sembra ora un museo dei vivi. Certo i sepolcri. Come museo della vita e allora capisco bene le "illacimate sepolture" del Foscolo. Ancora il tempo del Museo / o il fermarsi del tempo.

E tutto ciò che si raccoglie / ma queste raccolte di cose non appartengono al Museo / come se bastassero gli anni a nobilitare gli uomini e le cose.

Rainer Maria Rilke, *Das florenzer Tagebuch* (1898), *Gesammelte Werke*, Insel Verlag, Leipzig 1928, trad. it., *Il diario fiorentino*, Rizzoli, Milano 1981, p. 164

Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Faber & Faber, London 1963, trad. it., *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano 1968, pp. 25-26

Francis Haskell, *The Artist and the Museum*, «New York Review of Books», XXXIV (1987), 19, trad. it. in Id., *Le metamorfosi del gusto*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 222-223

Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1955; trad. it., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 175

Giorgio Manganelli, *La favola pitagorica*, Adelphi, Milano 2005, pp. 57-58

Aldo Rossi, *Appunti sul Museo*, in Id., *I quaderni azzurri*, a cura di F. Dal Co, Electa-The Getty Research Institute, Milano-Los Angeles 1999, quaderno 46

RENZO PIANO

FONDAZIONE VEDOVA VENEZIA

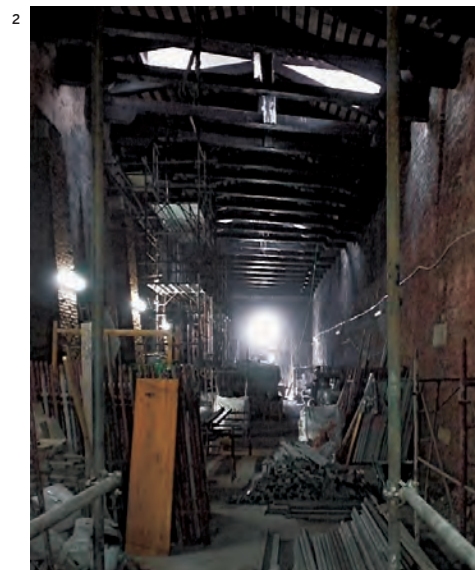
Messa in scena di un *ballet mécanique*

Jean-Marie Martin

Nel *Salone* che fu il suo studio per lungo tempo, Emilio Vedova (1919–2006), tra i maggiori pittori attivi a Venezia nel Novecento, lavorava alla maniera che la fotografia pubblicata qui accanto documenta, assecondando il “vento barocco della sua ispirazione”, avrebbe detto, di cui conosceva i fertili impulsi. *Saloni* era il nome che i veneziani davano ai magazzini che sin dal Trecento erano stati edificati nella *Punta del sal* sul canale della Giudecca e che Jacopo De’ Barbari raffigurò con precisione nel 1500 nella sua celebre veduta di Venezia. Per i *Saloni* Vedova nutriva un affetto particolare, giustificato soltanto in parte dall’ospitalità a lui offerta da questi spazi anticamente utilizzati come depositi ed edificati di conseguenza facendo ricorso a murature, contrafforti alternati e capriate semplici e potenti. Di questo attaccamento è una eloquente testimonianza un articolo che Vedova scrisse nel 1974 quando venne prospettata la possibilità di trasformare i *Saloni* in una piscina mantenendone intatte le parti meno significative, ovvero i fronti. Rileggendo quanto allora scrisse, si trova una spiegazione sia delle ragioni che lo indussero a identificare il suo lavoro con lo spazio che il suo stesso lavoro aveva modellato all’interno del *Salone* da lui occupato, sia della decisione assunta dal Comune di Venezia e dalla Fondazione Emilio e Annabianca Vedova di trasformarlo, dopo la morte del maestro, in un museo. «I *Saloni*», sosteneva Vedova con la sua eterodossa scrittura, «“frazione storica” –, nelle loro strutture permeate del subito contatto-natura dei primi veneziani –, le “saline” là, sul “dorso duro” – prime fonti produttive, e subito, primi depositi, magazzini a raccogliere il sale, presto anche da più lontane fonti, al centro dei traffici e scambi – Venezia. In dinamica continua – non in senso superficial-illustrativo-romanticistico, in elemento “acqua-che-si-muove-sempre”; non per la mutevolezza, mobilità luce (o non soltanto); la sua originalità, invece, proprio da questo suo *farsi* in continua inventiva di difesa e attacco, – e dominio –, della natura, in rapporto mare-laguna; dal suo nucleo-città, impulso d’espansione traffici,

commerci pel mondo, ai limiti del conosciuto allora». Come si vede queste righe parlano non soltanto dei *Saloni* ma anche dell’opera lasciata da colui che le scrisse.

Quest’opera la si potrà conoscere proprio lì dove venne concepita quando il *Salone* di cui la Fondazione Vedova ora dispone risulterà attrezzato secondo quanto Renzo Piano ha studiato. Si tratterà di uno spazio suggestivo, accessibile dalle Zattere, lungo una sessantina di metri, alto più di otto metri, protetto da una copertura sostenuta da forti capriate in legno non ortogonali rispetto alle murature. Per il suo interno Piano ha previsto interventi frugali e la costruzione di una “macchina” piuttosto essenziale che certo Vedova avrebbe apprezzato, essendo lui un fertile inventore di “macchine inutili”, di ingegnosi, primitivi “marchingegni”, di divertiti *collages*. Questa “macchina” permetterà di presentare in maniera non ortodossa al pubblico una trentina di tele di Vedova contemporaneamente, conservate in un deposito ricavato nella penombra. Un braccio meccanico le solleverà dal deposito dove si troveranno “impacchettate”; essendo agganciato a una rotaia, a sua volta retta dalle capriate, il braccio snodabile le muoverà all’interno del *Salone*, sospese nello spazio. Prelevati dal deposito i quadri raggiungeranno posizioni prestabilite e si mostreranno, dieci per volta, godendo della migliore illuminazione. Trascorso un certo tempo, ritorneranno al deposito (il cui contenuto verrà rinnovato secondo cicli prestabiliti) e altre dieci opere ne prenderanno il posto, compiendo un percorso ellittico. Agganciate alle capriate, le tele fluttueranno sospese nello spazio, al di sopra delle sculture disposte invece su piedistalli fissi. La luce intensa delle Zattere sarà controllata poiché all’ingresso farà seguito un ambiente di decantazione ricavato all’interno del *Salone*. Qui, nella penombra, lo svolgersi di un ininterrotto *ballet mécanique* animerà un luogo al quale l’antico proprietario aveva finito per dare un aspetto piranesiano, perché come Vedova aveva confessato nel 1982: «Piranesi - le mie radici».



progetto architettonico

RPBW Renzo Piano
Building Workshop, Parigi
ATELIER TRALDI Alessandro
Traldi, Milano

collaboratori progetto architettonico

Andrea Amighetti, Giuseppe
Guglielmino, Paolo Di Vara

coordinamento generale e ingegneria

Favero & Milan Ingegneria

consulente artistico

Germano Celant, Milano

grafica

Studio Camuffo, Venezia

comunicazione

Studio Sistema, Venezia

impianto movimentazione opere

Metalsistem, Rovereto

illuminazione

iGuzzini

impresa

ICCEM srl, Venezia

committente

Fondazione Emilio e AnnaBianca
Vedova, Venezia
Alfredo Bianchini, Presidente
Fabrizio Gazzarri, Direttore

localizzazione

Venezia

dati dimensionali

485 mq superficie complessiva

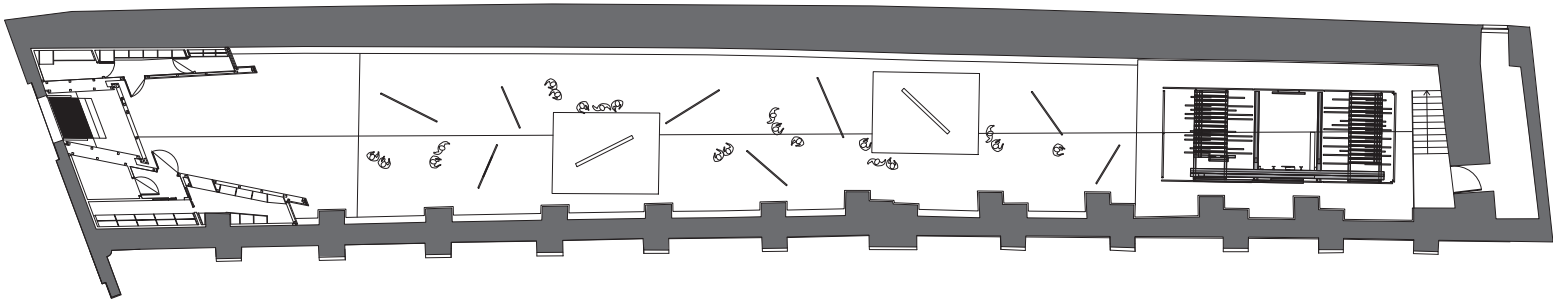
cronologia

ottobre 2008–giugno 2009:
progetto e realizzazione

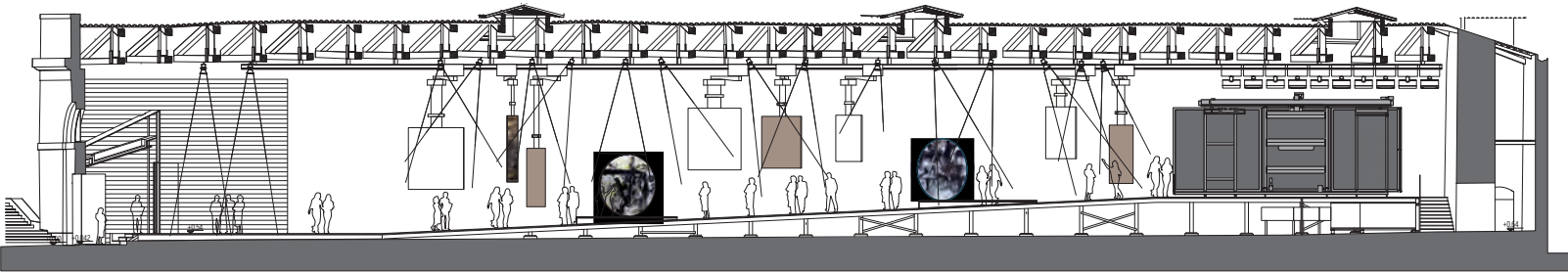


ARCHIVIO FOTOGRAFICO EMILIO MAGGIORANI / KODAK

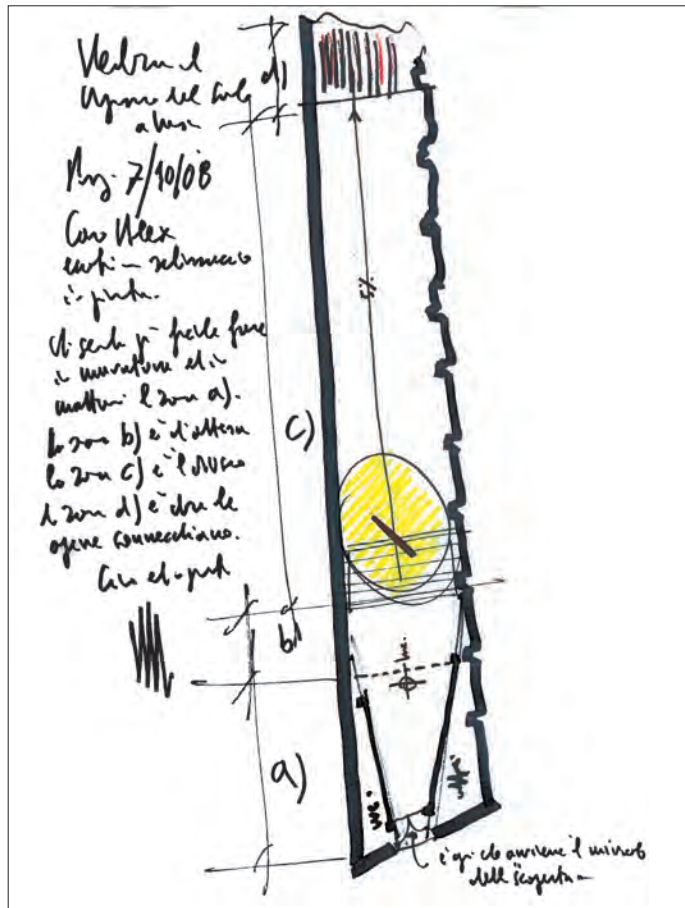
4



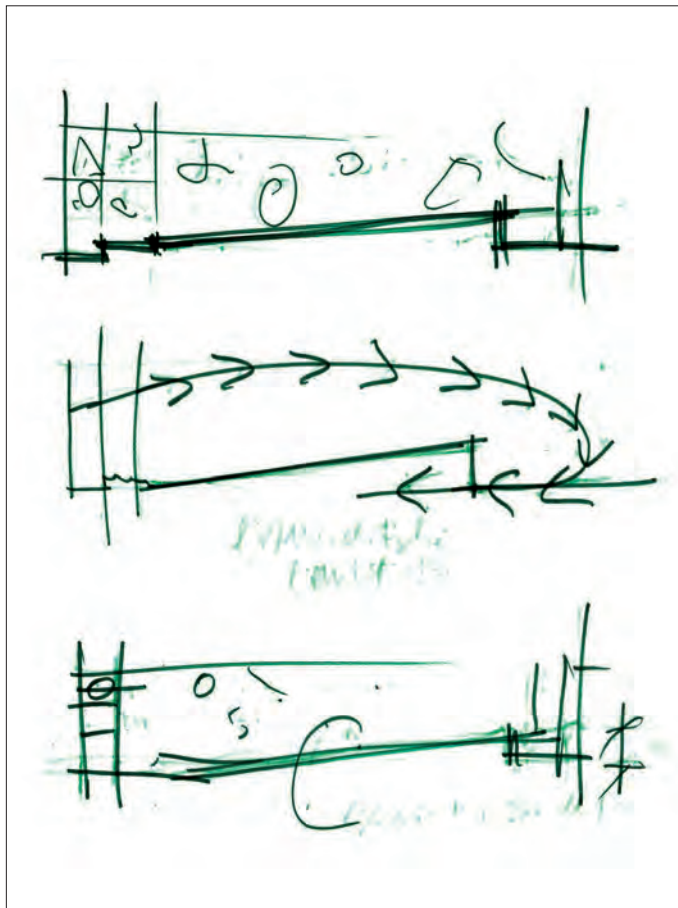
5



6



7



1
veduta aerea dei Magazzini
del Sale alla Punta della Dogana
aerial view of the aerial view of the
Magazzini del Sale at Punta della Dogana

2
il Magazzino destinato
alla Fondazione Vedova
the warehouse to be used
for the Fondazione Vedova

3
Emilio Vedova al lavoro al ciclo
Per la Spagna, Venezia, 1962
Emilio Vedova working on the
cycle *For Spain, Venice, 1962*

4
pianta con layout espositivo
plan with exhibition layout

5
sezione longitudinale
sullo spazio espositivo
longitudinal section through
the exhibition space

6 7
schizzi di studio di Renzo Piano
working sketches by Renzo Piano

8



8
 veduta longitudinale dello spazio
 espositivo con in primo piano l'archivio
 delle opere: modello di studio
 longitudinal view of the exhibition space
 with the archives of the works in the
 foreground: working model

9
 modello di studio del binario
 di scorrimento e della navetta
 con un'opera appesa
 working model of the track and
 the shuttle with a suspended work

10 11
 dettagli del binario di scorrimento
 appeso alla capriata
 details of the track hung from the truss

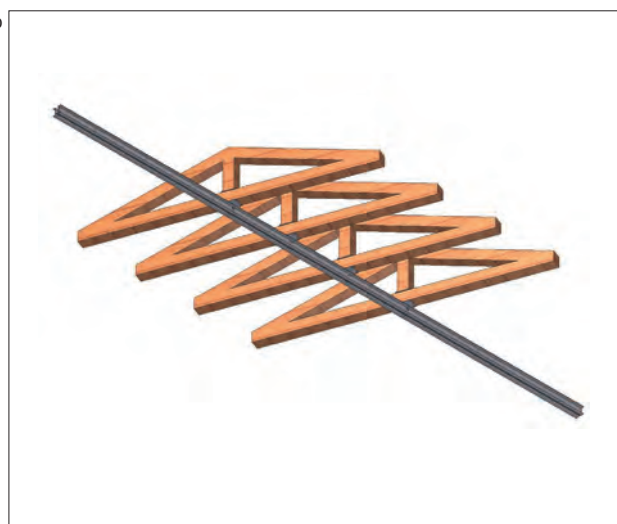
12
 il binario di scorrimento e la navetta
 dotata di bracci mobili per il trasporto
 delle opere
 the track and the shuttle with mobile
 arms for transport of the works

13
 l'archivio in cui "sonnecchiano" le opere
 the archives where the works "sleep"

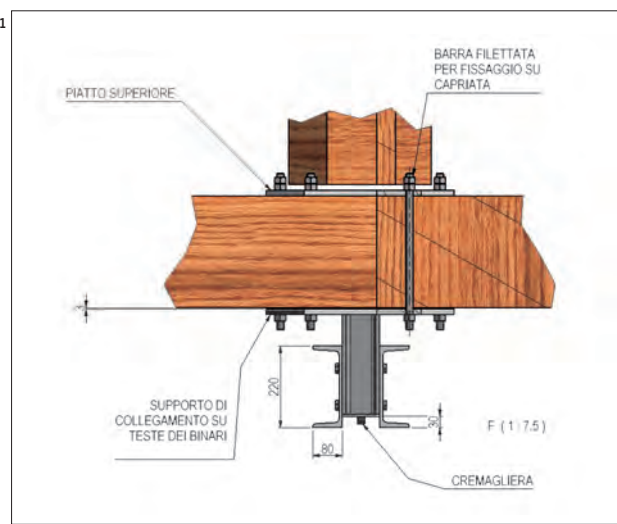
9



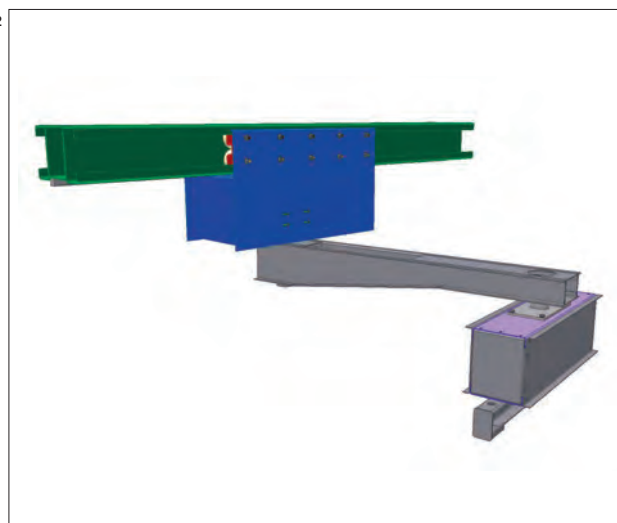
10



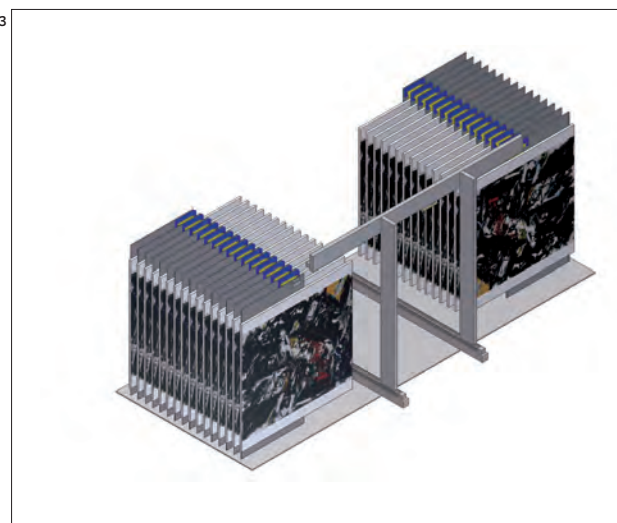
11



12



13



PALAZZO GRIMANI

VENEZIA

Serlio, Sansovino, Bertani, Palladio, Vittoria: i segreti del palazzo di un “eretico dilettante”

Annalisa Bristot, Claudio Menichelli, Mario Piana

Il restauro

Il veneziano palazzo dei Grimani, posto *in confinio* di Santa Maria Formosa [4], deve la sua conformazione e il suo attuale aspetto alle trasformazioni cinquecentesche di un nucleo edilizio di età medievale, condotte con gusto sicuro da Vettore e Giovanni, committenti ambiziosi, dotati di immense fortune e cresciuti in un contesto familiare socialmente ragguardevole e intellettualmente stimolante. Legati all'ambiente degli alti prelati romani, i due fratelli avevano perfezionato la loro formazione frequentando trattatisti, architetti, studiosi e artisti. Vettore, procuratore di San Marco, principale protagonista della politica di riforme urbane voluta dal doge Andrea Gritti, aveva chiamato Jacopo Sansovino a ridisegnare in chiave classicista la platea marciana e lo aveva incaricato di progettare il suo palazzo, non compiuto, a San Samuele. Giovanni, invece, dedito alla carriera ecclesiastica, prima abate di Sesto e vescovo di Ceneda, poi patriarca d'Aquileia, aveva maturato una netta predilezione per l'arte manierista e, sul modello dello zio, il cardinale Domenico, una vera passione per il collezionismo antiquario.

Ereditata nel 1532 l'antica *casa da stazio*, un edificio dalla tipica conformazione planimetrica a “L” affacciato sui canali di Santa Maria Formosa e di San Severo e dotato di una corte con orto [8], i fratelli avviarono un primo consistente gruppo di lavori, tesi da un lato ad aggiornare la veste architettonica della fabbrica, dall'altro a rendere funzionalmente autonomi il primo e il secondo piano nobile, occupati rispettivamente da Giovanni e da Vettore. Una prima tornata di opere, concluse entro il 1540, vide, quali episodi salienti, la decorazione di alcuni ambienti del primo piano per mano di celebrità quali Giovanni da Udine e Francesco Salviati, chiamati per l'occasione a Venezia e latori di messaggi di assoluta novità artistica [1, 29], e l'introduzione di soluzioni architettoniche derivate dal mondo antico. La formazione di un porticato, la “loggia dipinta”, in particolare [6], databile agli inizi degli anni Trenta del Cinquecento, venne intrapresa con

l'intento, per la prima volta sperimentato a Venezia, di ricreare il peristilio delle abitazioni romane, di riproporre, grazie a un cortile quadrato con colonne architravate [7] –che peraltro troverà compimento solo nel settimo decennio del secolo– un modello organizzativo ispirato alla “casa degli antichi”, allora conosciuta solo tramite fonti scritte. Ma le mutazioni di maggior rilievo dell'edificio furono compiute dopo la morte di Vettore, avvenuta nel 1558. Da quella data il patriarca, divenuto unico proprietario, avviò la costruzione di due nuove ali [9], che sostanzialmente raddoppiarono le dimensioni dell'edificio, trasformandolo in un blocco con ampia corte centrale porticata sui quattro lati [5]. Con la nuova edificazione il primo piano nobile, oltre ad accogliere una “scala in buovolo” e una “giesiola”, venne organizzato in grandi ambienti [26, 27], destinati, come la Tribuna [28], all'esposizione della raccolta archeologica, poi dal patriarca donata alla Repubblica veneta e accolta nell'Antisala della Libreria sansoviniana, a costituire dal 1593 lo Statuario Pubblico della Serenissima. L'intervento di Giovanni, conclusosi allo scadere del settimo decennio del Cinquecento, impresso un volto completamente nuovo al palazzo e fu gestito come l'occasione per affermare il personale successo e il ruolo di mecenate, al corrente della maniera toscano-romana. I riferimenti culturali del patriarca in materia di architettura e di arte, effettivamente lontani da quelli dell'ambiente veneziano, e la passione per l'archeologia lo guidarono nelle trasformazioni della sua casa, concepita per l'allestimento di sculture, gemme e medaglie antiche, dipinti e libri, resa preziosa da nuovi cicli decorativi, ancora una volta affidati a esponenti d'avanguardia dell'arte riformata.

Per quasi due secoli l'unica indicazione sull'autore del palazzo, attribuito allo stesso Giovanni Grimani, rimarrà quella contenuta nelle *Elegiarum Sacrarum libri duo* di Muzio Sforza, stampate nel 1588. Tra Sette e Ottocento altri nomi appariranno, da Raffaello Sanzio a Michele Sanmicheli: l'ipotesi che vedeva nel patriarca d'Aquileia il responsabile

progetto e direzione lavori

Mario Piana (1984–98)
Claudio Menichelli (1999–2008)

progetto e direzione restauro decorazioni

Annalisa Bristot
Alessandro Longega

collaboratori

Natale Frattin
Ferdinando Rizzardo
Francesco Zullo

restauri dell'architettura

G. e A. Perale
Eurocostruzioni
A. Cincotto
G. Zanon & C.
R. Crovato
A. e G. Capovilla

impianti

APS Sinergia
E. Bortoli
Elettroimpianti Bugato
Laboratorio Museotecnico Goppion
SIELV

restauratori opere d'arte

Altec di G. Calcagno
Consorzio marciano
M. Dean
Esedra Restauri
D. Fagioli Carandini
R. Lizzi
H. Mayer
Re.Co
Restauri di A. Brunetto
M. Tisato

proprietà

demanio dello stato

committente

Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

localizzazione

Ruga Giuffa, Castello, Venezia

dati dimensionali

4.000 mq ca superficie utile

cronologia

1984–2008: progetto
e realizzazione



2



1
camerino di Callisto,
Giovanni da Udine, soffitto
chamber of Callistus,
Giovanni da Udine, ceiling

2
calco settecentesco del Laocoonte
della collezione Farsetti, esposto
nel museo di palazzo Grimani
18th-century casting of the Laocoon
of the Farsetti Collection, exhibited
at the museum of Palazzo Grimani

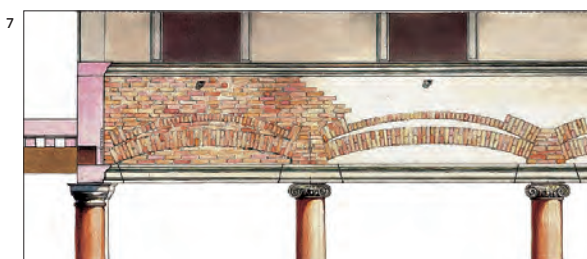
3
antitribuna, dopo i restauri
ante-tribune, after the restoration





della fabbrica, che pur offriva giustificazione alle pronunciate difformità di linguaggio architettonico esistenti nel palazzo, spesso intrecciate e compresenti in singole sale, non poteva soddisfare gli storici e i dotti locali, incapaci di concepire, prima ancora che accettare, l'idea di un diletterantismo in grado di giungere a risultati tanto sapienti e raffinati. La critica più recente è propensa a considerare Giovanni quale regista dell'opera, capace di giocare un ruolo essenziale nell'evoluzione della fabbrica, governandone le trasformazioni, guidato in questo e consigliato da alcuni dei più significativi architetti cinquecenteschi, con i quali lo sappiamo in contatto. La congettura di differenti apporti, coordinati in sede esecutiva dal patriarca d'Aquileia, è perfettamente adeguata e ben aderisce al suo temperamento: lo spirito ansioso e onnivoro di collezionista può averlo spinto a raccogliere le difformi cifre architettoniche, non fuse tra loro, ma predisposte e compenstrate nella sua abitazione, come raccolte e ammassate vi erano le anticaglie, le statue, i quadri, i cammei, le monete. Con tale lente interpretativa sono allora rilevabili probabili apporti di Sebastiano Serlio, nel concepimento strutturale della "loggia dipinta", forse di Jacopo Sansovino nell'erezione di un secondo porticato, la "loggia vecchia", e ancora, come ipotizzato da Manfredo Tafuri, del Bertani nella struttura architettonica della cupola a vele della Tribuna e del Vittoria, sulla possibile base di disegni del Vasari, per quanto riguarda l'apparato marmoreo in essa contenuto. Contributi, anche, di Andrea Palladio, nella scala ovata [32], direttamente derivata da quella poco prima concepita nel Convento della Carità ed eretta nel Palazzo di Santa Maria Formosa negli stessi anni in cui l'architetto vicentino lavorava attorno alla facciata di San Francesco della Vigna, commissionatagli dallo stesso Giovanni; cifre palladiane sono ugualmente rilevabili nelle membrature lapidee della "loggia dipinta", collocate sulla linea di attacco tra il vecchio corpo di fabbrica e la nuova ala di completamento, con paraste, a differenza delle altre, rastremate, nei capitelli del contiguo arco di accesso al vestibolo della scala a chiocciola, esemplati dall'Arena di Verona, e infine nell'edicola posta sulla parete di fondo della loggia d'ingresso [21]. Il palazzo fu teatro per tutto il Seicento di un'intensa vita culturale e conobbe ancora, durante il secolo XVIII, una stagione di fastose opere di abbellimento. Poi iniziò la decadenza: eredi in difficoltà economiche e due compagnie antiquarie vendettero opere d'arte ed oggetti

antichi. Nel 1969 passò alla società Olivetti, che intendeva farne una sede di rappresentanza, ma che lo lasciò invece cadere nel più completo abbandono. Nel 1982, quando il Ministero per i Beni Culturali entrò in possesso del palazzo esercitando il diritto di prelazione, per destinarlo a museo archeologico, le condizioni del bene risultavano preoccupanti: le sale apparivano fatiscenti [10], le strutture gravemente compromesse, le decorazioni e le finiture in pessimo stato conservativo a causa delle abbondanti infiltrazioni d'acqua provenienti dal tetto dissestato e dalle finestre sfondate [11]. Due anni dopo la Soprintendenza veneziana pose mano alle prime opere del delicato, complesso ed economicamente impegnativo intervento di restauro. Rimosse le situazioni di pericolo, venne avviata una vasta campagna di studi, indagini e rilievi, che consentì di mettere a fuoco le problematiche emergenti e di tracciare le linee generali del progetto di recupero dell'edificio. Fin da queste prime operazioni, il tema dominante, che avrebbe poi accompagnato tutte le fasi successive dei lavori, fu quello della massima conservazione possibile della materia storica costitutiva del palazzo, nel rispetto di tutte le sue stratificazioni significative. Il risanamento delle coperture e delle strutture portanti del tetto, la revisione e il rifacimento dei serramenti esterni, il consolidamento delle fondazioni e degli apparecchi murari al piede della fabbrica, il restauro dei principali orizzontamenti lignei, furono l'oggetto dei primi interventi. Il consolidamento dei solai ha imposto l'adozione di attente cautele, poiché molti di essi sostengono i soffitti centinati in legno e intonaco affrescati o stuccati; altrettanto impegnative sono risultate le operazioni condotte sulle orditure lignee della loggia d'ingresso [13] e della cosiddetta stanza a fogliami. Nella prima, formata da grandi *bordonali* colpiti da pronunciata marcescenza e fortemente deformati, il mancamento strutturale è stato risolto affiancando ciascuna trave con una coppia di elementi metallici dal profilo a "Z", con la suola inferiore conformata sulla base della curva di flessione delle singole aste lignee e d'ingombro tale da consentire la ricollocazione del cassettonato intradossale, preliminarmente smontato [23]. Nella seconda, contestualmente al risanamento delle teste degradate delle travi, è stato affrontato il problema del pronunciato distacco del soffitto affrescato, ceduto nell'area centrale di una quarantina di centimetri e sostenuto da una grata metallica applicata nel XIX secolo [12], dissesto aggravato alla metà del Novecento con la costruzione al piano



superiore di numerose pareti divisorie e col rifacimento delle pavimentazioni. Affidato a una struttura provvisoria in carpenteria metallica il compito di impedire il ritorno elastico delle travi, conservando la deformata del solaio, rimosse le pareti e le pavimentazioni, asportata la grata metallica inferiore, velate le superfici dipinte ed eliminate le vecchie rabberciature dell'affresco (al fine di far tra loro nuovamente combaciare i lembi delle lesioni) il soffitto è stato risollevato con centine forzate da martinetti a vite e rifissato alle travi [22].

Anche le volte in muratura poste tra gli ambienti di pianterreno e quelli del primo piano soffrivano di gravi mancati, segnatamente quella sottostante il "camaron d'oro", talmente dissestata da essere stata in tempi remoti demolita per circa metà della sua estensione, e rimpiazzata con un solaio ligneo. Rinunciando alla realizzazione di opere di consolidamento intrusive, data la presenza di una preziosa pavimentazione superiore in battuto e di abbondanti lacerti d'intonaco antico sulle sue superfici intradosali si è scelto di congelare la volta nel suo dissesto, sostenendola con una centinatura inferiore in acciaio inox [14]. Un altro intervento di consolidamento è stato attuato sullo scalone monumentale, dopo un monitoraggio che ha consentito di verificare la situazione dei dissesti. I gradini, tutti spezzati in mezzera, sono stati liberati dalle sollecitazioni anomale esercitate all'intradosso, verso l'alto, da un muretto rompitratta e consolidati con una leggera struttura di supporto di acciaio inox [15], mentre l'estradosso della volta monumentale è stato sgravato dalle sollecitazioni del muro soprastante con un sistema di travetti registrabili. Gli interventi sulle membrature edilizie si sono compenetrati con le opere di restauro dei preziosi elementi di finitura. Vennero restaurati gli intonaci, in gran parte marmorini di pregio, e i pavimenti, tra i quali spiccano numerosi splendidi *pastelloni* cinquecenteschi. Contestualmente fu avviato il paziente, complesso e lunghissimo lavoro di recupero degli straordinari apparati decorativi: affreschi, stucchi e rivestimenti lapidei [16–20]. Il problema delle "acque alte", che invadevano con frequenza preoccupante il pianterreno del palazzo, posto a una quota appena superiore al metro sul medio mare, è stato risolto adottando un sistema di difesa integrato, di tipo attivo e passivo. Il primo è formato da una rete drenante di tubazioni sotterranee, per l'intercettazione e l'espulsione delle acque, mediante pompe a funzionamento automatico per livelli prestabiliti di marea.

Il secondo, realizzato in corrispondenza delle aree perimetrali del fabbricato, è costituito da diaframmi orizzontali impermeabili, vasche sottopavimentali in calcestruzzo armato con risvolti verticali aderenti ai muri perimetrali contigui ai rii, con fondazioni indipendenti da quelle dell'edificio e capaci di resistere alle spinte idrostatiche esercitate da maree anche eccezionali, fino a +2,00 m sul livello medio del mare [25]. I pregi dei sistemi attivi, consistenti nella ridottissima invasività con l'esistente, in combinazione con quelli passivi, caratterizzati da una maggiore efficacia ed affidabilità nello sbarramento dell'acqua, hanno consentito di ridurre al minimo l'impatto con le membrature storiche, garantendo al tempo stesso un'elevata sicurezza nella difesa dalle maree. Parallelamente agli interventi conservativi, ha preso forma e consistenza il progetto museale. La questione della dotazione impiantistica, che rappresenta uno dei momenti di maggiore impatto negli edifici storici e che, nello specifico presentava problematiche di allarmante difficoltà, è stata affrontata cercando sempre di preservare ogni aspetto materiale e formale della fabbrica [24], studiando percorsi per le canalizzazioni che interferissero in minima misura con l'architettura, i cicli decorativi e le preziose finiture edilizie. In particolare, per il piano nobile, che presentava le maggiori difficoltà, è stata abbandonata ogni soluzione impiantistica di tipo tradizionale, per concentrare in elementi tecnologici d'arredo, completamente indipendenti dalle murature, ogni funzione necessaria per le sale espositive del museo. Il riscaldamento, il controllo dei parametri igrometrici, l'illuminazione, le telecamere a circuito chiuso, il sistema informativo *touch-screen*, l'impianto audio, le prese di corrente, le luci e la segnaletica di sicurezza, sono stati riuniti in una serie di "totem" prismatici, a sviluppo verticale, con pareti in vetro opaco, alimentati solo da cavi elettrici e di segnale e controllati in tutte le funzioni a distanza [30, 31]. Per l'ascensore è stata scelta una soluzione esterna al corpo di fabbrica, in una stretta calle privata, dalle dimensioni appena sufficienti per un vano ascensore a norma. Le uscite ai piani sono state realizzate con passerelle di acciaio di differente lunghezza, che hanno consentito di scegliere in modo opportuno i punti di accesso al palazzo. Concluse le operazioni di restauro, il palazzo è stato consegnato alla Soprintendenza speciale per il Polo Museale di Venezia, che ha curato l'allestimento delle sale, aprendolo al pubblico nel dicembre del 2008.

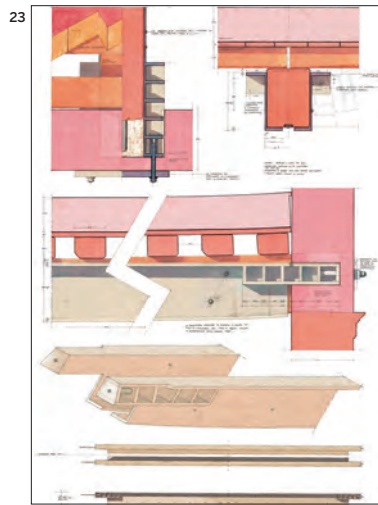
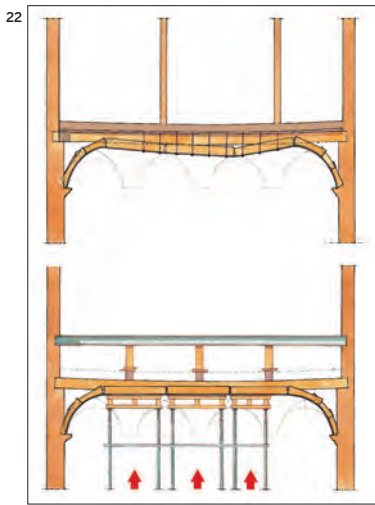
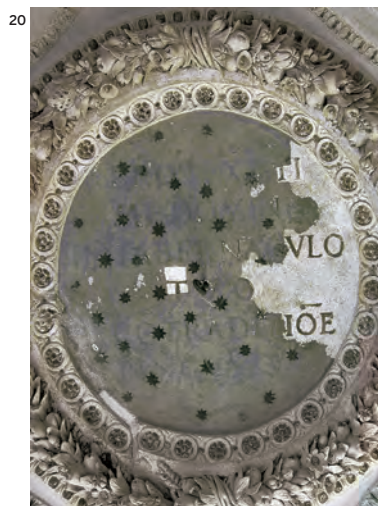
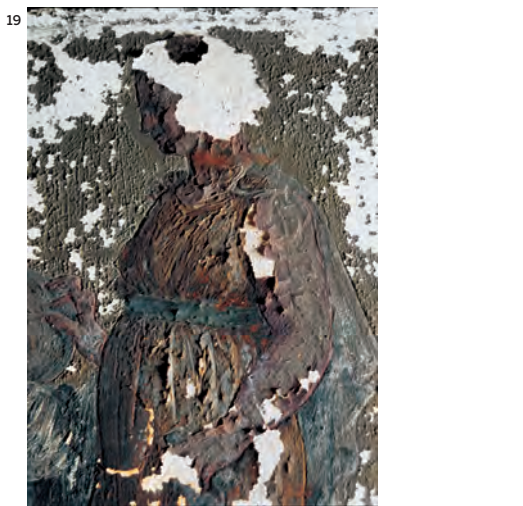
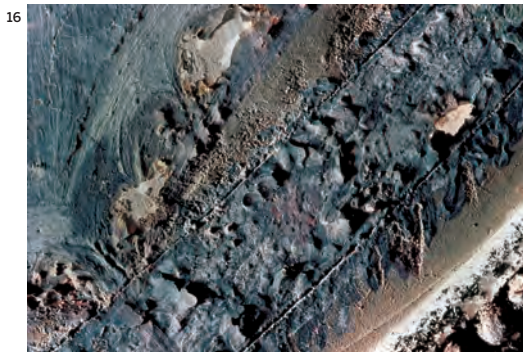


8



9

- 4
prospetto sul rio di San Severo
elevation on Rio di San Severo
- 5
cortile con logge architravate
courtyard with loggias with architraves
- 6
"loggia dipinta", realizzata
con architravi tripartiti
"painted loggia" made with
tripartite architraves
- 7
rilievo di un tratto della loggia d'ingresso
relief of a feature of the entrance loggia
- 8
pianta del piano terra del palazzo;
in evidenza il nucleo più remoto della
fabbrica e le aggiunte quattrocentesche
ground floor plan of the Palazzo, showing
the original nucleus of the building and
the 15th-century additions
- 9
pianta del piano terra del palazzo; in
evidenza le nuove ali cinquecentesche
ground floor plan of the Palazzo showing
the new 16th-century wings



10 antitribuna, prima dei restauri ante-tribune, before restoration

11 condizioni conservative delle finestre del palazzo, prima dei restauri conditions of conservation of the windows of the Palazzo, before restoration

12 stanza a fogliami, soffitto con griglia metallica di sostegno, prima dei restauri foliage room, ceiling with metal support grille, before restoration

13 loggia d'ingresso con soffitto rivestito da un cassettonato ottocentesco entrance loggia with 19th-century coffered ceiling

14 centina metallica posta a sostegno della volta dissestata metal rib positioned to support the vault

15 strutture di consolidamento dei gradini lapidei dello scalone reinforcement structures of the stone steps of the large staircase

16 camerino di Apollo, lunetta, particolare dell'affresco prima e dopo il restauro chamber of Apollo, lunette, detail of the fresco before and after restoration

17 "loggia dipinta", cesto di stucco durante la pulitura con strumentazione laser "painted loggia", stucco basket during laser cleaning

18 camerino di Apollo, solfatazione, decoesione e sollevamento della pellicola pittorica chamber of Apollo, sulphation, separation and raising of the pictorial surface

19 cappella, un tratto del soffitto durante la pulitura con strumentazione laser chapel, segment of the ceiling during laser cleaning

20 edicola sottostante la loggia d'ingresso aedicula in front of the entrance loggia

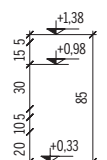
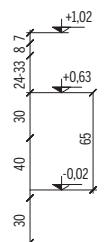
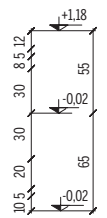
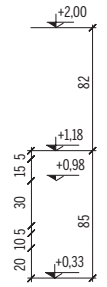
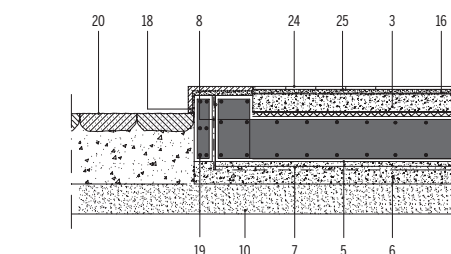
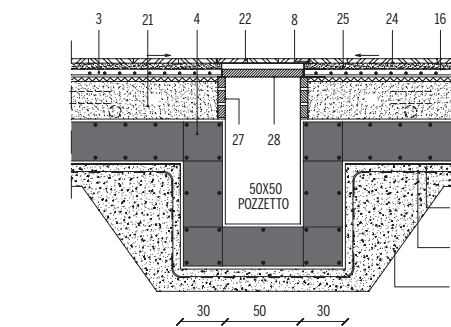
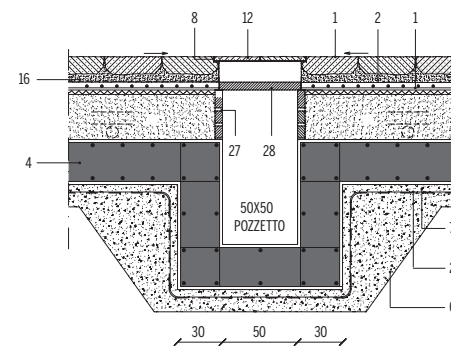
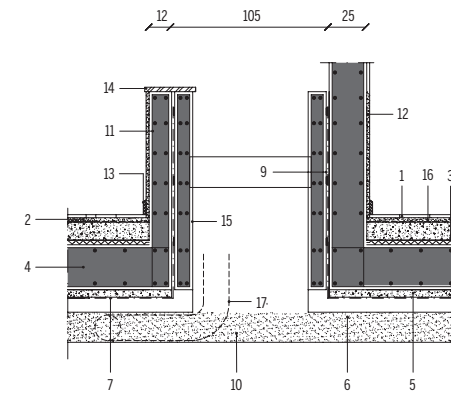
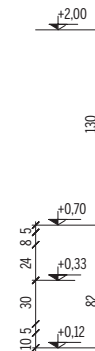
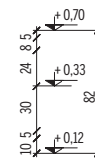
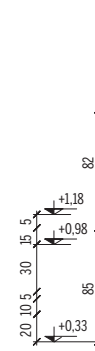
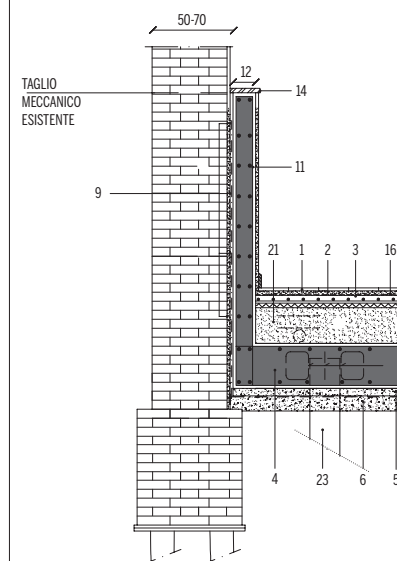
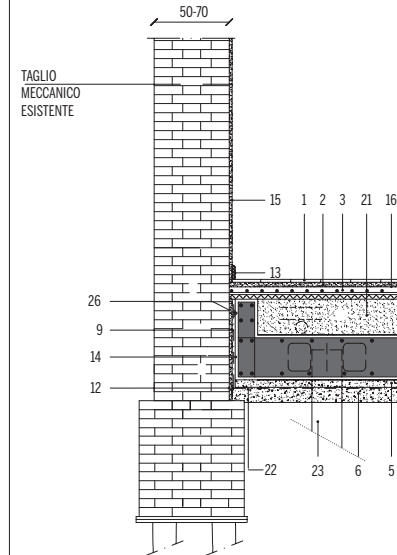
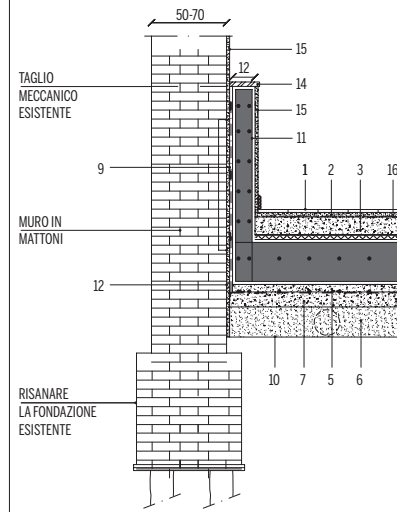
21 rappresentazione grafica del cedimento subito dal soffitto della stanza a fogliami, dell'irrigidimento estradossale del solaio e del riposizionamento del soffitto graphic representation of the damage of the ceiling of the foliage room, the outer reinforcement of the slab and the repositioning of the ceiling

22 progetto della carpenteria metallica di rinforzo del solaio della loggia d'ingresso metal reinforcement of the slab of the entrance loggia

23 soffitte, particolare dell'impianto di spegnimento automatico attics, detail of the sprinkler system

25
 dettagli di progetto relativi alle vasche sottopavimentali a contrasto delle invasioni di marea. Legenda 1 pavimento in klinker+colla sp=2cm 2 rasatura di sabbia e cemento sp=3cm 3 sottofondo in cls sp=12cm+3cm isolamento termico in poliestere 4 platea in ca h=30 calcestruzzo Rck 250 con additivo superfluidificante armatura Ø12 20x20 5 getto di protezione sp=5cm 6 magrone sp=10cm 7 guaina betonitica preidratata 8 chiusino amovibile 60x60 con telaio in acciaio inox e marmo (int.A2) o pietra d'istria 9 elementi continui di fissaggio della membrana betonitica 10 sabbia per passaggio tubature enel Ø170 11 muro in ca spessore minimo 12cm (spessore medio 20cm) 12 intonaco cementizio fibrinofozato 13 battiscopa 14 elemento in pietra sp=3cm (larghezza 15-20cm) 15 intonaco di finitura 16 guaina bituminosa armata con fibre di poliestere sp=4cm 17 cavi enel 18 soglia di pietra d'istria 19 cordonetto di protezione sp=12cm 20 pavimentazione esterna 21 sabbia sp=26/34cm per eventuale passaggio impianti 22 guaina betonitica preidratata 23 ancoraggio della soletta mediante micropali Ø200 valvolati 24 pavimento in marmo (sp=3,5cm) masegni (sp=12cm) 25 malta di posa: grassello di calce-sabbia-calce desalinizzata Lafarge, sp=4cm 26 profilo angolare in acciaio inox 35x35x3mm zincato 27 prolunga pozzetto con fori Ø20mm i=10cm per drenaggio di sicurezza 28 chiusino in cls project details regarding the basins below the floor to prevent tidal flooding. Legend 1 floor in clinker+glue thickness=2cm 2 trowelled sand and cement th=3cm 3 concrete substrate th=12cm+3cm polyester thermal insulation 4 reinforced concrete bed h=30 Rck 250 concrete with super-liquefying additive reinforcement Ø12 20x20 5 protection layer th=5cm 6 lean concrete th=10cm 7 prehydrated bentonite sheath 8 removable cover 60x60 with frame in stainless steel and marble (int.A2) or Istria stone 9 continuous attachments for bentonitic membrane 10 sand for passage of Enel pipes Ø170 11 wall in reinforced concrete minimum thickness 12cm (average thickness 20cm) 12 fiber-reinforced cement stucco 13 skirting 14 stone th=3cm (width 15-20cm) 15 finishing stucco 16 bituminous sheath reinforced with polyester fiber th=4cm 17 Enel cables 18 Istria stone threshold 19 protection cord th=12cm 20 external paving 21 sand th=26/34cm for physical plant elements 22 prehydrated bentonite sheath 23 micropile slab anchoring Ø200 with valves 24 marble floor (th=3.5) in "masegni" (th=12cm) 25 mortar setting bed: Lafarge lime-sand-lime desalinated mortar th=4cm 26 stainless steel corner section 35x35x3mm galvanized 27 trap extension with openings Ø20mm i=10cm for security drainage 28 concrete cover

25





26
stanza a fogliami, con affreschi
di Camillo Mantovano
foliage room, with frescos
by Camillo Mantovano
27
sala dedicata al doge
Antonio Grimani
room dedicated to the Doge
Antonio Grimani





29



30



28

tribuna

tribune

29

camerino di Giovanni da Udine

con le storie di Callisto

chamber of Giovanni da Udine,

with the stories of Callistus

30

uscite a muro, ai lati di un camino,

dei cablaggi per un "totem"

wall outlets, to the sides of a fireplace,

of the wiring for a "totem"

31

"totem" contenente il controllo
dei parametri igrometrici, l'illuminazione,
le telecamere a circuito chiuso, il sistema
informativo touch-screen, l'impianto
audio, le prese di corrente, le luci
e la segnaletica di sicurezza

"totem" for control of hygrometric param-
eters, lighting, close-circuit video cameras,
touchscreen information system, sound
system, electrical outlets, safety signage

31





32
scala ovata palladiana
a Palazzo Grimani vista dal basso
Palladian oval spiral staircase
in Palazzo Grimani, seen from below

33
Palladio, la scala ovata nel Convento
della Carità vista dal piano terreno
Palladio, the oval spiral staircase in
the Convento della Carità seen from
the ground floor



I cicli decorativi

A decoro delle sale della nuova dimora, di fresco restaurate, Giovanni e Vettore Grimani, con gusto eccentrico rispetto alla consuetudine dominante in laguna, affidarono ad artisti della Maniera la realizzazione di cicli decorativi di straordinaria bellezza, negli anni compresi tra il 1537 e il 1540. Si cimentò per primo Giovanni da Udine, allievo prediletto di Raffaello [1], raccontando in una stanzetta di fragranti stucchi bianco e oro le metamorfosi della ninfa Callisto, amata da Giove, trasformata da Giunone in orsa e divenuta poi astro, splendente nel cielo. Pur nella dimensione trasognata del mito trova spazio l'affettuosa rievocazione dei fatti minimi della vita quotidiana, rappresentati dai dodici mesi, graziosi puttini, attorno ai quali corrono motivi derivati dall'antico: grottesche, girali d'acanto, trofei di caccia, simboli di costellazioni, segni zodiacali. Dopo il restauro, che ha rimosso dalle superfici le spesse ridipinture che occultavano la finezza del modellato, si apprezza appieno il perfetto equilibrio formale delle storie, l'impeccabile stile e la padronanza della tecnica antica, riscoperta esplorando le grotte della *domus* di Nerone, riprodotta con successo su vaste superfici delle architetture romane di Raffaello e della sua scuola. Del fastoso apparato della stanza dedicata alla favola di Psiche, ricordato dalle fonti, sopravvivono oggi le candelabre dipinte da Camillo Mantovano, sul modello delle logge vaticane e (recentemente acquistato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e qui esposto con il nuovo allestimento) il dipinto di *Psiche adorata come dea*, copia antica dell'originale di Francesco Salviati un tempo posto al centro del soffitto e venduto nel 1848, assieme ai quattro episodi di Francesco Menzocchi, dall'ultimo dei Grimani, Michele. Giovanni da Udine e Cecchino Salviati, reduce dai successi romani e salutato dall'Aretino al suo arrivo a Venezia come giovane artista "glorioso", operarono insieme nel camerino di Apollo [34], ricreando un ambiente tutto decorato all'antica, oggi restituito dopo un lungo e complesso intervento, che ha visto la sinergica collaborazione di una *équipe* interdisciplinare, impegnata nella ricerca di nuovi metodi di pulitura e consolidamento delle pitture murali gravemente degradate. Sul soffitto Francesco Salviati fu, nell'estate del 1539, incaricato di dipingere *La contesa di Apollo e Marsia*, dove le figurette eleganti ripropongono lo schema di una tomba romana, trascritto nella sintassi modernissima elaborata alla luce dell'esperienza

di Michelangelo e del Parmigianino [36]; a Giovanni da Udine si devono gli straordinari brani naturalistici, che mettono in scena uccelli di ogni tipo [37], animali e paesaggi fantastici, nature morte, divinità, muse, vittorie alate e cammei di stucco, resi con la freschezza della pittura compendiarica romana e la duttilità dello stucco antico. Nell'imponente scala monumentale [38], ricca e sontuosa quanto gli scaloni dei palazzi pubblici dell'area marciana, concepita da Giovanni Grimani per dare accesso prestigioso al suo palazzo dopo la morte del fratello, operò nel 1563 Federico Zuccari, il giovane artista marchigiano educato alla romana, ideale candidato a procedere nelle opere di abbellimento del palazzo nei modi aggiornati e conformi alla grande "maniera". La decorazione si compone di fasce e riquadri di stucco, riproducenti anche cammei della collezione Grimani, alternati a scomparti di affresco, ove il tema della Giustizia è proposto insistentemente in relazione alla vicenda personale del patriarca Giovanni, accusato di eresia e processato al Concilio di Trento, proprio nell'anno in cui la scala venne decorata. Nelle nuove ali della fabbrica stucchi di analoghi stile e fattura ornano soffitti, pareti e camini di altre stanze [39], incorniciando marmi rari, spesso *spolia* di monumenti antichi e affreschi di Camillo Mantovano, artista eccellente nella resa delle "verzure". Su tali superfici, alterate da vecchi trattamenti di restauro di difficile rimozione, si è operato sperimentalmente con il laser, ricercando, con il supporto di osservazioni al microscopio ottico e a scansione, gli effetti dell'interazione tra il raggio laser e la materia trattata e di conseguenza identificando il tipo di laser più indicato, in particolare in presenza di dorature e di stesure policrome. Tra le preziose decorazioni compiute nel settimo decennio del Cinquecento dall'artista mantovano, spiccano i fastosi soffitti della sala da pranzo [35], con la volta interamente dipinta con grappoli di uccelli, pesci e frutta, e della stanza a fogliami [40], tutta ricoperta da una foltissima vegetazione rigogliosa ed esuberante, con fiori, alberi e piante di mais popolati da miriadi di uccelli e altri animali, dove nelle lunette con figurazioni allegoriche, si assiste alla criptica rappresentazione della falsa accusa di eresia, della preghiera perché Dio renda equo il giudizio degli inquisitori e perché vengano riconosciuti la forza morale e l'innocenza del patriarca Giovanni.

34
camerino di Apollo, Giovanni da Udine,
Francesco Salviati, Lambert Sustris
e collaboratori
chamber of Apollo, Giovanni da Udine,
Francesco Salviati, Lambert Sustris
and collaborators
35
stanza da pranzo,
Camillo Mantovano, soffitto
dining room,
Camillo Mantovano, ceiling





36
camerino di Apollo, Francesco Salviati,
soffitto, *La contesa tra Apollo e Marsia*
chamber of Apollo, Francesco Salviati,
ceiling, *La contesa tra Apollo e Marsia*



37
camerino di Apollo, Giovanni
da Udine, soffitto, particolare
chamber of Apollo, Giovanni
da Udine, ceiling, detail

38
scalone monumentale, Federico
Zuccari, stucchi e affreschi della volta
monumental staircase, Federico
Zuccari, stuccowork and ceiling frescos



39
stanza del camino, dettaglio
fireplace room, detail



40
stanza a fogliami, Camillo
Mantovano, particolare del soffitto
foliage room, Camillo Mantovano,
ceiling detail



OMNES DECIDENTES CONFIRMAT

Il paradosso dei musei e delle mostre II

Karl Kraus

L'arte esclusiva

Un'arte esclusiva è una mostruosità. Sarebbe come abbandonare l'arte alla marmaglia. Perché è pur sempre meglio che tutta la marmaglia abbia libero accesso, piuttosto che soltanto una sua frazione. Allora chiunque vorrebbe essere esclusivo e l'arte comincia a vivere degli effetti secondari dell'esclusivo.

Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, a cura di H. Fischer, Kösel-Verlag, München 1955, trad. it., *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano 1972, p. 128

Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1980, trad. it., *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Adelphi, Milano 1982, pp. 121-124

Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Gallimard, Paris 1945, trad. it., *Sguardi sul mondo attuale*, Adelphi, Milano 1994, pp. 286-287

Daniel Buren, *Function of Architecture*, «Studio International», settembre-ottobre 1975 e in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (a cura di), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London-New York 1996, p. 314

Sverre Fehn, *An Architectural Autobiography*, in *Sverre Fehn. The Poetry of the Straight Line. Five Masters of the North*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki 1992, trad. it. in C. Norberg-Schulz, G. Postiglione, *Sverre Fehn. Opera completa*, Electa, Milano 1997, p. 246

Elias Canetti

Le immagini danno fiducia

Una via verso la realtà, infatti, passa attraverso le *immagini* (*Bilder*: “immagini” ma anche “quadri”). Non credo che ne esista una migliore. Ci teniamo stretti a ciò che non muta e così riusciamo a far affiorare ciò che muta perennemente. Le immagini sono reti, quel che vi appare è la pesca che rimane. Qualcosa scivola via e qualcosa va a male, ma uno riprova, le reti le portiamo con noi, le gettiamo e, via via che pescano, diventano più forti. È importante, però, che queste immagini esistano anche *al di fuori* della persona; in lui sono soggette al mutamento. Deve esserci un luogo dove uno possa ritrovarle intatte, e non uno solo di noi, ma chiunque si senta nell'incertezza. Quando ci sentiamo sopraffatti dal fuggire dell'esperienza, ci rivolgiamo ad un'immagine. Allora l'esperienza si ferma, e la guardiamo in faccia. Allora ci acquietiamo nella conoscenza della realtà che è Nostra, anche se qui era stata prefigurata per noi. Apparentemente, essa potrebbe esistere anche senza di noi. Ma questa apparenza è ingannevole, l'immagine ha bisogno della *nostra* esperienza, per destarsi. Così si spiega che certe immagini rimangono assopite per generazioni: nessuno è stato capace di guardarle con l'esperienza che avrebbe potuto ridestarle [...]. Io ho avuto la fortuna di trovarmi a Vienna, quando più avevo bisogno di queste immagini. Contro la falsa realtà con cui mi sentivo minacciato, la realtà della piattezza, della rigidità, dell'utile, dell'angustia, dovevo trovare un'altra realtà, che era vasta a sufficienza perché potessi dominare anche le sue durezze, senza soccombere. Capitai davanti ai quadri di Brueghel. Il luogo in cui li vidi la prima volta non era la vera sede di quelle meraviglie, il Kunsthistorisches Museum. Fra una lezione e l'altra all'Istituto di Fisica o di Chimica trovavo il tempo di fare una capatina a palazzo Liechtenstein [...]. Fu là che vidi i miei primi Brueghel [...]. *Il trionfo della morte* di Brueghel è stata la prima cosa che mi ha dato fiducia nella mia lotta. Ogni altro Brueghel che ho visto al Kunsthistorisches Museum vi ha aggiunto un nuovo pezzo di realtà, e ogni volta è stato un dono, un dono perenne. Sono stato centinaia di volte davanti a ogni quadro di Brueghel, li conosco tutti come le persone che mi sono più care, e fra i libri che avevo progettato e che mi rimprovero di non aver mai portato a termine ce n'è anche uno che contiene tutte le mie esperienze con Brueghel.

Paul Valéry

Le esposizioni

Il problema generale di un'Esposizione è far vedere: e consiste nel raccogliere, mettere in evidenza e valorizzare ciò che è abitualmente disperso, riposto, riservato ad alcuni, poco accessibile, e per molti effettivamente ignoto. Ci si ingegna a disporre in un ambiente circoscritto e a rendere disponibili nel miglior modo agli sguardi gli strumenti e i risultati di alcune (o della maggior parte) delle forme dell'attività umana: vi sono oggetti e meccanismi, prodotti dalle varie trasformazioni utili o interessanti che si possono far subire alla materia o all'energia, oppure a esseri viventi. Una macchina, una statua, un mobile, una forma selezionata, tutto questo è visibile, e il problema di esporlo investe solamente una questione di scelta, di ordine e di collocazione. Ma il fattore principale di tutte queste trasformazioni concepite, volute e compiute dall'uomo sfugge a qualsiasi esibizione. In un'esposizione esso è presente ovunque attraverso i suoi effetti, e ovunque assente nella sua propria natura. L'intelligenza, potenza originale di trasformazione, si rivela solo attraverso l'ordine o il disordine da essa introdotto nel mondo delle cose sensibili.

Daniel Buren

Esporre un pezzo di pane

Un museo vuoto o una galleria non significano nulla, nella misura in cui possono essere trasformati in ogni momento in una palestra o in una panetteria, senza che risulti mutato ciò che lì accadrà o lì verrà venduto in futuro in quanto ad opere d'arte, quando anche il loro status verrà mutato. Sistemare/ esporre un'opera d'arte in una panetteria non cambierà in nulla la funzione della citata panetteria, che d'altro canto non trasformerà l'opera d'arte in un pezzo di pane. Sistemare/ esporre un pezzo di pane in un museo non muterà in nulla la funzione del citato museo, ma quest'ultimo trasformerà il pezzo di pane in un'opera d'arte, perlomeno per la durata della mostra. Ora, se esponiamo un pezzo di pane in una panetteria sarà molto difficile, se non impossibile, distinguerlo da altri pezzi di pane. Se invece, esponiamo un'opera d'arte qualsiasi in un museo: possiamo davvero distinguerla da un'altra opera d'arte?

Sverre Fehn

Il mondo trasformato in museo

I musei sono diventati un campo privilegiato di espressione per gli architetti e questo è dovuto al fatto che nel nostro mondo materialistico gli oggetti acquistano un'importanza sempre maggiore. La scienza ha sottratto agli uomini il regno dei cieli; le religioni non hanno più l'autorevolezza di un tempo. L'unica religione vincente è la negazione della morte. Pertanto, si impedisce anche agli oggetti di morire; devono essere conservati e le rovine non devono decadere ulteriormente, ma vanno mantenute sino alla fine del mondo nello stato in cui si trovano ora. In qualsiasi museo costruito negli ultimi anni, si nota come ogni oggetto metallico sia protetto; la medesima cosa vale per qualsiasi minuscolo reperto di legno; si spendono enormi somme di denaro per sistemi di aerazione funzionali alla conservazione. Nulla deve guastarsi o morire. In passato si costruivano grandi spazi intorno alla figura del Cristo crocefisso. Al giorno d'oggi quegli spazi sono stati occupati da oggetti il cui valore raggiunge vette misteriose. Da un certo punto di vista, tutto questo è fantastico: le storie e le notizie legate agli oggetti e il movimento delle persone loro intorno paiono animare una scena teatrale. Ma l'idea di museo può spingersi oltre. La tecnologia ha prodotto una bomba che esplodendo lascia intatti anche gli oggetti più piccoli, distruggendo però qualsiasi forma di vita. Quindi, è possibile immaginare una situazione in cui, grazie all'impiego della bomba al neutrone, gli uomini e tutti gli esseri viventi sarebbero cancellati dalla terra, dove però si conserverebbero gli edifici e gli oggetti: il globo continuerebbe a ruotare nello spazio, come se fosse un immenso museo senza visitatori. Sarebbe una vittoria fantastica per il pensiero materialista.

NIETO SOBEJANO



MUSEO E SEDE
ISTITUZIONALE
MADINAT AL ZAHRA

CORDOBA,
SPAGNA





Patii e ombre di Andalusia

Alessandra Pizzochero

progetto

Nieto Sobejano Arquitectos, S.L.

progettisti

Fuensanta Nieto, Enrique Sobejano

project architect

Miguel Ubarrechena

collaboratori

Carlos Ballesteros
Pedro Quero
Juan Carlos Redondo

direzione lavori

Nieto Sobejano Arquitectos, S.L.
Fuensanta Nieto, Enrique Sobejano
Miguel Mesas Izquierdo
(responsabile di cantiere)

strutture

N.B.35 S.L.

impianti

Geasyt S.A.

progetto museografico

Nieto Sobejano Arquitectos /
Frade Arquitectos

modelli

Estudio Nieto-Sobejano
Juan de Dios Hernández, Jesús Rey

immagine aerea

Rafael Tena

committente

Junta de Andalucía, Consejería
de Cultura

localizzazione

Recinto Arqueológico Madinat
al Zahra, Córdoba, Spagna

dati dimensionali

7.300 mq superficie complessiva

cronologia

1999: concorso, primo premio
2001: progetto
2005-08: costruzione
2009: apertura al pubblico

In Andalusia, alle pendici della Sierra Morena e a una dozzina di chilometri da Cordoba, si trovano i resti della città reale di Madinat al Zahra fondata dal califfo Abd al Rahman III nel X secolo. La città venne edificata nel corso di venticinque anni e l'area fortificata che ne costituiva il nucleo più importante occupava un terreno di più di 1.500 metri di lunghezza per circa 750 metri di larghezza. In posizione elevata rispetto alle tre piattaforme terrazzate sulle quali le altre costruzioni erano distribuite si trovavano l'Alcazar, il palazzo del califfo, una serie di edifici amministrativi e di abitazioni, vasti giardini e spazi cerimoniali. Intorno al 1010 Madinat al Zahra, la cui struttura non differiva da quelle dei principali centri islamici d'Oriente e Nord Africa, venne conquistata dagli invasori berberi ed ebbe inizio la sua decadenza. Mille anni dopo a Madinat al Zahra vennero compiuti i primi scavi archeologici e fu portata alla luce la parte centrale dell'Alcazar. Nel 1985 il complesso archeologico passò sotto il controllo della Junta de Andalucía che diede vita a una struttura amministrativa per la sua tutela. Le ricerche compiute dall'inizio del Novecento hanno permesso di accertare che Madinat al Zahra è attualmente uno dei siti islamici più rilevanti d'Europa. Lo compongono, tra l'altro, una *mezquita* con un *alminar* (eretta però prima della città e composta di tre navate e di un patio interno) e di una *cal-*

zada in pietra, la via islamica più importante di Spagna, che si pensa prolungasse in direzione di Cordoba.

Per valorizzare questo sito archeologico, al centro di un ambiente particolarmente suggestivo, nel 1999 è stato bandito un concorso e poi decisa la costruzione del complesso museale che presentiamo in queste pagine. La sua finalità è di far fronte a esigenze diverse, mettendo a disposizione dei responsabili della gestione del sito archeologico spazi per esposizioni permanenti e temporanee, per laboratori e uffici amministrativi, studi, magazzini e un centro per l'orientamento dei visitatori degli scavi. L'area sulla quale il complesso è stato edificato è stata individuata con cura all'esterno della *medina* sulla traccia dell'originale percorso di accesso a sud, per non interferire con future campagne di scavo e trarre il maggior beneficio possibile dalle caratteristiche paesaggistiche. Nieto e Sobejano hanno colto la non comune opportunità loro offerta dal programma e dalle condizioni ambientali puntando sulla sobrietà come cifra del loro progetto. Hanno così concepito un edificio che si solleva lievemente dal terreno, che è costituito da un'ampia porzione di spazi ipogei ed è scandito da una successione di volumi pieni e vuoti ovvero di sale in penombra e di patii intensamente illuminati, di passaggi ombreggiati e di percorsi investiti dalla luce diretta. Queste alter-

nanze sono racchiuse da piani bianchi che si stagliano nel paesaggio simili a fronti di antiche preesistenze. Non vi è però nulla di mimetico nel modo in cui gli architetti hanno risolto le varie parti della costruzione, che si offre al pubblico a partire da un vestibolo che prosegue in una sorta di chiostro a pianta quadrata intorno al quale sono distribuiti una sala per esposizioni, la biblioteca, un punto di vendita e la caffetteria. Un secondo patio serve i vani destinati al personale scientifico e amministrativo del museo, mentre un terzo patio, arricchito dalla presenza di resti archeologici, costituisce un prolungamento all'aperto degli ambienti espositivi. I materiali impiegati e la dominante tonalità bianca si adattano alla discrezione delle scelte formali compiute dai due progettisti che si sono avvalsi di pareti in calcestruzzo bianco gettato in casseforme grezze, di pietra calcarea chiara per la pavimentazione, del *corten* per le coperture. L'insieme di queste scelte mira a configurare un organismo suscettibile di futuri ampliamenti (prevedibili date le prospettive di sviluppo delle campagne di scavo e dell'interesse del pubblico), tale da non interferire in alcun modo con i caratteri dei resti dell'antica città, in grado di armonizzarsi con il paesaggio che li accoglie e che offre ospitalità anche a questa felice prova di sensibilità e rigore che Nieto e Sobejano hanno saputo fornire.

1

veduta d'insieme da sud-est con in primo piano sulla sinistra l'accesso principale al pubblico illuminato
overall view from southeast with (left foreground) the illuminated main public entrance

2

veduta zenitale dell'area archeologica riportata alla luce, in alto a sinistra, e dello spazio museale, in basso a destra, a circa 1,5km di distanza
zenithal view of the uncovered archaeological area, upper left, and of the museum space, lower right, about 1.5km away

3

veduta aerea dell'area archeologica già riportata alla luce e di quella destinata ai futuri scavi

aerial view of the archaeological area already uncovered, and the area set aside for future excavation

4

veduta aerea dello spazio museale
aerial view of the museum space

3



RAFAEL TENA WWW.CORPORATIVOSECCO.COM

4



FERNANDO ALBA

5



FERNANDO ALDA

6



FERNANDO ALDA



5 6
vedute aeree del complesso
archeologico di Madinat al Zahra
aerial views of the archaeological
complex of Madinat al Zahra
7-10
particolari dell'area archeologica
attualmente visitabile
details of the archaeological area
that can now be visited

11

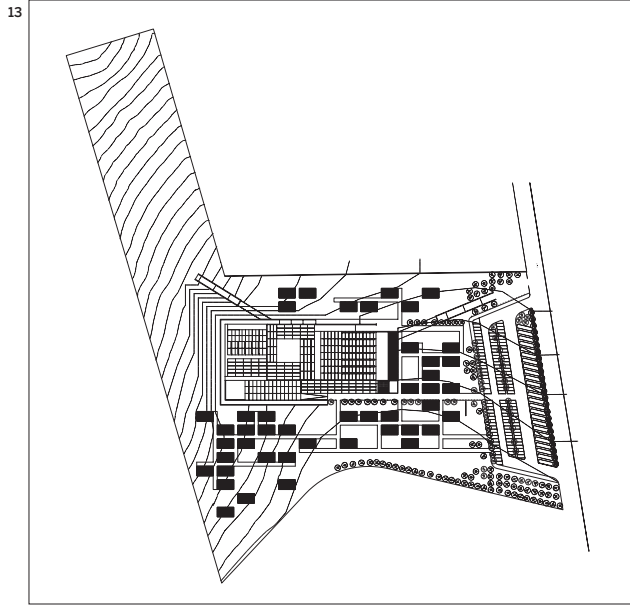


FERNANDO ALDA

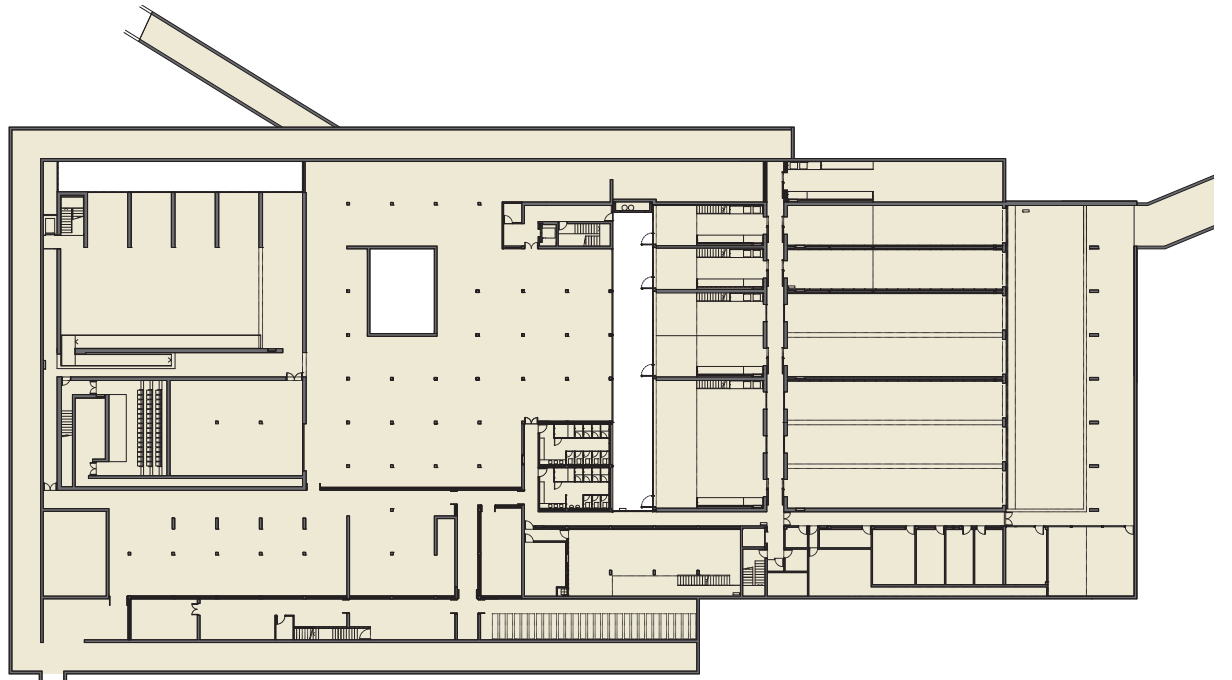
12



FERNANDO ALDA

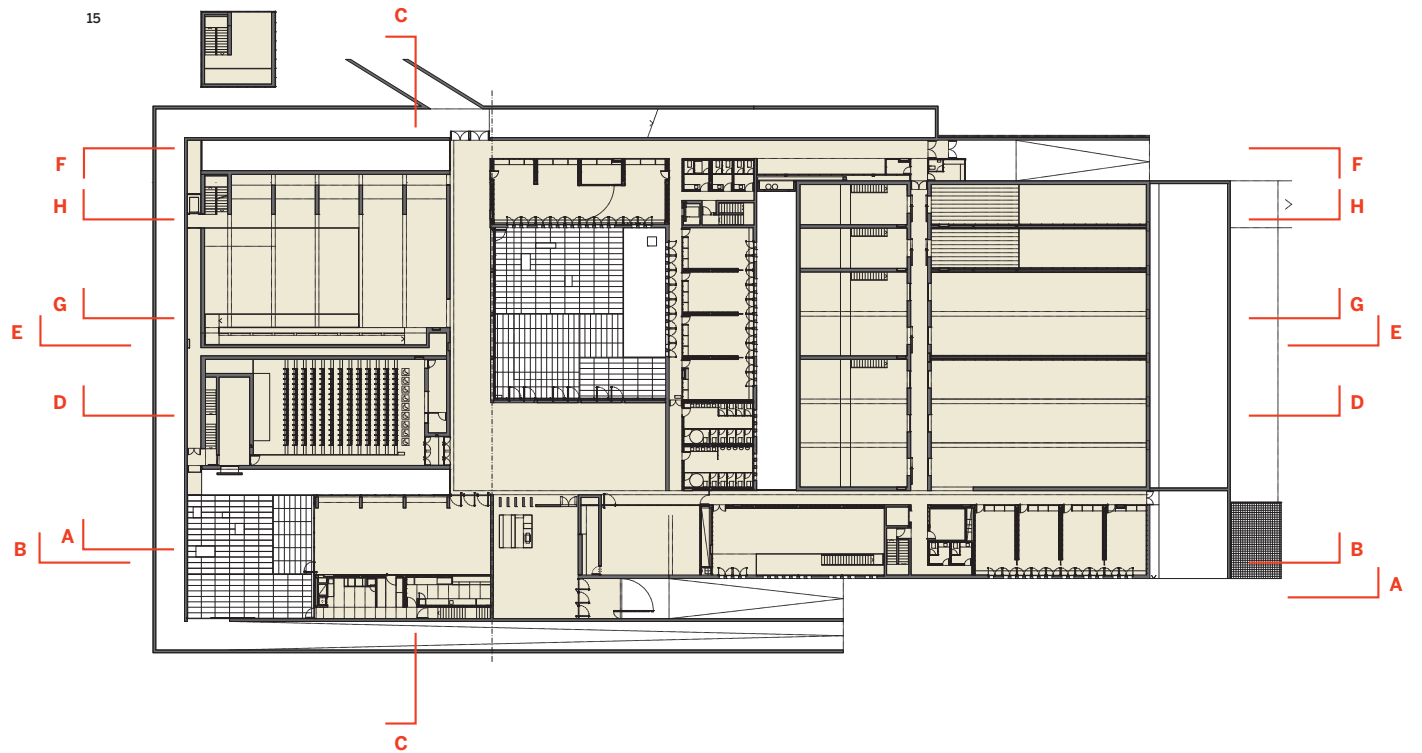


14

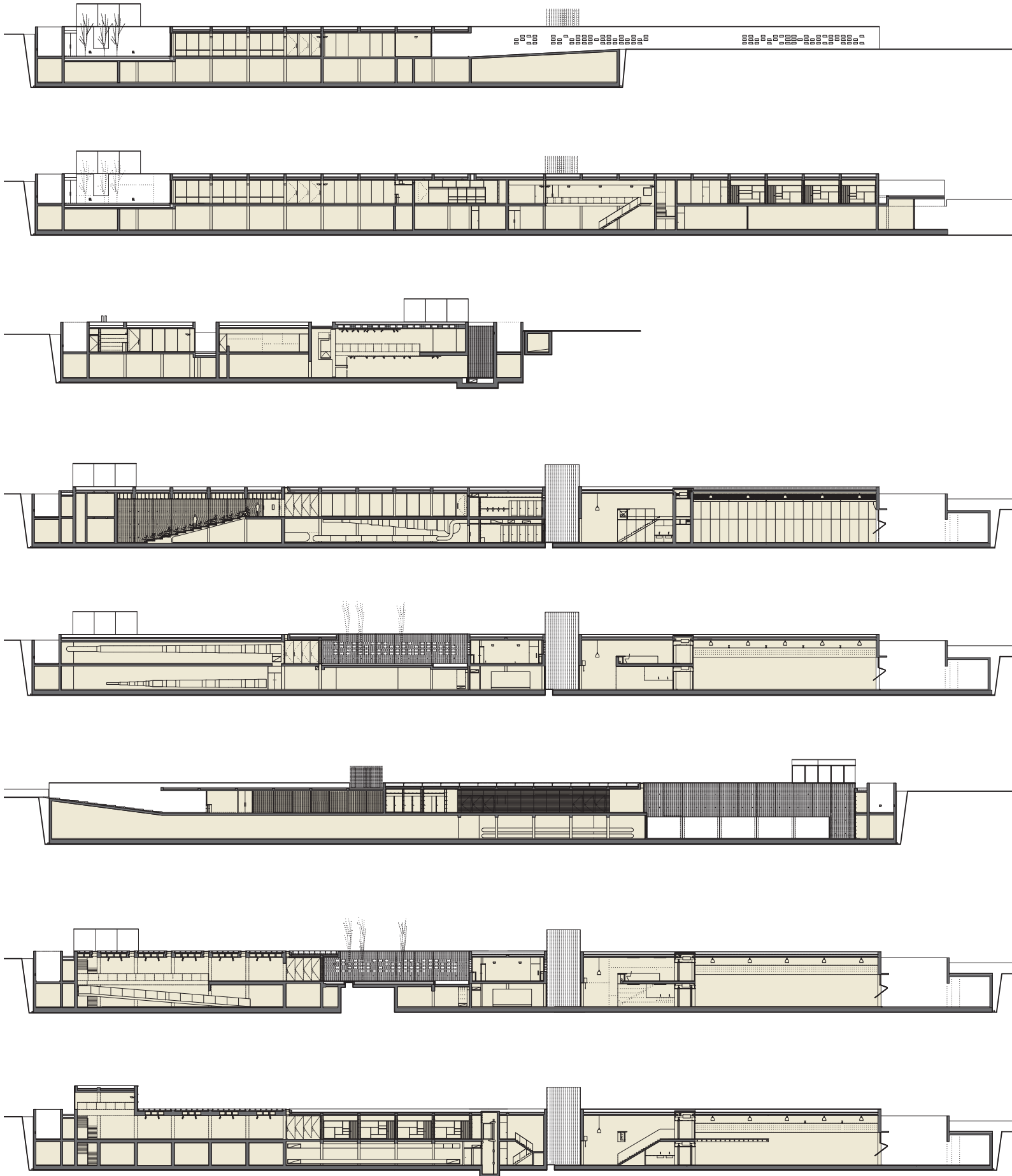


- 11
veduta da nord ovest con
in evidenza il volume vetrato
view from northwest showing
the glass volume
- 12
veduta da sud-est del percorso
pedonale di accesso al museo
view from southeast of the pedestrian
walkway to the museum
- 13
planimetria
siteplan
- 14 15
piante del piano interrato
e del piano terra 1:800
basement and ground
floor plans 1:800

15



0 4 8 12 16 20m



16
 sezioni longitudinali e trasversali 1:625
 A-A, B-B, C-C, D-D, E-E, F-F, G-G, H-H
 longitudinal and cross-sections 1:625
 A-A, B-B, C-C, D-D, E-E, F-F, G-G, H-H
 17
 particolare del fronte sud
 detail of the southern facade
 18
 veduta da nord-est con in primo
 piano l'accesso dei veicoli di servizio
 view from northeast with the entrance
 for service vehicles in the foreground





20



FERNANDO ALDA

19

scorcio dei percorsi distributivi
view of the circulation routes

20

l'accesso principale al pubblico
visto dal vestibolo d'ingresso
main public entrance seen from
the entrance vestibule

21

percorsi distributivi
visti dal volume vetrato
circulation routes seen
from the glass volume

22

scorcio del "patio azul" con lo
specchio d'acqua, sullo sfondo
le aule didattiche e a destra gli uffici
view of the "patio azul" with the
reflecting pool, the classrooms in the
background, and the offices to the right

23 24

vedute del "patio azul" dagli
spazi espositivi a piano terra
views of the "patio azul" from
the ground floor exhibition spaces

25

il patio della caffetteria
the patio of the cafe

26

particolare del patio di ghiaia bianca
detail of the white gravel patio

21



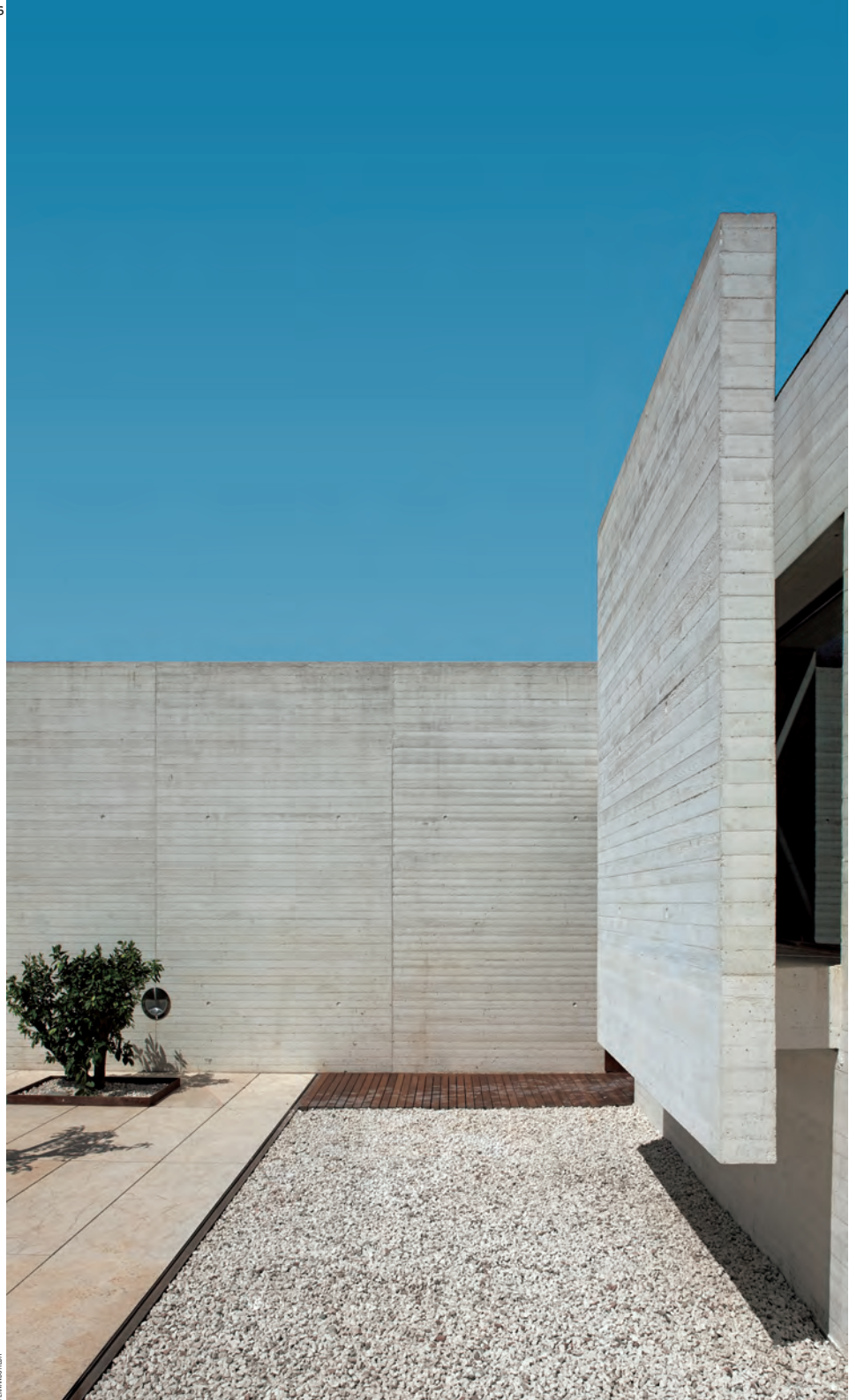
FERNANDO ALDA

22

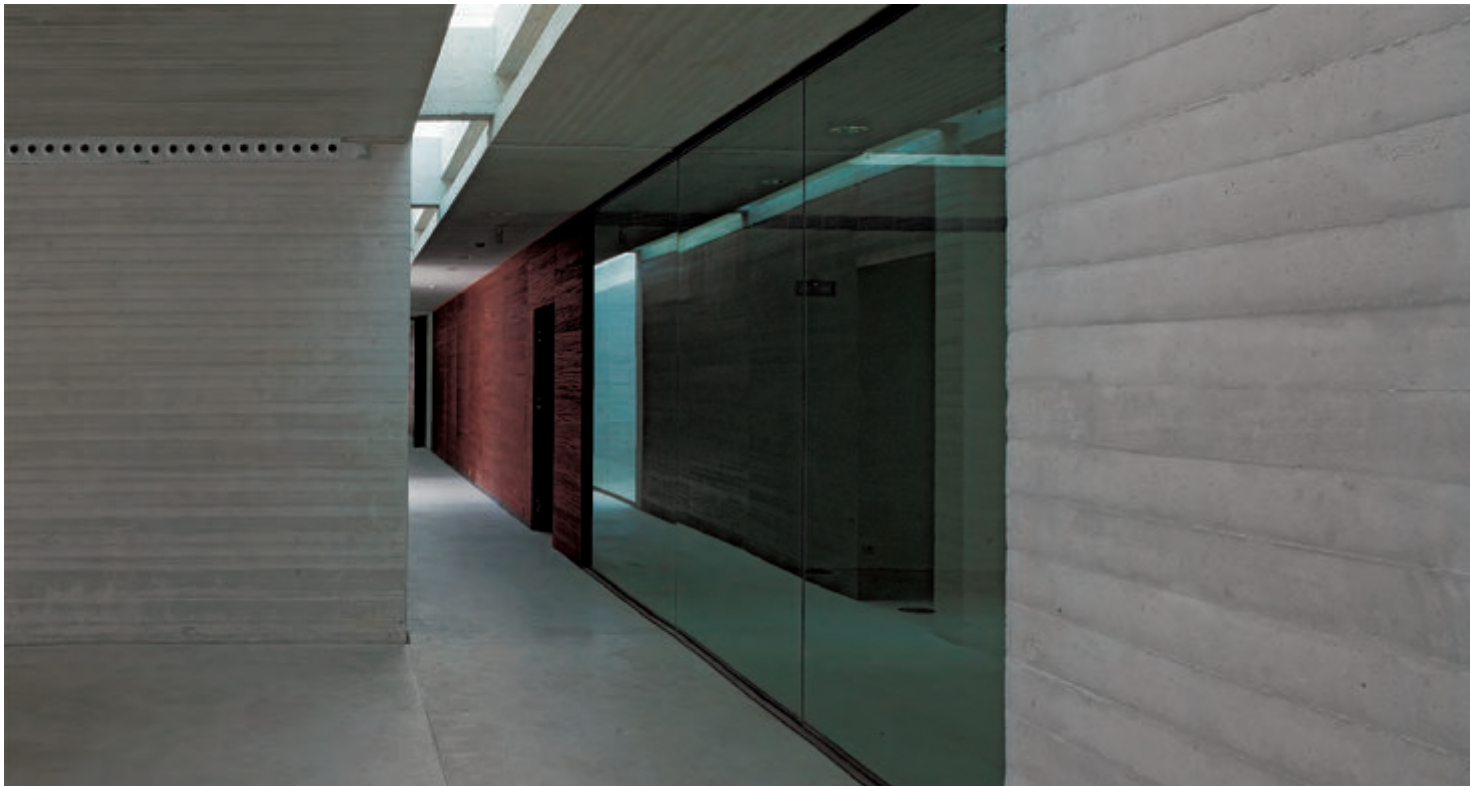


FERNANDO ALDA





27



FERNANDO ALDA

28



FERNANDO ALDA

27 28 29
gli spazi espositivi e i percorsi
distributivi al livello interrato
exhibition spaces and circulation
routes in the basement



DAVID CHIPPERFIELD NEUES MUSEUM BERLINO

**Im Lauf der Zeit
Nel corso del tempo**
Nicola Braghieri

Polvere sospesa nell'aria.
Segna il posto ove finì una storia.
Dust in the air suspended.
Marks the place where a story ended.

Thomas Stearns Eliot,
Little Gidding,
No. 4 of *Four Quartets*

1
Lo scatto di Friedrich von Rauch sulla sinistra è parte di un più ampio lavoro che mostra emblematicamente il lavoro di David Chipperfield sulle rovine del Neues Museum.

La finta boiserie di fine Ottocento è incrostata da una mappa del corso del Nilo fissata a tempera tra le due guerre mondiali. Uno sportello metallico, evidentemente fuori posto, nasconde il vano di ispezione dell'impianto termico

the photograph by Friedrich von Rauch to the left is part of a larger series that emblematically depicts the work of David Chipperfield on the ruins of the Neues Museum.

The fake boiserie from the late 1800s is encrusted with a map of the course of the Nile, inserted with tempera between the two world wars. A metal hatch, clearly out of place, conceals the compartment for maintenance of the heating system

19 giugno 1841 Alla presenza di sua maestà Federico Guglielmo IV, il Generaldirektor dei Musei Reali Ignaz von Olfers e l'architetto di corte Friedrich August Stüler posano la prima pietra di un nuovo edificio per il Museo Etnologico e delle culture primitive locali, per il gabinetto delle incisioni, per le collezioni dei calchi in gesso e i reperti dell'antico Egitto. Il luogo prescelto è sulla Spreeinsel tra il Packhof ed il Neues Museum di Karl Friedrich Schinkel, oggi conosciuto come Altes Museum. Stüler era stato uno dei suoi allievi e assistenti più dotati alla Bauakademie e sembrava possedere tutte le caratteristiche per portare a termine un difficile compito che richiedeva le capacità che avevano fatto del suo maestro una figura unica e insostituibile per la corona degli Hohenzollern: spregiudicatezza ed efficacia poetica nel riuscire a mescolare citazioni classiche con visioni oniriche e ferreo spirito nazionale con leggiadre derive esotiche. Stüler da pochi mesi era stato incaricato del progetto sulla porzione settentrionale della Spreeinsel nell'ottica più generale di trasformare questa parte centrale della capitale in un *Freistätte für Kunst und Wissenschaft*, luogo protetto, santuario dedicato alle arti e alle scienze, nel quale la storia antica avrebbe giocato il ruolo pedagogico di rinsaldare la fiducia nel futuro dell'umanità. Una sorta di acropoli della cultura, dove la nuova costruzione sarebbe stata un primo ampliamento dell'edificio sul Lustgarten di Schinkel. Il progetto di Stüler evidenzia nella struttura architettonica una chiara difficoltà a reggere la vicinanza con il capolavoro del maestro e appare al confronto decisamente modesto e sommo. Nell'impianto planimetrico incerto e zoppicante si mescolano, senza giungere alla fluidità necessaria per un'opera di tale portata, forme ed elementi architettonici disomogenei. Le facciate ricercano con fatica e rozzezza simmetrie volumetriche inesistenti, riuscendo nei nodi a nascondere, ma non a risolvere, i punti di incoerenza. Al contrario il progetto è ambizioso nel programma di decorazione interna e il cantiere si rivela da subito esemplare nella sua organizzazione. L'isola ha il fondo di sabbia cedevole e Stüler, memore degli enormi problemi incontrati da Schinkel in riva alla Spree, ricorre a una nuovissima invenzione: la macchina a vapore, utilizzata per pompare via l'acqua dalla grande voragine delle fondamenta, cinta da 2.344 pali infilati meccanicamente nella sabbia per quasi venti metri di profondità. Anche la struttura dell'edificio, per quanto non ci siano particolari esigenze architettoniche, impiega tecniche sperimentali, mai utilizzate all'epoca in costruzioni di queste dimensioni. Stüler si avvale della consulenza in cantiere di August Borsig, costruttore di ferrovie che, oltre a realizzare una speciale linea per trasporta-

re i materiali dalle chiatte ormeggiate sul Kupfergraben al piano di lavoro, impiega diffusamente nella costruzione esili strutture portanti composte da colonne in ghisa e tiranti in ferro battuto decorato. Sulle sottili navate in metallo poggiano volte alleggerite da vasi di argilla, alla maniera degli antichi. Una nuova era delle costruzioni è iniziata. Quando il museo apre al pubblico è il 1855, ma i berlinesi, per veder terminata la grande scala monumentale, dovranno attendere ancora, fino al 1866. Le collezioni vengono allestite nelle sale affrescate dai maestri della scuola romantica berlinese. Le scene dipinte sui muri sono grandiose, magnifici sfondi a didascalia degli oggetti contenuti nelle teche e presentate come una storia a episodi della civiltà e della cultura umana. Tra queste spicca l'imponente *Vaterländische Saal*, dove il "Ciclo dell'Edda" è un capolavoro del Romanticismo tedesco. Il Neues Museum sembra un cantiere senza termine. Collezioni arrivano e partono senza interruzione dai palazzi di corte e dall'Altes Museum, comportando continue modifiche e alterazioni nella struttura interna e nella distribuzione, senza tuttavia mutarne l'aspetto esterno e le parti monumentali. Intorno cresce incessantemente una città dura, costruita di mattoni rossi e rivestita di pietra scura. Berlino non è Parigi, la Spree Insel non è il Louvre, Sanssouci non è Fontainebleau, ma nel 1871 gli Hohenzollern si proclamano a Versailles "Imperatori" di Germania. Otto von Bismark è il Cancelliere di una potenza mondiale, la Prussia è una macchina che produce senza tregua soldati e armi per prepararsi alle guerre che verranno. **1° ottobre 1920** La Grande Berlino è per grandezza la seconda città del mondo dopo Los Angeles e la terza per abitanti dopo Londra e New York. La punta nord della Spree Insel è completamente satura. Sette edifici compongono il complesso monumentale della "Museuminsel". Accanto all'Altes di Schinkel e al Neues di Stüler, sono stati eretti la Nationalgalerie dello stesso Stüler, il neobarocco Bode di Ernst von Ihne ed il grandioso Pergamon di Alfred Messel. L'insieme è unico, il colpo d'occhio sul Kupfergraben straordinario. Berlino è una città sconvolta da una guerra mondiale appena terminata, che pur non essendo stata combattuta sul suo suolo ha riportato in casa la somma di tutti i disagi, le intolleranze, le insofferenze. Ma mentre una massa d'invalidi e disoccupati cerca sfogo alle proprie delusioni nella piazza scontrandosi con un esercito che usa i cannoni, nei caffè di Charlottenburg si suona musica africana fino all'alba, i teatri sono sempre pieni, i bordelli si riempiono di ogni colore e cultura. Berlino è il centro di un mondo parallelo, nel quale nessuno sembrerebbe presagire le tenebre che verranno.

progetto

David Chipperfield Architects

progettisti

Julian Harrap Architects (progetto di restauro); Nanna Fütterer (computo metrico); Kardorff (illuminotecnica); Levin Monsigny (architettura del paesaggio); Michele de Lucchi (progetto espositivo); Lubic & Woehrlin GmbH con Pro Denkmal GmbH (direzione lavori); Ernst & Young Real Estate GmbH (contabilità di cantiere)

strutture

Ingenieurgruppe Bauen

impianti

Jaeger, Mornhinweg+Partner Ingenieurgesellschaft (riscaldamento, ventilazione e sanitari)
Kunst und Museumsschutz Beratungs- und Planungs GmbH (elettrici e sicurezza)

committente

Stiftung Preußischer Kulturbesitz

localizzazione

Berlino, Germania

costi

233.000,00 euro (a preventivo)
200.000,00 euro (a consuntivo)

dati dimensionali

20.500 mq superficie lorda

cronologia

1994-97: concorsi
(prima, seconda e terza fase)
2003-09: costruzione
ottobre 2009: apertura al pubblico

no: le camicie brune, la notte dei cristalli, l'incendio della Sinagoga, l'operazione Barbarossa, la soluzione finale... I fotogrammi della tragedia scorrono veloci ed è già il 1934, a un anno dalla salita al potere, quando Albert Speer presenta a Hitler il piano della "Große Berlin" attraverso enormi modelli di gesso e legno. La "Museuminsel", grazie alla sua unicità e alla sua completezza, è l'unica parte della città risparmiata.

23 novembre 1943 Il cielo sopra Berlino è una tempesta di fuoco. 365 Avro Lancaster della Royal Air Force sganciano tonnellate di bombe incendiarie, in una sola notte sono lasciati senza tetto almeno 100.000 berlinesi. Un ordigno ad alto potenziale colpisce lo scalone monumentale del Neues Museum, che in pochi minuti diviene un forno nel quale si polverizza il grande ciclo di affreschi raffiguranti "La Storia dell'Umanità"; si sbriciolano i marmi, crollano i gradini, le balaustrate, le grandi colonne ioniche... La città inizia un calvario che sembra non avere fine. I berlinesi sono tenaci, vivono nelle cantine per sfuggire alla furia devastatrice. I capolavori vengono trasportati nelle cave fuori dal Brandeburgo. Nel febbraio del 1945 è la volta dell'ala nord-ovest e del collegamento con l'Altes Museum: due bombe ne sventrano la copertura ed esplodono all'interno sfigurando la sagoma dell'edificio verso il Kupfergraben. Il nemico è alle porte e in pochi mesi i carri sovietici entreranno nella città. I combattimenti strada per strada non risparmiano le porzioni dell'edificio rimaste ancora intatte.

30 aprile 1945 Germania anno zero, alle 10.40 i soldati semplici Mikhail Petrovic Minin e Meliton Kantaria issano la bandiera rossa sul timpano del Reichstag. Una guerra sembra essere davvero terminata. Un'altra è pronta a iniziare.

Gli accordi di Potsdam dividono in quattro fette la città. L'isola dei Musei rimane sotto occupazione sovietica. Il Neues Museum è un cumulo di macerie infestato di bombe. Le strutture pericolanti vengono abbattute, le macerie compattate sotto i cingoli delle ruspe, le colonne posate a terra, gli affreschi superstiti lasciati al freddo e sotto la pioggia. Le sale intatte utilizzate come magazzini per gli altri musei vicini. Quando le collezioni antiche sono tolte dalle casse dove erano state stipate, vengono divise nei musei dei quattro settori, a seconda di dove si trovavano nel momento della vittoria finale. Le collezioni romane torneranno a Berlino da Leningrado solo all'inizio degli anni Sessanta... La città si appresta a vivere una nuova drammatica stagione nella quale il piccolo demolitore delle due restaurazioni non sembra trovar attimo di riposo. Il realismo socialista abbandona a se stessi i vecchi edifici e le strade di pietra, costruendo confortevoli "Plattenbau" prefabbricati, sparsi nel-

le periferie senza confini. Qualche museo è restaurato in nome della priorità alla cultura, un nuovo grande palazzo di vetro e asbesto dal color del caramello è pronto a occupare il posto del Castello. Oltre il Tiergarten si scorge l'occidente, dove le luci del capitalismo rimangono accese tutta la notte. Ma la città sembra morta, entrata in una sorta di dialettica negativa tra il passato anteriore e il futuro remoto. Mentre la stella a tre punte della Mercedes gira come una trottola sull'Europa-Center allo Zoo, quella a cinque dell'Armata Rossa è ben fissa sull'ambasciata sovietica dell'Unter den Linden.

13 marzo 1981 Erich Honecker inaugura le grandi celebrazioni del centenario della morte di Karl Friedrich Schinkel. Nel goffo tentativo di rinvigorire il socialismo decadente attraverso una declinazione prussiana, vengono frettolosamente restaurati i capolavori sopravvissuti del maestro. L'Altes Museum viene stuccato e riverniciato a nuovo. È pronto ad accogliere i visitatori che, non solo dai paesi fratelli, accorrono alla scoperta di una Berlino dimenticata nel suo desolante isolamento. Cinque anni dopo sono avviati i lavori al Neues di Stüler. Il progetto prevede una totale ricostruzione sulla base dei documenti fotografici conservati e dei resti ben visibili tra le macerie non ancora del tutto asportate. Berlino è nuovamente davanti al giudizio della storia.

11 novembre 1989 Mstislav Rostropovich suona Bach appoggiato a uno dei 45.000 *Stützwandelemente* UL 12.11 in cemento prefabbricato che rafforzavano il muro innalzato nell'agosto 1961 da Walter Ulbricht.

La Repubblica Democratica Tedesca da un paio di giorni si è dissolta. Le nuove istituzioni riprendono con prussiana efficienza la questione della "Museuminsel". I lavori di ricostruzione del Neues vengono bloccati nell'attesa di un progetto generale che coinvolga anche gli altri sei edifici dell'isola. Viene indetto un concorso internazionale che si risolve, tra le mille polemiche, nella vittoria di Giorgio Grassi. Secondo è Frank Gehry, terzo David Chipperfield. Il progetto vincitore è chiaro e determinato nell'imporre una lettura assai critica alla "ricostruzione del do-v'era com'era", caldeggiata dalle soprintendenze ai monumenti e dalle associazioni protezionistiche. Allo stesso tempo Grassi fugge ogni spettacolarismo desiderato dai vertici dell'amministrazione museale, procedendo con un progetto austero e privo di ogni compiacimento. Il principio caro alla cultura tedesca della "Bescheidenheit als Ziel", della "modestia come ornamento", non sembra però fare presa né sulle autorità amministrative né sull'ufficio di protezione dei monumenti. Le polemiche portano strascichi tanto accesi da mettere in crisi definitivamente il progetto vincitore e dover indire un secondo concorso. Questa volta è David Chip-

perfield a prevalere con un nuovo progetto, tanto rigoroso nell'impianto tipologico, quanto originale nell'uso dei materiali. Il concorso aveva richiesto, oltre all'intervento sull'edificio semidistrutto del Neues Museum, il progetto di un nuovo corpo di ingresso per accogliere e indirizzare il flusso dei visitatori all'intero complesso dei sette musei. Chipperfield da subito propone, come del resto aveva già fatto il progetto di Grassi, un intervento di attento restauro del Neues Museum, con la ricostruzione delle ali mancanti per recuperare l'impianto e la distribuzione originaria. Lo spirito che anima il progetto è quello di completare il volume e la sequenza di stanze interrotta dalle distruzioni, in modo da stabilire una continuità coerente tra le parti esistenti e le ricostruite. Stesso atteggiamento di ripetizione e non di replica è dedicato al progetto del nuovo ingresso generale alla "Museuminsel".

Sul Kupfergraben, dove si possono scorgere in prospettiva con unico colpo d'occhio tutti i musei, si affacciano i corpi della nuova entrata. Si tratta inizialmente di una sequenza di volumi in ferro e vetro, soprannominata immediatamente dai critici "Schneewittchensarg", termine che in italiano suona come "Bara di Biancaneve". La potentissima Senatsbaudirektion della città, non celando certo la propensione per le costruzioni in pietra, riesce nel corso degli undici anni successivi a indurre Chipperfield a cambiare i materiali e sostituire il leggero ferro e vetro con un più massiccio ordine gigante di pilastri in cemento armato. È in scena a Berlino l'ultimo atto di una grande commedia, iniziata oramai molti anni prima: l'inutile lotta tra i partigiani della leggerezza e della trasparenza contro i resistenti della costruzione tettonica in pietra. La scena comica vorrebbe che le parti opposte vestissero i panni dei progressisti contro i reazionari, intenti a difendere la loro visione del mondo, ma nella realtà dei fatti si rivela una lotta che coinvolge scelte più grandi e nobili, sacrifica buone architetture, santifica veri mostri. È un conflitto di culture che non risparmia nessuno e che ovviamente non vede vincitori e vinti, ma solo un'enorme perdita di energie. La nostalgia a Berlino non ha nulla di dolce, morde alle caviglie il presente con furia quotidiana.

6 marzo 2009 Almeno quarantamila berlinesi sono in coda sotto la pioggia nei tre giorni di prima apertura al pubblico del museo finalmente completato, anche se ancora spoglio delle opere d'arte fino alla sua apertura definitiva nell'ottobre 2009. È uno spettacolo impressionante che non ha precedenti nella storia della città. Non è una festa, ma un omaggio a un edificio che con la sua rinascita rappresenta una speranza per le ferite rimaste ancora aperte sulla scorza di ogni berlinese.





4

2
vista dal tetto dell'Altes Museum con la cupola sud distrutta, 1963
 view from the roof of the Altes Museum with the destroyed south cupola, 1963

3
scala centrale devastata dai bombardamenti del novembre 1943
 the central staircase destroyed by bombing in November 1943

4
veduta del fronte della Museumsinsel sul Kupfergraben. In primo piano l'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel, a destra il Neues Museum con la nuova ala ricostruita da David Chipperfield, sullo sfondo il Pergamon Museum

view of the front of the Museumsinsel on the Kupfergraben. In the foreground, the Altes Museum by Karl Friedrich Schinkel; to the right, the Neues Museum with the new reconstructed wing by David Chipperfield; in the background, the Pergamon Museum

5
prospettiva dal Kupfergraben con il progetto della nuova entrata generale e della James Simon Galerie tra il Neues Museum e il Pergamon Museum
 perspective from the Kupfergraben with the project of the new general entrance and the James Simon Galerie between the Neues Museum and the Pergamon Museum



5

Der stand der Dinge Lo stato delle cose

Nicola Braghieri

Un giro nel museo è una ricognizione intima e profonda nel carattere di Berlino, dove si sovrappongono e riemergono nelle stratificazioni degli stucchi, delle decorazioni e dei mosaici i segni lasciati dalla storia su un popolo scontroso ma curioso, variegato ma di carattere, grezzo nel linguaggio ma capace di raffinata retorica. Il lavoro di Chipperfield è mirabile nel cinismo, tutto anglosassone, di non fermarsi davanti ai segni del vandalismo provocato dalla guerra e dall'inedia al fine di elevare questi al rango di opera d'arte sublime. L'accostamento continuo d'incrostazioni corrose dal tempo con puliti elementi di nuova costruzione sembra essere un omaggio discreto alla città. Berlino, "un nodo inestricabile" ammoniva l'editoriale di «Casabella» n. 657 (giugno, 1998) a proposito di questo concorso, è una città che mostra addossati l'incongruo e l'incoerente e tramite paradossi ha costruito il suo ostico carattere. Il Neues Museum restituito alla città è un'allegoria della sua forma e delle sue stratificazioni, qui visibili come in nessun altro luogo del mondo moderno. Le croste rimaste aggrappate sui muri delle sale splendono nei loro forti colori del blu cobalto e del rosso vermiglio, del giallo zafferano e del verde serpente, mentre i nuovi grandi elementi prefabbricati di bianca graniglia di marmo sassone lasciano ogni loro segno espressivo al solo trattamento di superficie, levigato, lucidato, fiammato, bocciardato, ogni volta coerente con il proprio ruolo tettonico. Il cemento prefabbricato appare tuttavia come un elemento autonomo dal resto dell'edificio che rimane sul suo fondo, quasi perseguisse quella dialettica negativa tra passato e presente che ha permeato la cultura tedesca contemporanea. Lo scalone principale, così come le scale laterali e la ricostruita "Sala Egizia", splendono nel loro bianco candore al contrasto dei muri grezzi di mattoni del Brandeburgo graffiati dal tempo e incrostati d'encausto. A poche centinaia di metri c'è il più discreto dei grandi monumenti che la città ha consegnato alla storia: la Neue Wache. Un gioiello di Schinkel trasformato nel 1928 da Heinrich Tessenow in sacrario ai morti prussiani della guerra. Lo spirito con il quale Tessenow lavora sulla Neue Wache sembra aleggiare oggi nel Neues Museum, dove, con le debite differenze, semplicità e contenenza si fondono in un'aura solenne. Chipperfield comprende bene quanto l'astinenza da ogni gesto creativo, la moderatezza e la castità espressiva siano il comportamento allo stesso tempo più forte e retorico in un edificio che rischierebbe altrimenti di divenire un sacrario di se stesso. Berlino ha da poco compiuto 500 anni di

storia. Quasi sei volte meno del busto della regina Nefertiti, che ad ottobre prenderà posto sotto la ricostruita volta della sala Nord. Nel calendario berlinese i 150 anni del Neues Museum sono un'eternità, verso la quale il lavoro dell'archeologo trova culturalmente un ruolo più congruo di quello del restauratore. E Chipperfield questo sembra averlo ben compreso, senza correre mai il rischio pericoloso di glorificare la rovina come tale, di compiacersi del dolore della perdita delle cose che furono. Nelle voragini delle bombe e nelle crepe delle ruspe lasciate visibili c'è il senso di una rovina viva, provocata dalla furia e dall'oblio di una civiltà non ancora sepolta. È una rovina non ancora sfuggita al controllo dell'uomo, non ancora dominata interamente dalla natura. Chipperfield non sembra tuttavia rimaner immune dalla fascinazione estetica verso il corso disgregante del tempo e ricercare nelle tracce della presenza umana un significato simbolico superiore a ogni considerazione funzionale. In questi termini è possibile comprendere come la ricostruzione fedele del Neues Museum, richiesta esplicitamente dall'Ufficio per la Protezione dei Monumenti, avrebbe paradossalmente annullato la presenza del passato e reso così impossibile immaginare il futuro.

Il progetto sarebbe stato più facile, probabilmente più funzionale, sicuramente più economico. Ma sarebbe venuta meno la "vocazione pedagogica" che solo uno stato di rovina vivente riesce a elargire.

Ogni frammento è stato trattato come un caso unico verso il quale applicare un criterio di recupero particolare, in un dialogo incessante tra necessità di visione unitaria e approccio specifico. Chipperfield dichiara di seguire i principi della Carta di Venezia nel rispettare la struttura storica nei suoi stati differenti di conservazione. Tuttavia non è possibile ritrovare nel lavoro un atteggiamento teorico costante, ma una sorta di "coerenza mobile", un adattamento di volta in volta alle differenti situazioni e al differente stato di conservazione. Sembra aver guidato il lavoro esclusivamente una grande sensibilità verso gli "oggetti trovati" e una notevole maestria nel saperli valorizzare. Scelte difficili davanti a differenti stratificazioni e la domanda, da sempre tarlo dell'archeologo: quale passato è il passato da salvare, dove fermare lo scavo, quando buttare i detriti? Talvolta frammenti sono stati integrati con elementi analoghi per ricostruire l'unitarietà di uno spazio architettonico, talvolta al contrario la scelta è stata quella di lasciare il frammento nello stato di rovina e di integrare le parti mancanti con elementi neutri a completamento, talvolta parti distrutte sono state ricostrui-

te nella loro nuda struttura muraria senza alcun rivestimento, talvolta il lavoro dell'architetto appare con forza dirompente nella costruzione di nuove parti dell'edificio. È il caso, quest'ultimo della grande "Sala Egizia", fortemente danneggiata e rimasta sotto le intemperie per quaranta anni. Un grande pulpito, una sorta di tavolo di cemento a dieci gambe, sorregge una copertura vetrata e accoglie i visitatori provenienti dal percorso sotterraneo dell'*Archäologische Promenade*, collegamento tra l'Altes ed il Bode Museum.

La muratura, quando scrostata dagli intonaci e privata dalle decorazioni di rivestimento è lasciata nel suo stato grezzo, semplicemente ricucita e ripulita. Le ali demolite sono state ricostruite utilizzando unicamente mattoni di recupero trovati nel Brandeburgo, attraverso un'operazione a vasta scala difficilmente immaginabile per un edificio di queste dimensioni. Le colonne di marmo bianco, rimaste per cinquant'anni a terra annerite dalla polvere del carbone e lavate dalla pioggia acida, sono state rialzate lasciando orizzontale la patina zebrata e la tragica purezza delle foglie di acanto bruciate dalle vampe delle bombe. Le facciate esterne sono state restaurate con un lavoro di rifacimento puntuale degli intonaci e delle lastre distaccate, gli imponenti serramenti di quercia, ancora in buone condizioni, smontati e ripuliti. Le nuove facciate, anch'esse costruite con mattoni di recupero, riprendono esattamente le proporzioni del progetto originario di Stüler, comprese le aperture e la loro divisione neo-rinascimentale a croce. La superficie di mattoni è scandita da corsi in rilievo, corrispondenti al bugnato di rivestimento originario presente ancora sulle ali non distrutte. I portoni e le *boiserie* in quercia fiammata, la ferramenta in bronzo ossidato, i caloriferi in ghisa smaltata, come tutti gli altri componenti tecnici o di allestimento, sono stati disegnati o ricercati con lo spirito minuzioso ed esperto di uno scenografo nell'atto di mettere in opera una commedia ambientata in un tempo sospeso. Un tempo sospeso, ma saldamente ancorato a una tradizione borghese che definisce intorno al termine *Gemütlich* uno stile di vita che permea a fondo la cultura nordica. *Gemütlich*, difficilmente traducibile nella lingua italiana senza sminuirne il significato profondo, è l'intimità, la familiarità, il vissuto quotidiano che si ritrova nelle sale, pur monumentali e grandiose, del restituito museo. I berlinesi, in una giornata di marzo, commossi con il naso all'insù, hanno potuto ritrovare la dimensione temperata della loro città dopo anni divisi tra il freddo realismo e la bollente orgia del consumo.

6
facciata dell'ala nord
facade of the north wing



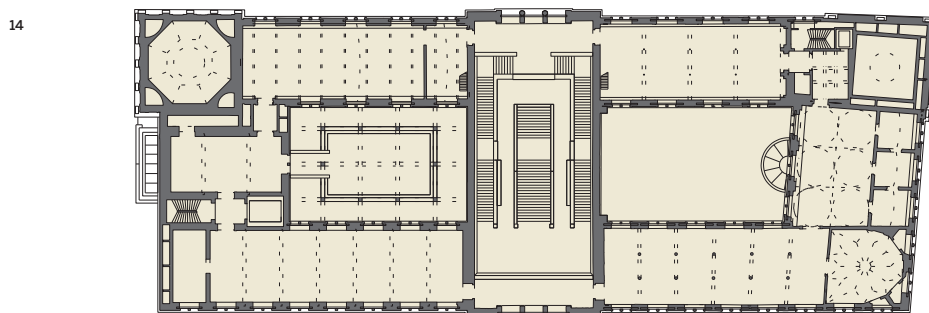
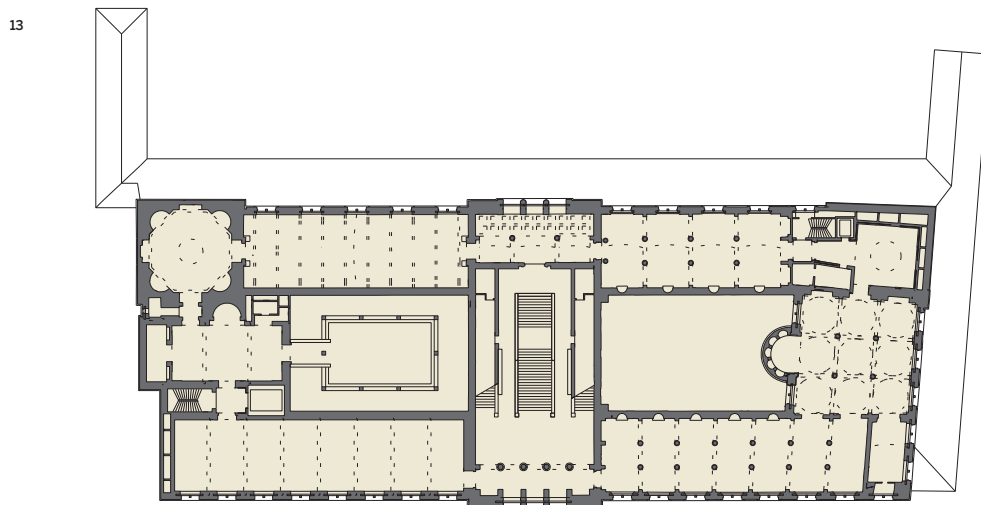
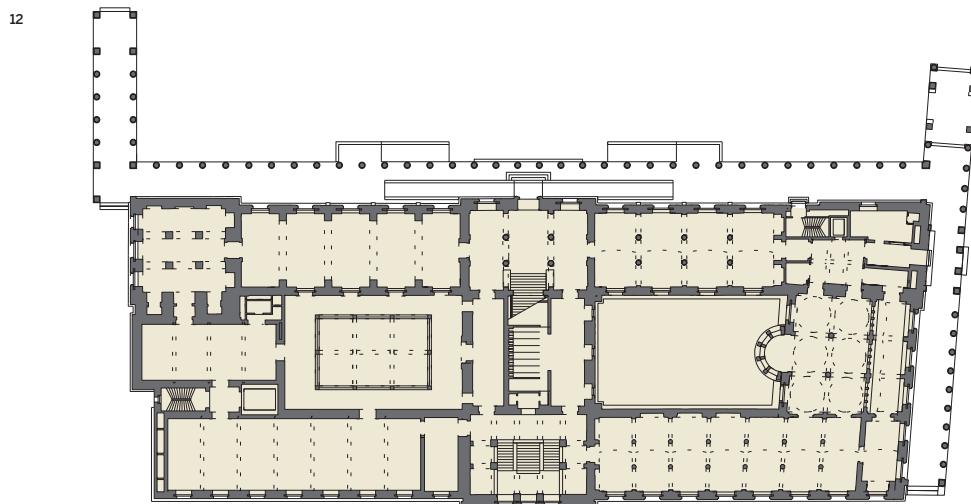
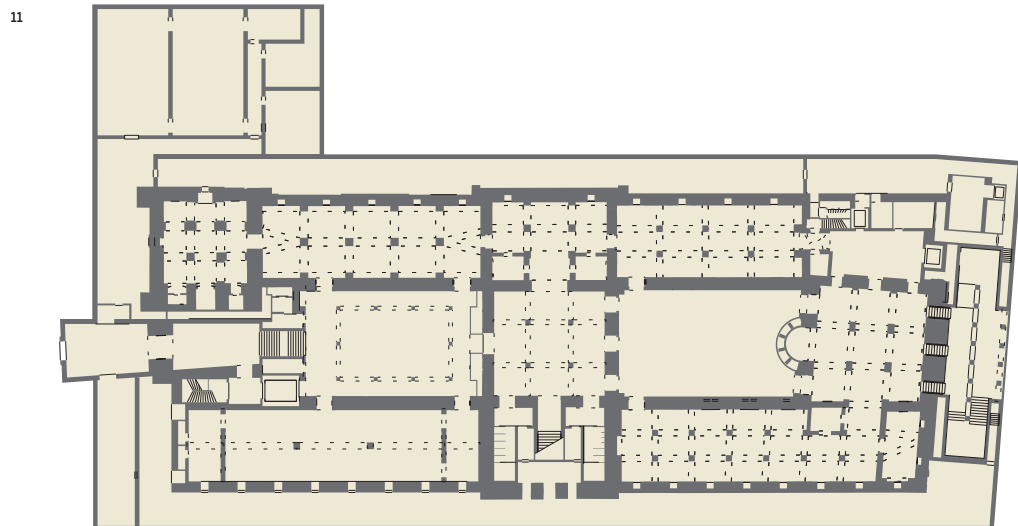




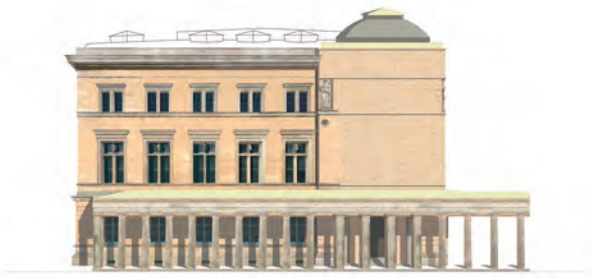
7 8
scala centrale
central staircase



9
 planimetria generale dell'area centrale di Berlino A Kupfergraben B Spree 1 Neues Museum 2 Altes Museum 3 Lustgarten 4 Duomo 5 Jeames Simon Galerie e nuova entrata all'Isola dei Musei 6 Bauakademie 7 Neue Wache 8 Neue Galerie 9 Pergamon Museum 10 Bode Museum
 siteplan of the central area of Berlin A Kupfergraben B Spree 1 Neues Museum 2 Altes Museum 3 Lustgarten 4 Cathedral 5 Jeames Simon Galerie and new entrance to the Island of the Museums 6 Bauakademie 7 Neue Wache 8 Neue Galerie 9 Pergamon Museum 10 Bode Museum
10
 prospettiva aerea dell'Isola dei Musei con il progetto della nuova entrata generale e della James Simon Galerie
 aerial perspective of the Island of the Museums with the project for the new general entrance and the James Simon Galerie
11
 piano seminterrato al livello della Archäologische Promenade 1:1000
 basement at the level of the Archäologische Promenade 1:1000
12 13 14
 piano terreno, primo e secondo piano 1:1000
 ground floor, first and second floor 1:1000



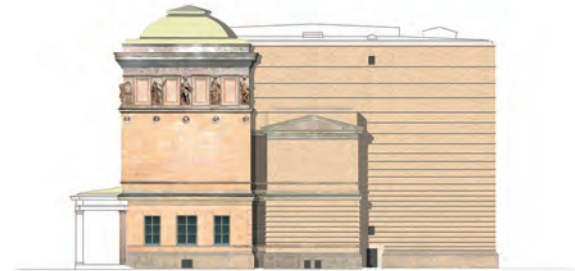
15



17



16



18



19



15
fronte laterale verso l'Altes Museum
lateral facade toward the Altes Museum

16
fronte sul Kupfergraben
facade on the Kupfergraben

17
fronte laterale verso
il Pergamon Museum
lateral facade toward
the Pergamon Museum

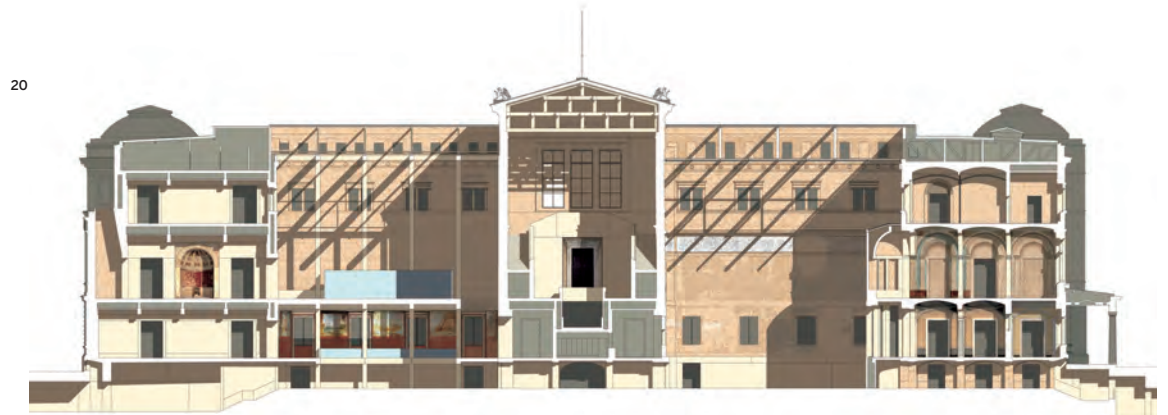
18
fronte sul Kupfergraben
facade on the Kupfergraben

19
sezione longitudinale
attraverso l'ala ricostruita
longitudinal section through
the reconstructed wing

20
sezione longitudinale sulla Archäologische
Promenade attraverso le corti coperte
longitudinal section on the Archäologische
Promenade through the covered
courtyards

21
sezione longitudinale
attraverso le sale a cupola
longitudinal section through
the cupola rooms

20



21





STEFAN PREUSSNER, MULTIMEDIALE ARCHITECTS, JAMES VAN RUCHTEN

24



STIFTUNG PREUSSISCHER KUNSTBEREICH / DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS / VITE ZSCHWART

25



STIFTUNG PREUSSISCHER KUNSTBEREICH / DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS / VITE ZSCHWART

26



STIFTUNG PREUSSISCHER KUNSTBEREICH / DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS / CHRISTIAN RICHTERS

27



STIFTUNG PREUSSISCHER KUNSTBEREICH / DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS / CHRISTIAN RICHTERS

- 24
ingresso alla cupola nord
entrance to the north cupola
- 25
sala romana
Roman room
- 26
scala centrale e scorcio nella
sala della collezione etnografica
central staircase and view of the
room of the ethnographic collection
- 27
colonne nella scala centrale
e scorcio verso la ricostruita
sala greca dell'ala nord
columns of the central staircase
and view toward the reconstructed
Greek room of the north wing
- 28
infilata di sale al primo
piano dell'ala orientale
series of rooms on the first
floor of the east wing
- 29
sala delle Niobidi e ingresso
alla cupola nord
Niobid room and entrance
to the north cupola
- 30
sala stellata
stellate room
- 31
sala medioevale
medieval room

28



STIFTUNG PREUSSISCHER KULTURERBSITZ/DIWO CHIPPERFIELD ARCHITECTS/VITE ZACHART

29



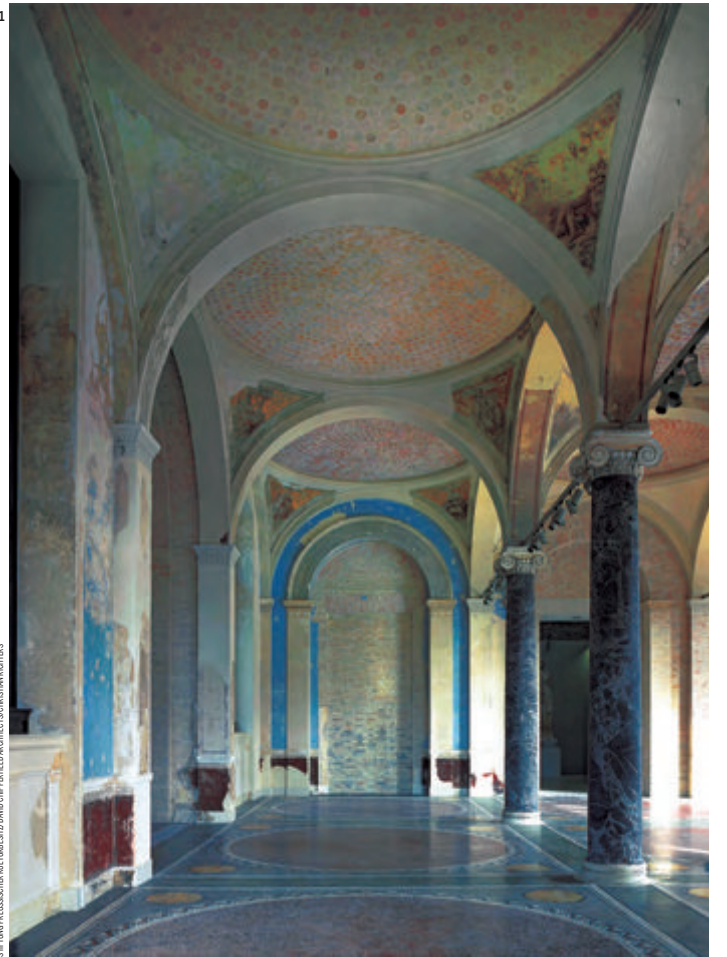
STIFTUNG PREUSSISCHER KULTURERBSITZ/DIWO CHIPPERFIELD ARCHITECTS/VITE ZACHART

30

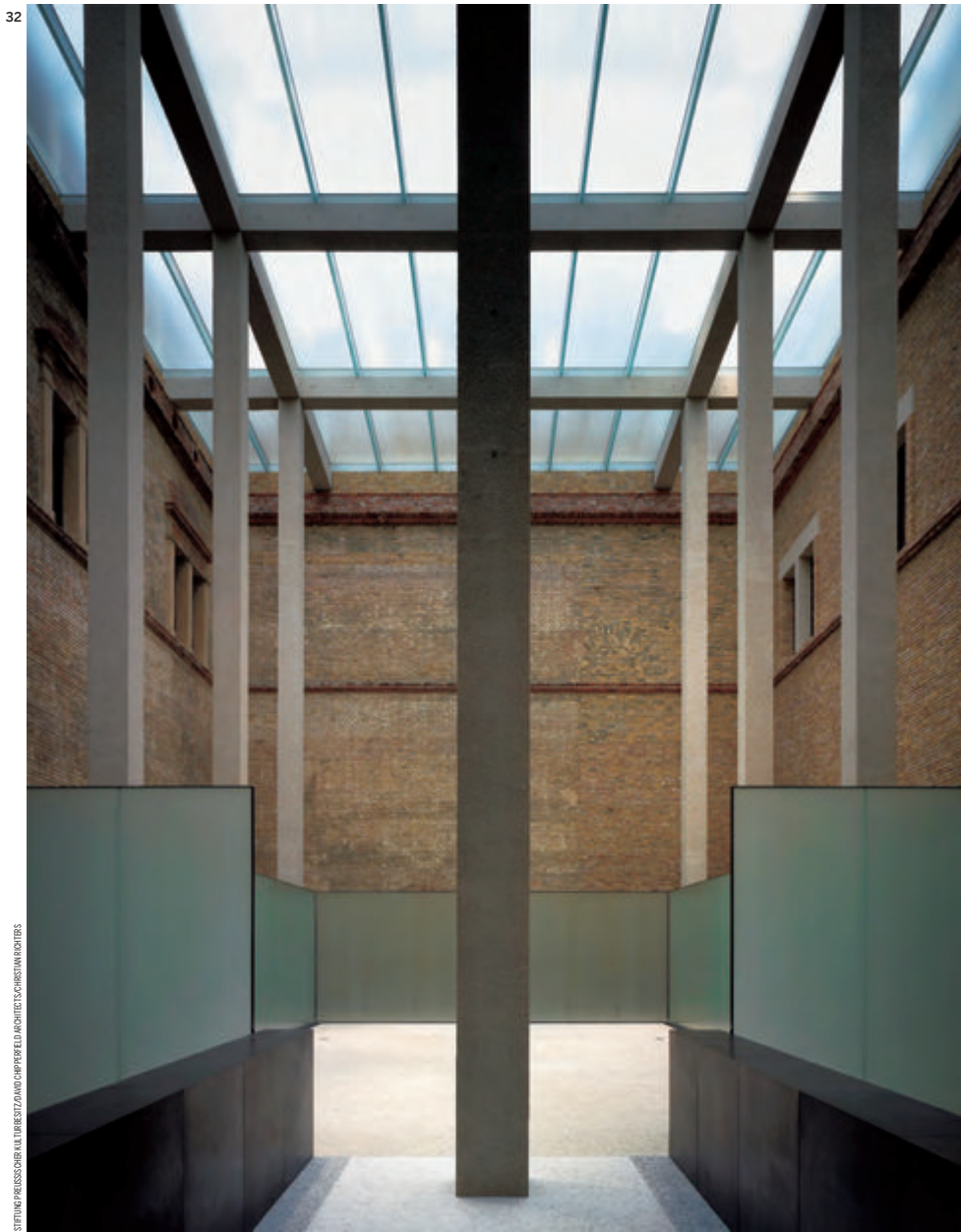


STIFTUNG PREUSSISCHER KULTURERBSITZ/DIWO CHIPPERFIELD ARCHITECTS/CHRISTIAN ROTHBES

31



STIFTUNG PREUSSISCHER KULTURERBSITZ/DIWO CHIPPERFIELD ARCHITECTS/CHRISTIAN ROTHBES



32
corte egizia
Egyptian courtyard
33
corte greca
Greek courtyard



Sergio Poretti
Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento

Gangemi editore,
 Roma 2008



Una serrata raccolta antologica di venti saggi disegna, se non un'organica "storia", sicuramente una rigorosa genealogia della costruzione italiana del Novecento, ricostruendone il percorso, tutt'altro che lineare, dalle pratiche tradizionali a quelle più propriamente moderne. Gli scritti affrontano temi generali –il rapporto struttura-forma, le retoriche murarie, i nuovi materiali, la dialettica tra realismo e figuratività, le sperimentazioni autarchiche sul cemento debolmente armato, sino all'*exploit* dell'ingegneria italiana del secondo dopoguerra– e singole opere –tra le altre, gli edifici postali di Vaccaro, Libera, Ridolfi e Samonà, la casa del fascio a Como di Terragni, il "Colosseo quadrato" all'E42, le costruzioni dell'Ina-Casa, le sperimentazioni di Nervi e le strutture ideali di Moretti, la Tomba Brion di Scarpa: un intreccio che offre continui agganci con le vicende dell'architettura italiana non meno che preziose indicazioni di lettura per penetrarne la complessità. Corredato da un ampio apparato di immagini d'epoca, arricchito da originali restituzioni grafiche degli edifici studiati ed impreziosito dalle belle fotografie eseguite dall'autore, è un libro consigliabile a chiunque, a vario titolo, si interessi di architettura.

Antonio Ruiz Barbarin
Luis Barragán frente al espejo. La otra mirada

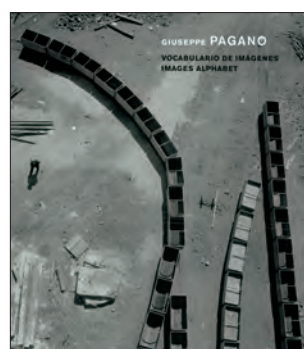
Fundación Caja de Arquitectos,
 Barcelona 2008



Un libro vario, adeguatamente illustrato, compiuto nella prima parte, la più narrativa, tormentato nella seconda, la più impegnativa sul piano critico che lascia irrisolti gli interrogativi di fondo che i "silenzi", tanto "ascetici" quanto "peccaminosi", dell'opera di Barragán sollevano. Il primo capitolo ripercorre la traiettoria della carriera di Barragán (1902–88), dagli anni della gioventù a quelli del debutto professionale a Guadalajara e delle prime opere "vernacolari", al trasferimento a Città del Messico e ai "viaggi di formazione" in Europa e poi negli Stati Uniti, culminati nell'inevitabile incontro con Le Corbusier (alle cui implicazioni Ruiz Barbarin dedica insistite attenzioni), alle opere della maturità compendiate da alcuni capolavori (case Barragán e Gilardi, Convento de las Madres Capuchinas, Las Cuadras de San Cristóbal, tutti a Città del Messico). Nella seconda parte del libro il metodo e gli intenti comparativistici prevalgono su quelli compilativi e se nel considerare le ricorrenze che è possibile riscontrare tra gli spazi di Barragán e quelli di Le Corbusier, Ruiz Barbarin offre spunti suggestivi, lo sono meno quelli che propone allorché coinvolge nei confronti Mies, Rietveld e De Stijl, in particolare a partire dall'analisi di casa Gilardi.

a cura di Daria De Seta
Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes. Images alphabet

Lampreave & Millán,
 Madrid 2008



Quello che proponiamo all'attenzione dei lettori è il catalogo pubblicato in occasione di una mostra dedicata a "Pagano fotografo" dal MuVIM di Valencia nel 2008. Alle fotografie di Pagano (1896–1945) è dedicata una letteratura imparagonabile con quella che si è invece occupata della sua attività di progettista, di direttore di «Casabella», di referente della cultura architettonica durante il fascismo e di antifascista militante nell'ultimo scorcio della sua vita conclusasi a Mauthausen, qui raccontata da un saggio di maniera di M. Franzelli. Più originale è il contributo di D. De Seta che apre il catalogo e che sarebbe risultato ancor più convincente se per indicare il movente, ovvero il tentativo di cogliere ciò che "è di sempre in architettura", che spingeva Pagano a scattare le sue fotografie invece del termine "storia" avesse usato quello di "passato". Il catalogo offre una selezione di fotografie ottimamente riprodotte, accompagnata da scritti di M. d'Alfonso, G. Musto e dai saggi in punta di penna di J.J. Lahuerta (il modo di osservare di Pagano e quello di Le Corbusier) e A. González García che prende spunto dagli scatti fatti da Pagano per raccontare, con l'ausilio di un celebre capitolo di Schopenhauer, una "breve storia" dell'"architettura con Cariatidi".

Giampiero Bosoni e Federico Bucci
Il design e gli interni di Franco Albini

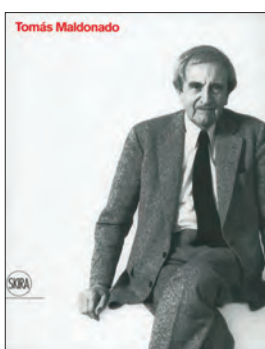
Electa,
 Milano 2009



«Un'architettura atmosferica», sosteneva G. Romano, che si «autocontrolla col rigore logico dei ragionamenti analitici», scriveva G. Samonà in un saggio del 1957 dedicato ad Albini (1905–77) che giustamente F. Bucci ritiene uno dei più intelligenti tra quelli scritti su di lui; sono, questi, giudizi che colgono cifre che rendono esemplare l'opera del progettista milanese nel panorama dell'architettura del Novecento. In questo libro Bucci (occupandosi dei caratteri degli "spazi residenziali") e Bosoni (che analizza gli arredi e i complementi di arredo) stendono un regesto ragionato del lavoro che Albini ha compiuto cimentandosi con i problemi della piccola scala. Scorrendo questo regesto ben commentato ci si imbatte in episodi sorprendenti (cfr. gli arredi per le case Peiti e Levi-Broglio degli anni Trenta) e in oggetti d'uso comune (sedute, tavoli, lampade) che lo studio accurato della funzione e la ricerca dell'essenzialità formale e materica hanno trasformato in invenzioni costruttive ancor prima che formali. Queste creazioni si inscrivono non tanto nella «più eletta tradizione lombarda» ovvero «pariniana» come notava G. Testori parlando di Albini quanto in quello della migliore cultura progettuale italiana, sin dagli anni Trenta pienamente, coscientemente e originalmente europea.

Aa. Vv.
Tomás Maldonado

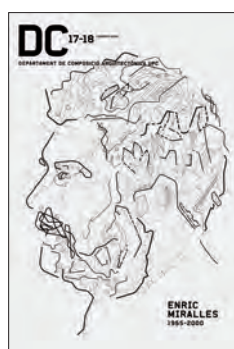
Skira,
Milano 2009



I libri di Maldonado (n. 1922), da *Max Bill* (1955) a *La speranza progettuale* (1970), al più che attuale *Disegno industriale: un riesame* (1976) a *Memoria e conoscenza* (2005), colpiscono per l'inusuale intreccio di curiosità, intuizione e sistematicità che li contraddistinguono. Il catalogo che presentiamo, pubblicato in occasione della mostra a lui dedicata dalla Triennale di Milano nel 2009, conferma questa impressione. Artista, architetto, designer, epistemologo, semiologo, studioso di storia della scienza e metodologo, Maldonado è un intellettuale difficilmente classificabile; ha svolto una attività multiforme ispirata però da un rigore e da un impegno scientifico e civile, radicati in una fede laica nei principi della ragione. Intorno al 1945 Maldonado debutta come pittore in Argentina, avendo quale riferimento l'arte d'avanguardia sovietica. Dal 1955 al 1967 insegna alla Hochschule für Gestaltung di Ulm; lavora nel campo del design ambientale e della comunicazione e nel 1969 si trasferisce in Italia, dove dirige «Casabella» e continua a insegnare. Per le ragioni spiegate nel catalogo da O. Calabrese, W.S. Huff, G. Anceschi, G. Bonsiepe e altri, Maldonado è una figura esemplare non soltanto come artista, progettista e studioso ma anche come un uomo dalla spina dorsale diritta.

«DC»

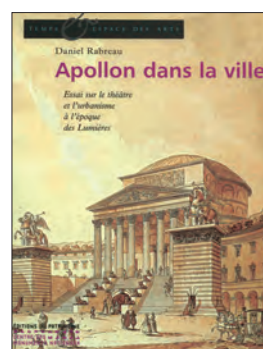
n. 17-18,
febbraio 2009



Questo numero della rivista del Dipartimento di Composizione Architettonica della Scuola di Architettura di Barcellona è dedicato a Enric Miralles (1955–2000). Vi sono pubblicati: gli scritti di Miralles, brevi, saltellanti e rapsodici, altrettante espressioni di un modo di lavorare, nello scrivere come nel progettare, “che ricominciava in ogni istante”; una intervista misurata e intelligente nella quale Carme Pinós parla del loro sodalizio, culminato nella realizzazione di opere decisive (Cimitero di Igualda e stadio per il tiro con l'arco a Barcellona, per es.); uno scritto non di maniera in cui Rafael Moneo ricorda la travagliata discussione dell'eterodossa tesi di dottorato presentata da Miralles nel 1987, respinta nella sua prima versione perché «illeggibile non essendo scritta», come sostenne Josep Quetglas che ne colse così la cifra anticipatrice di quella della successiva produzione architettonica; saggi puntuali di Josep Rovira, Enrique Granell, Maurici Pla Serra e altri. I documenti, le testimonianze e i saggi che ospita fanno di questo numero di «DC» lo strumento più appropriato, nonostante il modesto apparato illustrativo, per avvicinarsi alla figura di Miralles, la cui carriera tanto promettente è stata repentinamente interrotta da una morte prematura.

Daniel Rabreau
Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII^e siècle

Éditions du Patrimoine,
Paris 2008



“Teatromania” è il termine utilizzato da Rabreau per descrivere i fenomeni che analizza in questo libro che offre molto più della disanima dell'evoluzione di una tipologia edilizia (le sale teatrali e i teatri) in rapporto alle trasformazioni urbane delle principali città francesi e di Parigi, in particolare, nel Settecento. Poiché le vicende che vi sono ricostruite implicano reiterati riferimenti ai massimi architetti attivi dalla fine del Seicento sino alla Rivoluzione, da Boffrand a Ledoux, da Blondel a Legeay, da Petitot a Soufflot, da Laugier a Boullée, e alle riforme urbanistiche subite da Parigi, Lione, Bordeaux, Metz, ecc., il libro contribuisce con un capitolo ora essenziale alla storia dell'architettura francese, alla disanima dei modelli da essa privilegiati (i riferimenti all'Italia e all'influenza di personaggi quali Alfieri o Piranesi sono puntuali). Merito di Rabreau è di avere messo in luce come la costruzione dei nuovi “templi delle arti” di cui si occupa sia stata il prodotto di inedite dinamiche urbanistiche, politiche ed economiche nonché del maturare di concezioni che ritenevano i teatri espressione della «magnificenza delle città» (Blondel) ma anche luoghi necessari per l'educazione delle folle protagoniste della moderna vita urbana (Diderot).

a cura di Sarah E. Lawrence
Piranesi as Designer

Smithsonian Institution, Cooper-Hewitt,
National Design Museum, New York 2007



Publicato in occasione di una mostra presentata a New York e Haarlem nel 2007–08, questo catalogo, ottimamente illustrato, ospita undici saggi; quello della curatrice è quasi pleonastico, mentre quelli di J. Wilton Ely e A. González-Palacios sono esaustivi e autorevoli quanto i loro autori. Altri studiosi vi affrontano questioni da tempo dibattute in maniera originale: D. Rosand si occupa del “disegno” di Piranesi soprattutto alla luce delle influenze veneziane; B. Sørensen dei progetti per la riforma di San Giovanni in Laterano, occasione per Piranesi di confronto con Borromini e per la messa a punto di un inedito metodo di rappresentazione; R. De Leeuw della fortuna di cui Piranesi godette nei Paesi nordici (in particolare in Olanda). P.N. Miller dimostra come Piranesi rinnovò la mentalità antiquaria e il modo di osservare le testimonianze del passato, mentre A. Jarrad ritorna sul tema della “teatralizzazione” della rappresentazione di architettura. Completano il catalogo un saggio curioso nel quale M. Graves presenta, accanto a vedute piranesiane, i bei disegni da lui fatti durante il suo soggiorno all'American Academy a Roma e uno di P. Eisenman sul Campo Marzio quale intenzionale messa in scena della dissoluzione dell'idea di “forma urbis”.

Marco Biraghi
**Storia dell'architettura
contemporanea 1750-1945;
1945-2008.**
2 voll., Einaudi, Torino 2008

Oggi che senso ha una “storia dell'architettura contemporanea”?

Claudia Conforti

La familiarità accademica che mi lega all'autore, la fiducia che nutro nella sua intelligenza, e la considerazione per l'impegno e la fatica che sottostanno alla stesura di un'opera come la *Storia dell'architettura contemporanea 1750-1945; 1945-2008*, temperano l'apprensione che provo nel licenziare queste note ispirate da uno schietto dissenso rispetto al lavoro che Marco Biraghi ha portato a termine.

Premetto che l'assidua frequentazione di dottorandi e giovani ricercatori mi mette quotidianamente in contatto con attitudini conoscitive iperspecialistiche, circoscritte a un problema intorno al quale si può disquisire lungamente e sottilmente, ignorando con disinvoltura quanto esula da quello specifico, e spesso ristretto, terreno di indagine. Anche per questa ragione ho accolto con interesse e sollievo un libro che programmaticamente, fin dal titolo, dichiara l'ambizione di misurarsi con due secoli e mezzo di storia dell'architettura estesa all'Occidente e oltre. Dopo tante analisi lenticolari, monografie su singoli progettisti o singole opere, finalmente, ho pensato prendendo in mano questo libro, una proposta di ampio respiro e tale da trarre da quelle materiali e riflessioni. Le dimensioni dell'impresa (i due tomi superano le mille pagine), per di più compiuta da un solo studioso, suscitano un rispetto che però non è stato sufficiente ad assopire gli interrogativi che si sono venuti accumulando mano a mano che procedevo nella lettura.

Il primo di questi interrogativi è tanto ovvio che è lo stesso autore, nell'*Introduzione* (pp. XVII-XIX) a porsi: «Che senso ha oggi un'ennesima storia dell'architettura contemporanea? Dopo quelle di Bruno Zevi (1950), di Leonardo Benevolo (1960), di Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co (1976), di Kenneth Frampton (1980), di William Curtis (1982) e di molti altri ancora?».

Individuando nella natura accentuatamente ideologico-progettuale il carattere dominante di queste “storie”, Marco Biraghi (1959) dichiara francamente di prenderne le distanze. Chiarisce infatti di aver voluto lasciarsi «alle spalle le volontarie distorsioni di una “storia scritta con il pugnale”, per citare Francesco De Sanctis, ma anche la falsa “oggettività” di una storia fatta di pura accumulazione» e di avere voluto pragmaticamente costruire «una storia che adotti diverse “ottiche”, a seconda del soggetto trattato e della distanza dal presente alla quale si trova».

L'assunzione di uno sguardo miope per compiere la perlustrazione storica è irrituale, ma legittima, tanto più se onestamente dichiarata. Coerentemente, in effetti, il primo mezzo secolo (1750-1800) dell'arco temporale da lui considerato viene trattato in un subitaneo sorvolo che occupa meno di venti pagine, intitolate *La crisi dell'ordine dell'architettura*. A partire dalle considerazioni riservate alla (noiosissima) capanna rustica di Marc-Antoine Laugier, viene qui ribadita la metafora di una modernità che erompe e si rivela nell'inconciliabilità tra utile e ornamentale.

Il contrasto tra «funzione tettonica ed elementi semplicemente decorativi» è assunto da Biraghi come la costante di «tutta la storia dell'architettura oc-

cidentale – da Roma in avanti». Un contrasto che può assumere anche le spoglie di «colonna *versus* parete», dunque del divario concettuale tra i due modi tradizionali del costruire: con masse murarie continue (romano e rinascimentale) o per elementi portanti puntiformi (greco e gotico). Poste così le questioni è evidente che ci troviamo di fronte a semplificazioni che se non sono originali, sono certo molto drastiche. Questo contrasto è, in sintesi, il principio concettuale che, diversamente declinato in rapporto alla natura dei casi indagati, dovrebbe esplicitarsi e guidare la galoppata diacronica che, in due volumi, attraversa due secoli e mezzo di architettura.

L'ottica che Biraghi ha adottato non è inedita: canonicamente, dopo le pagine iniziali, egli si occupa degli architetti francesi “visionari”, già impropriamente detti “rivoluzionari” (Ledoux e Boullée), associandone le opere alle frantumazioni prospettiche e figurali di Piranesi, primo consapevole interprete della crisi della modernità architettonica, per parlare così dei difficili legami che, nel tempo moderno, stringono la storia, l'architettura e il progetto. Del grande veneziano Biraghi tace però la solida preparazione topografica al fianco del Nolli, premessa tecnica (se non culturale) di quelle *Vedute e Magnificenze* di Roma che registrerebbero, con l'incombere delle rovine, “l'immagine di una crisi rintracciata, *presagita* direttamente nella fisica, nella *meccanica* delle sue «cose»”. Queste prime pagine fanno seguito a quella in cui Biraghi dichiara qual è il problema attuale dal quale ha preso le mosse, ossia «quello di una progressiva perdita della memoria storica (perdita di cui la storia dell'architettura rappresenta peraltro soltanto uno dei molti campi d'applicazione), e quello della mancanza di comprensione dei fenomeni spesso sostituita da superficiali “informazioni”».

Procedendo però tra le pagine dei due volumi, viene da pensare che le «diverse “ottiche”» che l'autore invoca, senza mai peraltro esplicitarle o definirle, che dovrebbero fornire una risposta a questo problema più che chiarirlo tendano piuttosto ad accatastare una serie di notizie (soprattutto nel primo volume dedicato al periodo 1750-1945) già sedimentate dai testi canonici, a partire da quello di Nikolaus Pevsner del 1936 fino a quello di Siegfried Giedion del 1941, senza compiere svolte sostanziali né suggerire angoli di osservazione innovativi. A puro titolo di esempio, si veda come Biraghi interpreta in modo corretto e convenzionale l'opera di Gottfried Semper o la Red House di Philipp Webb per William Morris. Ma soprattutto, sorprende, date le premesse di cui si è detto, l'assenza di interpretazioni azzardate, la cui mancanza è soltanto in parte risarcita dalle descrizioni degli eventi e degli accadimenti che nel libro vengono presi in considerazione. In queste descrizioni Biraghi dà prova di un'abilità letteraria non convenzionale, ma anche per questa ragione paradossalmente egli pare ricadere proprio in ciò da cui afferma di volere prendere idealmente le distanze.

Così anche in relazione a quelle «superficiali “informazioni”» da cui, secondo Biraghi, la storiografia sarebbe afflitta e che egli denuncia in premessa non è raro nel libro vederle inopinatamente ricomparire. Per esempio, quan-

do il nostro autore fa riferimento al radicale mutamento introdotto da Ledoux nella logica compositiva tradizionale, indica come indizio “una particolarissima relazione tra *tipo edilizio* e *mestiere* di colui cui è destinata la casa”. In realtà questa affermazione non fa che riprendere quel principio di *convenientia* che, teorizzato proprio da Sebastiano Serlio, si attesta in epoca rinascimentale come un’estensione del principio enunciato da Vitruvio quando riferisce la scelta dell’ordine dei templi ai tipi di divinità. Quindi siamo in territori del tutto incongrui e anacronistici rispetto alle pretese o alle negazioni “funzionalistiche” invocate dall’autore.

Altrove, continuando la lettura dei due tomi, capita poi di imbattersi in alcuni sedimentati luoghi comuni della storiografia dell’architettura contemporanea, nonostante Biraghi giustamente dichiara di volerli censurare come suggerirebbero anche le acquisizioni cui sono pervenuti gli studi più recenti. Ne è un esempio, naturalmente veniale, il riferimento alla presunta mostra berlinese dell’opera di Frank Lloyd Wright del 1910, che non è azzardato ritenere non essersi mai tenuta, come ha scritto nel 1993 Anthony Alofsin nel suo *Frank Lloyd Wright. The Lost Years 1910-1922*. Ma il problema non è certo il ricorrere, inevitabile in un lavoro di tale vastità cronologica e geografica, di lacune, sviste, o inesattezze. Sebbene non siano affatto determinanti queste rimandano però alle iniziali questioni di metodo e alla mancata messa a fuoco dei principi sulla scorta dei quali l’analisi dei fenomeni è stata condotta. Per fare ancora un esempio: quando Biraghi propone l’interpretazione di un evento ritenuto cruciale della storia dell’architettura contemporanea, egli quasi mai indirizza il riflettore sulle opere, sulle ragioni della loro materialità o dei processi di progettazione e di costruzione di cui sono prodotti –processi che coinvolgono istituzioni, saperi e tecniche, mobilitano uomini, materie e risorse. Tecniche, materiali e cantieri (e committenti, bisogna aggiungere) sembrano essere stati banditi da questa storia dell’architettura, come ai tempi di Benedetto Croce.

Allorché se ne occupa, solitamente Biraghi fa precedere una breve descrizione del manufatto a una serie di considerazioni sulla problematicità della sua iscrizione a una determinata categoria. Tali considerazioni in qualche caso finiscono con l’approdare a un sottile, talvolta imperscrutabile, ribaltamento che in realtà utilizza la stessa logica critica preliminarmente denunciata, senza metterne in discussione la legittimità o l’efficacia. In uno dei tre fulminei cenni riservati ai settanta anni di attività di Giovanni Michelucci, per esempio, si cita la Borsa Merci (1948-50) di Pistoia come uno «dei più felici innesti moderni in un ambiente storico italiano», derubricando nella consueta categoria dell’ambientismo (che non viene invocato esplicitamente, ma quello è) uno dei più pionieristici esperimenti tipologici e costruttivi dell’immediato dopoguerra (di cui è anche sottaciuta la precoce distruzione avvenuta nel 1961 – anche questa è storia!). Proseguendo in questa direzione si legga come il libro sintetizza l’incandescente dibattito critico che accompagnò la costruzione della torre Velasca (1950-58), progettata dai BBPR a Milano: «il tema della torre con volume sporgente a coronamento di un corpo dallo sviluppo verticale (concettualmente e morfologicamente diverso dal tema del grattacielo) è già presente nella prima versione del progetto, dove la struttura è prevista in acciaio e la regolarità del *curtain wall* è di chiara marca “internazionalista”; tale idea pertanto *precede* l’elaborazione di quegli elementi linguistici che faranno imputare di “storicismo” i BBPR. Decisiva per la formazione del *senso* della Torre Velasca, allora, non sarebbe tanto la scelta linguistica quanto piuttosto la rottura “con la stesura indistinta della città”, cioè a dire con il modo convenzionale, *neutrale*, di concepire un intervento moderno all’interno del tessuto storico. Da ciò si lascia evincere che “la torre milanese è –*anche* e non soltanto– una interpretazione paradossale e *per absurdum* del tema delle preesistenze ambientali; che vengono smentite all’inizio quando gli architetti scelgono la forma a torre, e affermate poi, nel momento critico dell’invenzione di un nuovo linguaggio”

[citazioni da Ezio Bonfanti e Marco Porta]». Letta questa pagina viene da chiedersi: siamo proprio certi che l’iniziale scelta progettuale non tenesse in adeguato conto indici di edificabilità, vincoli normativi ed economici stringenti, trattandosi di un’operazione immobiliare di notevole portata, promossa da un committente piuttosto potente che per molteplici e non ovvie ragioni che sarebbe opportuno spiegare aveva deciso di rivolgersi a un studio professionale di primo piano e non a tre scapigliati sognatori?

La parte conclusiva del secondo volume (poco meno di 200 pagine) è dedicata all’ultimo quarantennio. Misure e giudizi severi, che spesso evidenziano opportunamente l’artificialità e l’estrema povertà concettuale di alcuni tra i più noti architetti contemporanei, si susseguono senza però entrare nel vivo di una chiara spiegazione di quali meccanismi (che ancora una volta coinvolgono i ruoli svolti dalla committenza, dalle mentalità collettive, dai media, ecc.) rendano purtuttavia vincenti questa denunciata mediocrità. Ci si chiede poi se non sia ancora una volta la sudditanza a schemi interpretativi antiquati quella che ha indotto Biraghi a raggruppare in un unico *bouquet* nel capitolo intitolato *Il dominio della distorsione*, i grandi progettisti del cemento armato e del cemento precompresso, da Nervi a Torroja, da Candela a Calatrava, come se la manipolazione di una comune materia (il calcestruzzo), li apparentasse indissolubilmente, indipendentemente dalle profonde differenze espressive, oltre che tecniche e costruttive, che distinguono le opere e le ricerche da loro compiute.

I silenzi che Biraghi riserva a molti architetti attivi nel secondo Novecento, in Italia e non, sono eloquenti. L’elenco dei nomi che a questo punto si potrebbe redigere risulterebbe probabilmente utile per spiegare le scelte critiche di Biraghi ma rischierebbe di apparire eccessivamente pedante per i lettori; questa eventualità mi induce ad ometterlo e a continuare a fidarmi della puntualità delle annotazioni che accompagnano le considerazioni che sto svolgendo. D’altro canto è evidente che questo silenzio è il risultato di selezioni legittime da giudicare però in rapporto al contesto in cui sono state operate, ovvero alle attenzioni e alla pagine che Biraghi ha riservato a personalità, soprattutto di area milanese e veneziana, le cui rarissime opere, quando esistono, faticano a configurare un profilo meritevole di attenzioni critiche, ancorché provvisorio. Ma ciò detto questa porzione del libro risulta la più fragrante e anche la più utile, in quanto generosamente tenta di sistematizzare una serie di avvenimenti ancora *in fieri*, sui quali abbondano le informazioni patinate, ma generalmente mancano riflessioni complessive e riferimenti autenticamente critici.

Naturalmente non poche delle riserve che ho avanzato sono originate dalla natura dichiarata dal titolo dell’opera e ribadita nell’*Introduzione* della medesima; quella che abbiamo tra le mani, infatti, vuole essere una *Storia dell’architettura contemporanea*. Altre e diverse valutazioni si imporrebbero di fronte a un manuale: un onesto strumento sussidiario per quanti, studenti e appassionati, desiderano un approccio semplificato e complessivo a ciò che l’architettura contemporanea è ed è stata. Un manuale, infatti, è per definizione un contenitore di nozioni non altrimenti attingibili nel loro insieme; una sorta di utile elenco telefonico; un materiale grezzo sul quale far funzionare, per gradi successivi, l’intelligenza nostra e dei nostri studenti. In un manuale l’uso di formule a scopo didattico è necessario e l’evasività o gli scompensi critici sono giustificati dalle esigenze di brevità e di concisione. La possibilità che anche questo libro abbia una radice nascosta, segretamente manualistica, e tale, quindi, da suggerire come leggerlo, sembra in realtà evocata allusivamente dallo stesso Biraghi quando, riferendosi nell’*Introduzione* alla sezione intitolata *L’esperimento del moderno (1900-1945)*, scrive: «Il terzo capitolo ha invece un carattere maggiormente analitico, ma al contempo anche sintetico, vista la difficoltà a offrire interpretazioni che si discostino di molto da quelle che una copiosissima produzione storiografica riguardante il periodo in oggetto ha ormai conseguito al giorno d’oggi».

ANCHE GLI ARCHITETTI SI SVALUTANO



India, banconota da 50 rupees (1978), raffigurante su una faccia il leone dell'Ashoka Pillar, emblema del paese; sull'altra, il parlamento della nazione (1921-segg.) a New Delhi, progettato da Sir Herbert Baker (1862-1946).

page 4
Venice: “the art kilometer”

When work is completed in 2010 on the exhibits of the “Grande Accademia”, the “art kilometer” of Venice, as it has been called, will have a new crossroads. This will complete an itinerary parallel to the left bank, for those arriving from the St Mark’s Basin, of the Canal Grande, forming a sequence of peerless museums. This itinerary has taken form thanks to a process resembling those that generate all museums, namely a succession of layers deposited in the city at a pace that is only apparently slow, and with a randomness that is not without its own logic. When the halls of the “Grande Accademia” are opened to the public, the museum that contains masterpieces by Carpaccio, Giorgione, Titian and Tintoretto, and the most precious drawings by Leonardo, will have twice as much exhibition space as it did in the past. Equally important, now that the museum and the Fine Arts Academy are no longer forced to share the same building – as a result of decisions and programs that set a good example for other Italian cities – the museum will also include the interventions that Palladio, in a unique demonstration of his talent, completed starting in 1551 on the Convent of the Canonici Lateranesi, against the 15th-century Chiesa della Carità. The Convent and Church, thanks to the project of functional renovation developed by Tobia Scarpa and Renata Codello, will form a unified museum organism, offering visitors a chance to admire not just the collections, but also one of the most noble and, until now, practically “secret” chapters of the architecture that forms the historical fabric of Venice.

The “art kilometer” will wind through the two sides of this axis. Visitors can start by seeing the Museum of the Venetian Settecento, at Ca’ Rezzonico: here they can admire masterpieces by different artists, and what remains in the palazzo of the original project by Baldassarre Longhena and what was done there by Giorgio Massari. Starting their stroll at Ca’ Rezzonico, after having spent some time in front of *The New World* by Giandomenico Tiepolo, which will hopefully be seen as a warning to be kept in mind throughout the itinerary, mindful (for example) of the words of we have published to open this issue of «Casabella», visitors can proceed to the “Grande Accademia”. From there, the route continues to the Peggy Guggenheim Collection, one of the finest collections of contemporary art in the world. Ca’ Venier dei Leoni is a curious building, of which only the first floor was completed, facing the Canal Grande; Peggy Guggenheim purchased it in 1948, exactly two hundred years after the start of its construction by Lorenzo Boschetti. Peggy transformed it into her home, and though she did not conceive of the place in those terms, her life there generated this precious museum. Af-

ter the works by Pollock, Magritte, Picasso and Calder in the rooms of Ca’ Venier, the pilgrims of the “art kilometer” can proceed to the Punta della Dogana, to see the contemporary art exhibitions installed there by the Fondazione François Pinault, in spaces that were once abandoned and have now been transformed by wise political decisions and a refined, terse, exemplary renovation project by Tadao Ando. For those who make the journey we have described and, on the following pages, represented, this will not be only an “art kilometer” but also, as we suggest, one of architecture. It will wind through bequests that history has scattered, between the mid-1500s and the early 21st century, along the left bank of the Canal Grande. This is but one of the many “walks” offered by Venice, as documented in this issue of «Casabella». The series of museums we have discussed here is formed by places, because museums are composed of their content, but also their structures, as the short texts published here indicate. They are places where the shipwrecks of history and life deposit their relics, where different times leave their apprehensions. Cities make it possible to have other experiences, as is known to all those who visit Venice and are capable of recognizing it – also thanks to what its art narrates – as the homeland of modernity, impervious to *novitas*.

Francesco Dal Co

page 6
Ca’ Rezzonico

Ca’ Rezzonico is the most gaudy and “picturesque” museum in Venice. Its architecture and spaces, paintings, cycles of frescos, sculptures and furnishings account for a major part of collective imagery connected with the Venetian Settecento. This, in effect, was precisely the objective of the two men behind the place: to display the century of the splendor and the end of Venice as literature and the more successful “scenes” of the fantasy of the Occident wanted the Serenissima to be in those crucial decades: coquettes and cocottes, ostentatious and sinful, brilliant and inimitable, carnivalesque and mysterious, heaven and hell. The building, as we know, began as Palazzo Bon and was designed by the great Baldassarre Longhena: the economic difficulties of the client and, in the end, the almost simultaneous death of the architect and Bartolomeo Bon (1682), left the work unfinished: this can be seen in paintings by Canaletto, Bellotto, Marieschi: the first floor was completed, and the rest was covered with a temporary wooden roof. Halfway through the 1700s the ambitions of a vigorous family of silk traders from the Como region, the Rezzonico family, entered the scene. They purchased the noble title

and the building, and had it completed by the talented Antonio Massari (who also built, right in front, the palace of another nouveau riche family, the Grassi family). To celebrate their success based on strategic marriages, they added a very large reception room and enhanced the whole palazzo with a decorative cycle of exceptional quality: Giambattista Crosato, Giambattista and Giandomenico Tiepolo, Jacopo Guarana, Gaspare Diziani. The breakthrough came in 1758: first, the marriage of Ludovico Rezzonico to a member of a Venetian noble family, the Savorgnan; then the election as Pope of Carlo Rezzonico, with the name Clement XIII; followed by the appointment of his nephew, Abbondio, as a senator of Rome. This was the apex of a splendid rise that was nevertheless short-lived: in 1810 the family no longer existed.

After having various owners, the palazzo (which also served as a studio for famous artists in the 1800s, like Sargent, and as the residence of the poet Robert Browning) was purchased, with a bit of good fortune, in 1935 by the city, which called in Nino Barbantini and Giulio Lorenzetti to create the Museum of the Venetian Settecento. At the time of the purchase the building had been reduced to the mere walls: nothing of the collections, the furnishings, the decorations had survived the greed of the last owner, an antiquarian and adventurer.

Entire decors of other Venetian palaces being dismantled were purchased and re-assembled, and all the materials from the 1700s belonging to various civic collections were brought in. Decorative cycles and frescos were adapted to the site, with a certain amount of reckless pragmatism: the palazzo-museum was opened on 25 April 1936, after a just a few months of work, and it was immediately a resounding success.

Once the museum had been set up, it could boast of containing an impressive series of masterpieces: from the ceilings by Tiepolo to the amazing *Death of Darius* by Piazetta; from over thirty paintings by Pietro Longhi to the famous *Ridotto* and *Parlatorio* of Francesco Guardi; from absolute masterpieces of wood sculpture by Andrea Brustolon (the *fornimento Venier*) to canvases by Rosalba Carriera, Giambattista Pellegrini, Gregorio Lazzarini; paintings and frescos by Antonio Guardi, Bernardo Strozzi, Sebastiano Bombelli, Giuseppe Zais, Domenico Maggiotto, Giuseppe Nogari, and so on.

Due to the well-known vicissitudes of the art market from the 1700s on, there were no works by the greatest Veduta painters (Canaletto, Bellotto, Marieschi, Diziani, etc.). This gap was somewhat filled in 1983, when the City purchased, in Milan, from the Crespi heirs, two large masterpieces by Canaletto, *Il rio dei Mendicanti* and *Il Canal Grande da Palazzo Balbi verso Rialto*, in an operation without parallels in the recent an-

nals of public collections in Italy. The palace contains countless pieces of furniture in walnut or lacquer, complete sets, an alcove, boudoirs, a library; sculptures in marble and wood, lacquer work, glass, collections and ceramics that are unique in terms of quality and richness. But perhaps the high point of the collections is the cycle of frescos by Giandomenico Tiepolo taken from the home of the painter at Zianigo, in the immediate Venetian inland. These are the very famous scenes with the *Mondo Novo*, *Pulcinella*, *villa life*; and then the monochromes, with centaurs, fawns, and more Pulcinelli, Roman and mythological scenes, all combined in a peerless kaleidoscope, overwhelming, painful, dark, irreverent, blasphemous, which is one of the most lucid previews of an epochal turnaround, between the 1700s and the 1800s, from the *ancien régime* to modernity.

Giandomenico Romanelli

page 8
The Accademia Galleries

The Accademia Galleries house a museum that was the result of Napoleonic and Austrian suppression of civic and, above all, religious institutions. It was founded on 12 February 1807, for educational uses for the Fine Arts Academy. The new institution was placed in the complex of the Carità – including a church, a school, a presbytery and a hospital – whose spaces were not well-suited to the display of the immense legacy inherited from the dismantling of other institutions, as well as other bequests and acquisitions over time, because they were not originally designed for that purpose.

Shortly thereafter Antonio Selva was hired to “remedy the disorder in the buildings”, and he implemented an initial radical restructuring of the complex, horizontally dividing the church; by doing so, he created spaces for the school on the ground floor and a large exhibition space on the level above. Other interventions were made later, parallel to operations of reorganization of the Picture Gallery, all the way to the projects of Carlo Scarpa, from 1945 to 1960, which gave the Galleries their present image.

In 2004, when the Fine Arts Academy was moved to the new facility of the “Incurabili” at the Zattere, it became possible to go ahead with the project of expansion of the Galleries, taking the space available for the museum to a total of 12,000 sq meters. The Venice authorities and the architect Tobia Scarpa have developed solutions capable of combining conservation of the buildings, architectural design and functional/technical updating.

The main objective set by Tobia Scarpa was to manage to capture the attention of even

the most distracted visitors, accompanying them on an ideally guided tour in which they would immediately sense the continuity between historical and contemporary space. A very intriguing theme, but also one of great difficulty.

The task was to unravel the intricate knot of the routes, unwinding them in a nearly continuous path from the entrance to the exit; this would redesign the overall layout of the museum. One decisive factor was the introduction, right at the center of the complex, but in the least invasive way possible, of a new staircase and a group of elevators.

The main entrance extends to the large ground-floor space, through the entrance installed by Carlo Scarpa, containing the ticket desk and an area for waiting and orientation. This is faced by a cloakroom visitors pass on their way to the exhibition halls. The itinerary continues through a very new wing, the large rooms of Lazzari and the Palladian wing, and then reaches the new staircase and elevators. On the first floor the visit is organized clockwise, inversely from the present layout, terminating at the double staircase that leads to the large entrance hall. The exit is lateral and crosses the small courtyard and the loggia that were the entrance to the art school.

On the ground floor the space corresponding to the Carità church is set aside for temporary exhibitions and conferences, with its own entrance, ticket desk and cloakroom. A cafe is located near the central vertical accesses, open to the Palladian courtyard; lounge areas are provided along the exhibition itinerary.

The second floor still contains storerooms and a workshop for paper restoration. The museum also has a workshop for restoration of paintings and a new photo lab. A control room with advanced technological equipment will make it possible to monitor all the rooms and the complex security systems.

The basement contains the technology for the new physical plant elements, including advanced climate control and fireproofing systems. Specific solutions have been developed to remove architectural barriers, facilitating visits for the disabled.

The absolute prestige of the Galleries is based on the exceptional quality of the works on display, including masterpieces by Titian, Carpaccio, Tiepolo, Tintoretto, Veronese, Bellini, Lotto, Piero della Francesca and Giorgione, as well as Canaletto, Guardi, Longhi and the small, supreme *Homo ad circumum* by Leonardo. These are joined by «works from the 1300s to the 1800s, from Nicolò di Pietro to Francesco Hayez, with a particular focus on the painting of the 1600s, a century practically invisible in the Galleries today, but well represented in the storerooms, with a splendid collection. Many masterpieces will enter the new museum circuit and be replaced by others, already being restored or

presently under study».

Every year the Accademia Galleries welcome over 260,000 visitors, with an increase, in 2008 alone, of 12.83%, in spite of the worksite (construction has proceeded with the museum remaining open at all times). The doubling of the spaces will generate a Grande Accademia, where at least 300 more works can be displayed, in addition to the almost 400 works presently visible in the rooms of the Pinacoteca Veneziana, the unrivaled temple of great Venetian painting.

Renata Codello

page 12 The Peggy Guggenheim Collection

«I've never been in a city capable of conveying the same sense of freedom as Venice», Peggy Guggenheim wrote in 1962 for *Invito a Venezia*, text by Michelangelo Muraro, photographs by Ugo Mulas, regarding the city where she decided to settle in 1948, after a long series of wanderings in Europe and America.

In the summer of 1947 Peggy moved to Venice, making a temporary home at the Hotel Savoia & Jolanda on Riva degli Schiavoni. Driven by her insatiable desire to meet new artistic personalities, thanks to the suggestion of the owner of Caffè Angelo, near the Rialto bridge, Peggy often went to the restaurant All'Angelo, behind Piazza San Marco, then known as a meeting place for artists, where she met Emilio Vedova and Giuseppe Santomaso. At the time of the meeting the two artists, founders of the "Fronte Nuovo delle Arti", had already heard talk of the American patron and the collection, in New York, of her uncle Solomon. And it was thanks to Santomaso, one of the few who "was familiar with what was happening outside of Italy", that one year later, in 1948, Peggy was invited by Rodolfo Pallucchini, secretary general of the Venice Biennial, to show her collection, composed of works she had started to assemble in Paris in 1939–40, and later shown at her gallery-museum in New York, Art of This Century, from October 1942 to May 1947.

Peggy was born in 1898 in New York and in 1921 she began to travel in Europe. Thanks to Laurence Vail, her first husband, Peggy soon found herself in the midst of Parisian *bohémienne* life, together with part of American expat society and artists of the caliber of Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, or the writer Djuna Barnes, who were to become her friends. In 1938, on the advice of her friend Peggy Waldman, Peggy opened an art gallery in London, starting with a show of works by Jean Cocteau, followed by the first solo show of Vasiliij Kandinskij in England. In 1939, tired of the gallery, Peggy decided to open a contemporary art museum in London with her friend Herbert Read as director. The plans called for the museum to follow a historical itinerary, with a collection based on a list of artists prepared by Read and then revised by Duchamp and Nellie van Doesburg. In 1939 and 1940, apparently oblivious to the war, Peggy was busy purchasing works for the future museum, with the aim of "buying one painting per day". This was when she bought some of the masterpieces of the collection, including works by Francis Picabia, Georges Braque, Salvador Dalí and Piet Mondrian. Peggy managed to amaze Fernand Léger by buying his *Uomini in città* on the day Hitler invaded Norway, and she bought Bran-

cusi's *Bird in Space* when the Germans reached Paris. In July 1941 Peggy left France, occupied by the Nazis, and returned to the United States together with Max Ernst, who became her second husband a few months later. While she continued to purchase works for her collection, Peggy looked for a space for the museum in New York. In October 1942 she opened the museum-gallery Art of This Century on 57th Street. Designed by the Austrian architect Frederick Kiesler, the gallery was composed of very original exhibition spaces, and soon became the most interesting contemporary art center in the city. Recalling the opening evening, Peggy wrote: «I wore one earring by Tanguy and one by Calder, to demonstrate my impartiality regarding Surrealism and Abstraction». The gallery showed her collection of Cubist, Abstract and Surrealist art, most of which is now on display in Venice. There were also temporary exhibitions of the most important European artists and some young Americans, including Robert Motherwell, William Baziotés, Mark Rothko, David Hare, Janet Sobel, Richard Pousette-Dart, Robert De Niro Sr, Clyfford Still and Jackson Pollock, who had his first solo show there in 1943. Pollock and the other artists were the vanguard of American Abstract Expressionism, and it was precisely at Art of This Century that they came into contact with Surrealism, their main source of inspiration. The thrust and support given by Peggy and by Howard Putzel, her consultant at the gallery, were fundamental for the members of this nascent New York avant-garde, the first American art movement of international status. In 1947 Peggy closed the gallery and returned to Europe. In her autobiography she writes: «...I decided that Venice would be my future home: I had always loved it more than any other place on earth, and I felt I would be happy there».

With the showing of Peggy's collection at the Venice Biennial in 1948, for the first time in Europe audiences could admire the works of great exponents of American Abstract Expressionism, artists like Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko. To pay tribute to the Pavilion of "Signora Guggenheim", visitors arrived like the President Luigi Einaudi, and the American ambassador to Italy, James Dunn. Another illustrious visitor was the elderly art historian Bernard Berenson, not a lover of modern art, though he did admire the paintings by Pollock, which "for him were like tapestries". A photograph by Lee Miller captured a very happy Peggy during the visit of the critic Lionello Venturi, and Miller herself, in British Vogue, described Peggy's pavilion as "the most sensational" of all.

In December 1948 Peggy Guggenheim bought Palazzo Venier dei Leoni, a precious building of Istria stone on the Canal Grande, designed by the Venetian Lorenzo Boschetti. Since then this building has housed her precious collection, the most important in Italy for the European and American art of the first half of the 20th century. In 1949 she opened her house to the public, with an exhibition of sculptures in the garden. In 1950 she organized the first solo show of Pollock in Europe, in the Napoleonic Wing of Museo Correr, in Venice. The collection was also shown in Florence and Milan, then in Amsterdam, Brussels and Zurich. During the thirty years spent in Venice Peggy continued to collect art and to support artists like Edmondo Bacci and Tancredi Parmeggiani, whom she met in 1951. In 1962 she was named an Honorary Citizen of Venice. In 1969 the Solomon R. Guggenheim Museum invited her to show her collection in New York.

On this occasion, Peggy decided to donate the palazzo and the artworks to the Solomon R. Guggenheim Foundation, created in 1937 by her uncle to manage his own collection. The donation of the collection and the palazzo was organized in 1976, on the condition that the works should remain in Venice. This is how Peggy Guggenheim became, without knowing it, the force behind the "internationalization" of the Foundation, a process that continued in October 1997 with the opening of a third Guggenheim in partnership with the Basque region, in Bilbao, and with the opening of another facility in Berlin, in collaboration with Deutsche Bank. During three decades of life in Venice, Peggy tirelessly continued to collect art and to support international and local artists. Since 1980, a few months after she passed away, Palazzo Venier dei Leoni has become a museum, which now welcomes about 400,000 visitors each year. Since 1997 it has also hosted, on long-term loan, the Gianni Mattioli Collection of Italian art of the early years of the 20th century. The gardens of the palazzo also contain the Nasher Sculpture Garden. Temporary exhibitions round out the program of the museum, in keeping with its mission of conservation and the spread of knowledge regarding modern art. When this magazine has been published, the special maintenance work on the facade of the palazzo will have been completed, and Palazzo Venier dei Leoni will have been restored to its original splendor.

Philip Rylands

page 16 Tadao Ando and the legacy of time

In June 2009 the opening of the Center of Contemporary Art of the François Pinault Foundation at the Punta della Dogana in Venice concluded an episode that has no parallels in the recent history of the city, or of other cities as well. This positive outcome was the result of four phases, completed with surprising speed. The first involved the assumption of control of Palazzo Grassi by François Pinault, facilitated in 2005 by the action of the mayor of Venice at the time, Paolo Costa, and the Director of the Civic Museums of Venice, Giandomenico Romanelli. The second involved the agreement reached between the municipal administration of Venice and the State Property Office to permit a new use of the abandoned warehouses of Punta della Dogana. This agreement was followed, in 2007, by the signing of a pact between the mayor Massimo Cacciari and François Pinault for the creation of the Art Center, in what was once the *Dogana da mar*, and had been reconfigured in the 1600s. The fourth phase concluded with the completion of the restoration work, done in less than two years.

The project for the restoration and functional conversion of Punta della Dogana was commissioned by François Pinault to Tadao Ando, who for the project called on an Italian team with which he had already worked on the construction of the Fabrice Research Center of Benetton, near Treviso (1994–2000). The commission was the result of a relationship of trust between the client and the architect that began in 2001, when Ando developed a project for the transformation of the old industrial structures in Paris on the Île Seguin to create the headquarters of the Pinault Foundation. When this hypothesis was abandoned and the decision was made to

purchase Palazzo Grassi, Pinault again turned to Ando for the restructuring, and for the reconstruction of the adjacent theater, which had not been used for many years.

Starting in 2007 Ando quickly completed the project for the new museum. If we look at the sketches published here, we see that from the outset the lines of intervention were clear, suggested by a precise strategy. The characteristic layout of the warehouses, in a linear arrangement between the Canal Grande and the Canale della Giudecca, had to be conserved. After major operations on the foundations to protect the facility from humidity and possible flooding from high tides, as well as to restructure the internal levels, the project would provide exhibition spaces of about 3300 square meters.

In a more or less central position with respect to the triangular footprint of the construction, Ando inserted a full-height volume, a pivot positioned inside one of the middle warehouses, using the smooth, shiny reinforced concrete that has become a sort of signature of his works. At the same time, restoration of the masonry was completed, displaying the traces and effects of stratifications over time, formed by the various functional alterations of the complex. Amidst the masonry layers, in varied materials, the new, precise insertions required for the installation of complex technological systems and by design choices now uncompromisingly display their laconic, monochrome diversity, and contribute to form an itinerary that crosses the succession of the old warehouses lengthwise, from the podium of the Church of Santa Maria della Salute to the spectacular end facing St Mark's Basin, topped by the rotating statue of Fortune. In the context of the restoration work, aimed at eliminating elements added over the years that damaged the image of the complex, the presence of new dividers, staircases, routes and service spaces is very discreet, leading up to the contrastingly forceful gesture of the cubical courtyard. This space is formed by surfaces shaped with surgical precision and made with such care that the cement surfaces shine, reflecting the light, offering a tactile sensation similar to a curtain of silk. Light penetrates, and in the exhibition spaces it is filtered by the existing openings. Almost as if to explicitly show one of the references on which the project is based, Ando has restored the openings using protective gates that are punctual citations of the admirable feature designed by Carlo Scarpa for the Olivetti store in the Procuratie Vecchie on Piazza San Marco (1956).

We do not have sufficient space here to describe all the works done to transform a ruin into a complex that will make it possible, once again, to make use of one of the most beautiful, evocative places in Venice, facing that body of water Petrarch called the «public port of the human race». Nevertheless, anyone who visits the "new Punta della Dogana", from now on, will be able to observe the contribution a good architect can make to conserve what time has left as its legacy for our time.

Francesco Dal Co

page 38 Staging of a ballet mécanique

In the *Salone* that was his studio for many years, Emilio Vedova (1919–2006), one of the greatest painters operating in Venice in the 20th centu-

ry, worked in the manner documented by the photograph published here, following the "baroque wind of his inspiration"; as he would of said, in full knowledge of its fertile impulses. *Saloni* was the name Venetians gave to the warehouses that since the 1300s had been built at the *Punta del sal* on the Canale della Giudecca, and that Jacopo De' Barbari depicted with precision in 1500, in his famous view of Venice. Vedova was particularly fond of the *Saloni*, justified only in part by the hospitality granted him by these spaces once used as storerooms and therefore built with simple, powerful trusses, alternating braces and masonry. Eloquent evidence of his affection is found in an article Vedova wrote in 1974, when there was talk of transforming the *Saloni* into a swimming pool, keeping only the least significant parts intact, namely the facades. Re-reading what he wrote at the time, we find an explanation of why he identified his work with the space that same work had shaped inside the *Salone* he occupied, and of the decision made by the City of Venice and the Fondazione Emilio e Annabianca Vedova to transform that space, after the death of the artist, into a museum. «The *Saloni*», Vedova wrote, «"frazione storica" –, permeated in their structures by the undergone nature-contact of the first Venetians –, the "saline" (salt flats) there, on the "dorso duro" – the first production sources, and immediately, the first storehouses, warehouses to keep the salt, soon also from distant sources, at the center of commerce and trade – Venice. In a continuous dynamic – not in the superficial-illustrative romanticist sense, in the element "water-that-always-moves"; not for the mutable character, the mobility of light (or not only); its originality, instead, comes precisely from this *making itself* in continuous invention of defense and attack, – and dominion –, of nature, in the sea-lagoon relationship; from its city-nucleus, impulse of trade expansion, commerce in the world, to the limits of what was known at the time». As can be seen, these lines do not speak only of the *Saloni*, but also of the work left behind by their writer.

It will be possible to get to know this work precisely there where it was conceived, when the *Salone* now available to the Fondazione Vedova will be outfitted as it has been envisioned by Renzo Piano. It will be an evocative space, accessed from the *Zattere*, about sixty meters long, over eight meters high, protected by a roof supported by sturdy trusses in wood, not perpendicular to the walls. For its interior Piano has imagined frugal interventions and the construction of a rather essential "machine" that Vedova would certainly have appreciated, as he was a fertile inventor of "useless machines", ingenious, primitive "gadgets" and wry collages. This "machine" will make it possible to display, in an unorthodox way, about thirty paintings by Vedova at the same time, conserved in a storeroom created in the shadows. A mechanical arm will raise them from the storeroom where they will be "packed"; attached to a track supported, in turn, by the trusses, the jointed arm will move them in the *salone*, suspended in space. Lifted from the storeroom, the paintings will reach preset positions and display themselves, ten at a time, in optimal lighting conditions. After a certain period of time, they will return to their storage places (the contents of the storeroom will be revised in pre-set cycles) and ten more works will take their place, tracing an elliptical path. Hung from the trusses, the canvases will float, suspended in space, above the sculptures dis-

played on fixed pedestals. The intense light of the *Zattere* will be controlled, since at the entrance there will be a chamber in which to get accustomed to the lighting conditions. Here, in the dusk, the staging of an incessant *ballet mécanique* will enliven a place its owner had given a Pirenesian look, because as Vedova confessed, in 1982: «Piranesi – my roots».

Jean-Marie Martin

page 42 Palazzo Grimani. The restoration

The Venetian palace of the Grimani, positioned *in confinio* to Santa Maria Formosa, owes its form and present image to the 16th-century transformations of a medieval nucleus, conducted with confident taste by Vettore and Giovanni, ambitious clients with an immense fortune, who grew up in a socially prestigious family situation, one of great intellectual stimulation. Connected to the circles of the high Roman prelates, the two brothers had completed their training under the guidance of writers of treatises, architects, scholars and artists. Vettore, a Procurator of St. Mark's and the main protagonist of the policies of urban reform implemented by the Doge Andrea Gritti, called on Jacopo Sansovino to redesign the seating area of St. Mark's in a classicist key, and commissioned the same architect to design his palace, which was never completed, at San Samuele. Giovanni, instead, had a career in the church, first as the abbot of Sesto and bishop of Ceneda, then as the Patriarch of Aquileia. He had a clear preference for mannerist art, and followed in the footsteps of his uncle, the cardinal Domenico, with a great passion for the collecting of antiques.

Having inherited, in 1532, the old *casa da stazio*, a building with a typical L-shaped layout, facing the canals of Santa Maria Formosa and San Severo and containing a courtyard with a garden, the brothers launched an initial, substantial group of works aimed at updating the architectural guise of the building, also in order to provide functional autonomy for the first and second floors, occupied respectively by Giovanni and Vettore. A first round of works, concluded in 1540, included the decoration of some spaces on the first floor by renowned artists like Giovanni da Udine and Francesco Salviati, called to Venice for the occasion, bringing with them messages of absolute artistic novelty, and the introduction of architectural solutions from the ancient world. The formation of a portico, the "painted loggia", in particular, can be dated back to the early 1530s; its objective, for the first time in Venice, was to recreate the peristyle of Roman dwellings, in a return – thanks to a square courtyard with columns and architraves, which was not completed until the seventh decade of the century – to an organizational model based on the "home of antiquity", known at the time only through written documentation. But the most important changes to the building were made after the death of Vettore in 1558. From that time on the Patriarch, having become the sole owner, launched the construction of two new wings that practically doubled the size of the building, transforming it into a block with a large central courtyard with porticos on all four sides. With the new construction, the first floor, besides containing a "*scala in buovolo*" and a "*giesiola*" (small domestic church), was organized in large spaces set aside, like the Tribune,

for the display of an archaeological collection later donated by the Patriarch to the Republic of Venice and placed in the Antisala of the Libreria Sansoviniana, constituting, since 1593, the Public Statuary of the Serenissima. Giovanni's intervention, which concluded at the end of the seventh decade of the Cinquecento, gave the palace a completely new image, and was approached as a way of asserting personal success and the role of the patron, familiar with the Tuscan-Roman manner. The cultural references of the Patriarch in terms of architecture and art, effectively distant from those of Venetian circles, and his passion for archaeology guided him in the transformations of his house, conceived for the display of sculptures, antique jewels and medals, paintings and books, enhanced by new decorative cycles, again entrusted to leading exponents of the new art.

For almost two centuries the only indication regarding the creator of the palace, attributed to Giovanni Grimani himself, remained the one found in the *Elegiarum Sacrarum libri duo* by Muzio Sforza, printed in 1588. In the 1700s and 1800s other names appeared, from Raffaello Sanzio to Michele Sanmicheli: the hypothesis according to which the Patriarch of Aquileia was responsible for the building, though it provided justification for the pronounced variety of architectural languages, often intertwined and combined in single rooms, did not satisfy the local scholars and historians, who were unable to imagine, much less to accept, the idea of an amateur being capable of achieving such skillful, refined results. More recent studies lean toward the idea of Giovanni as the supervisor of the work, capable of playing an essential role, governing the transformations of the building, guided by the advice of some of the leading architects of the 1500s, with whom we know he was in contact. The hypothesis of different contributions coordinated by the Patriarch of Aquileia is perfectly suited to his temperament: the anxious, omnivorous spirit of a collector may have prompted him to collect different architectural approaches, not blended together, but displayed in his home, just like the statues, paintings, cameos and coins. In this perspective of interpretation, we can observe contributions that probably came from Sebastiano Serlio, in the structural conception of the "painted loggia", from Jacopo Sansovino, perhaps, in the building of a second portico, the "loggia vecchia", and – as Manfredi Tafuri hypothesized – of Bertani, in the architectural structure of the cupola of the Tribuna and the Vittoria, possibly based on drawings by Vasari, where the marble works inside it were concerned. There may also have been contributions by Andrea Palladio, in the ovate staircase, directly derived from the one he had recently created for the convent of the Carità, and built in the Palace at Santa Maria Formosa during the same years in which the architect from Vicenza was working on the facade of San Francesco della Vigna, commissioned by Giovanni; signs of Palladio's presence can also be seen in the stone ribbing of the "painted loggia", positioned at the line of connection between the old building and the new wing, whose pilaster strips, unlike the others, are tapered; in the capitals of the contiguous arch of access to the vestibule of the spiral staircase, similar to examples in the Arena of Verona; and, finally, in the aedicula placed on the back wall of the entrance loggia.

The palace, throughout the 1600s, was a setting of intense cultural life, and during the 18th cen-

tury it went through another period of rich embellishment. Then decay began: heirs in economic straits and two companies of antique dealers sold the artworks and antique objects. In 1969 the building was acquired by the Olivetti company, with the idea of installing offices. But then it was left in a state of complete abandon.

In 1982, when the Ministry of Cultural Assets took possession of the building with the plan of making an archaeological museum, its condition was dire: the rooms were ruined, the structures seriously damaged, the decorations and finishes very poorly conserved due to leaky roofs and broken windows. Two years later, the Venetian authorities began the first delicate, complex and expensive works of restoration. After making the building safe, a vast campaign of studies and research put the main problems into focus and traced the general guidelines for a project of recovery of the building. Right from these initial operations the main theme, which would then accompany all the successive phases of the work, was that of the maximum possible conservation of the historical materials, respecting all their meaningful stratifications.

Repair of the roofs and support structures, revision and rebuilding of external window frames, consolidation of foundations and masonry, restoration of wooden parts and beams were all included in the first interventions. Reinforcement of the floor slabs called for great caution, because many of them supported wooden ceilings or plaster with frescos and stuccowork; the operations on the wooden parts of the entrance loggia were also very delicate, as was the restoration of the so-called "stanza a fogliami". In the former, composed of large *bordonali* that had rotted and warped, the structural shortcomings were corrected by joining each beam with a pair of metal Z-shaped elements, with the lower surface formed on the basis of the flex curve of the individual wooden poles, and sized to permit repositioning of the coffers below, that had previously been dismantled. In the second, at the same time as the repair of the damaged ends of the beams, the problem of the pronounced detachment of the frescoed ceiling was resolved: in the central area it had sunk by about 40 cm, and was supported by a metal grate applied in the 19th century. This problem had been worsened in the middle of the 20th century by the construction, on the level above, of many divider walls, and the installation of new floors. A metal framework was used to prevent elastic return of the beams, conserving the deformation of the slab; the walls and floors above were removed, as was the metal grate below; the painted surfaces were treated and the old patches and repairs removed in the frescos (to fit the images back together where cracks had opened); then the ceiling was raised with centerings forced by bolted jacks and reattached to the beams.

The masonry vaults between the ground floor and the first floor had also been seriously damaged, especially the one below the "camaron d'oro", about half of which had been demolished in the past and replaced by a wooden floor slab. Avoiding intrusive operations of reinforcement, given the presence of a precious floor above and abundant gaps in the old plaster on the lower surface, it was decided to "freeze" the vault in its lowered position, supporting it with stainless steel struts from below. Another reinforcement was made to the monumental staircase, after monitoring that made it possible to measure the situation of collapse. The steps, which had all

cracked at the center, were freed of the anomalous strains caused by the intrados, using a small wall and a light stainless steel support, while the outer surface of the monumental vault was freed of strains from the wall above by means of a system of adjustable beams. The interventions on the structural parts were coordinated with the works of restoration of precious finishings. The plaster was restored, for the most part of very fine *marmorino*, as well as the floors, including many splendid 16th-century *pastelloni*. In parallel, the very patient, complex and time-consuming work of restoration of the extraordinary decorations began: frescos, stucco, stone facings.

The problem of the “acque alte”, the flooding that frequently entered the ground floor of the palazzo, at a level of slightly over one meter above sea level, has been resolved with an integrated active-passive defense system. The first is formed by a network of underground drainage pipes that intercept and expel the water, using automatic pumps for pre-set tide levels. The second, installed at the perimeter of the building, is composed of waterproof horizontal diaphragms, basins below the floor in reinforced concrete with vertical segments along the perimeter walls bordering the canals, with independent foundations with respect to those of the building, capable of resisting the hydrostatic thrusts exerted even by exceptional tides, up to +2 m above average sea level. The virtues of active systems, consisting in very low levels of invasion, combined with those of passive systems, with their more effective, reliable blocking of water, have made it possible to reduce impact on the historical structures to a minimum, while guaranteeing a high level of security and defense against flooding from high tides.

As the conservation and restoration proceeded, the project for the museum took form. The question of technical equipment, one of the greatest concerns in the transformation of historical buildings, was alarmingly problematic, in this case, and has been approached with the idea of conserving all the material and formal features of the building, finding routes for the physical plant elements that would interfere as little as possible with the architecture, the decorative cycles and the precious finishes. In particular, for the *piano nobile*, where the greatest difficulties were encountered, any traditional type of solution was discarded, concentrating the technological elements to make them completely independent of the masonry, while providing all the functions necessary for exhibition rooms in a museum. Heating, humidity control, lighting, closed-circuit video, touchscreen information systems, sound systems, electrical outlets, security lights and signage, have all been combined in a series of prismatic vertical “totems”, with walls in opaque glass, powered only by electrical and signal cables, with remote controls for all functions. The elevator has been placed outside, in a narrow private street, large enough to host one regulation lift. The exits to the levels have been made with steel walkways of different lengths, permitting flexible choice of the access points.

When the restoration operations were completed, the palazzo was handed over to the Special Department for the Museum Pole of Venice, which installed the exhibits. The museum was opened to the public in December 2008.

*Annalisa Bristot, Claudio Menichelli,
Mario Piana*

page 56 Palazzo Grimani. The decorative cycles

To decorate the rooms of their new, recently renovated home, Giovanni and Vettore Grimani, in contrast with the usual tastes in Venice, called in artists of the “Maniera” to paint decorative cycles of extraordinary beauty, in the period 1537–40. The first was Giovanni da Udine, Raphael’s favorite student, who narrated in a small room, with white and gold stucco, the metamorphosis of the nymph Callisto, loved by Zeus, transformed by Hera into a bear and then made a constellation sparkling in the heavens. Even in the dimension myth, the artist made room for affectionate references to the little things of everyday life, represented by the twelve months, pretty cherubs surrounded by decorative motifs derived from antiquity: grotesques, acanthus, hunting trophies, symbols of constellations, signs of the zodiac. After the restoration, which removed re-painted features that concealed the refinement of the work, we can fully appreciate the perfect formal equilibrium of the stories, the impeccable style and mastery of ancient technique, rediscovered by exploring the spaces of Nero’s *domus*, reproduced with success on vast surfaces of Roman architecture by Raphael and his school.

Of the elegant decorations in the room devoted to the tale of Psyche, mentioned in documentary sources and based on the model of the Vatican loggias, only the candelabra painted by Camillo Mantovano survive today, and (after the recent acquisition on the part of the Ministry of Cultural Assets and Activities) the painting of *Psiche adorata come dea*, an antique copy of the original by Francesco Salviati once positioned at the center of the ceiling and sold in 1848, together with the four episodes by Francesco Menzocchi, by the last of the Grimani, Michele.

Giovanni da Udine and Cecchino Salviati, just after his success in Rome, hailed by Aretino on his arrival in Venice as a “glorious” young artist, worked together on the chamber of Apollo, creating an environment decorated in the style of antiquity and now visible thanks to a long, complex restoration involving a multidisciplinary team that conducted research on new methods of cleaning and reinforcing seriously damaged mural paintings. Francesco Salviati, in the summer of 1539, was commissioned to paint the ceiling, depicting the contest between Apollo and Marsyas, where the elegant figures assume the scheme of a Roman tomb, transcribed in the very modern syntax developed in the light of the experience of Michelangelo and Parmigianino; Giovanni da Udine contributed extraordinary naturalistic segments featuring birds of all kinds, animals and fantastic landscapes, still lifes, divinities, muses, winged victories and cameos in stucco, with the freshness of Roman compendium painting and the ductile qualities of antique stuccowork.

On the imposing monumental staircase, as rich and sumptuous as the large staircases in the public buildings of the St. Mark’s area, and created by Giovanni Grimani to add a prestigious access to the palace after the death of his brother, in 1563 Federico Zuccari went to work, the young artist from the Marches with Roman training, an ideal choice to continue the works of embellishment of the palazzo with up-to-date methods, in keeping with the great “maniera”. The decoration is composed of strips and seg-

ments of stucco, also reproducing cameos from the Grimani collection, alternating with fresco segments, where the theme of Justice recurs insistently in relation to the personal tribulations of the Patriarch Giovanni, accused of heresy and tried by the Council of Trent precisely in the year in which the staircase was decorated. In the new wings stuccowork of similar style and skill can be seen on ceilings, walls and fireplaces of other rooms, framing rare works in marble, often *spolia* of ancient monuments, and frescos by Camillo Mantovano, an excellent artist in the painting of “verzure”. On these surfaces, altered by old restoration treatments that are difficult to remove, experimental operations have been done with lasers, attempting –with the help of optical and scanner microscopic observations– to understand the effects of interaction between laser beams and the treated material, in order to determine the best type of laser to use, especially in the presence of gildings and multicolored paintings.

Among the precious decorations made in the seventh decade of the 1500s by the artist from Mantua, the ceilings of the dining room stand out, with the vault entirely covered with birds, fish and fruit; another outstanding feature is the “foliage room”, entirely covered with flourishing vegetation, flowers, trees, corn plants with a myriad of birds and other animals, while the lunettes containing allegorical images include the cryptic representation of the false accusation of heresy, of the prayer to God for a just judgment and recognition of the moral force and innocence of the Patriarch Giovanni.

*Annalisa Bristot, Claudio Menichelli,
Mario Piana*

page 64 Patos and shade in Andalusia

In Andalusia, at the foot of the Sierra Morena and a few kilometers from Cordoba, stand the ruins of the royal city of Madinat al-Zahra, founded by the Caliph Abd ar-Rahman III in the 10th century. The city was built over the course of 25 years and the fortified area that was its nucleus covered terrain over 1500 meters in length and about 750 meters in width. The Alcazar, the Palace of the Caliph, a series of administrative buildings and dwellings, vast gardens and ceremonial spaces, were organized in a raised position with respect to the three terraced platforms of the other constructions. In about 1010 Madinat al-Zahra, whose structure was similar to that of other important Islamic centers of the Orient and North Africa, was sacked by Berber invaders, and fell into a state of decay.

One thousand years later the first archaeological digs were made and the central part of the Alcazar was brought to light. In 1985 control of the archaeological complex was assumed by the Junta de Andalucía, which created an administrative structure for its protection. Research conducted since the early 1900s shows that Madinat al-Zahra is one of the most important Islamic sites in Europe. Among other features, it includes a *mezquita* with an *alminar* (built before the city, however, and composed of three naves and an internal patio), and a stone *calzada*, the most important Islamic road in Spain, if we consider the fact that it extended in the direction of Cordoba.

To organize this archaeological site, found in a very striking landscape, in 1999 a competition

was announced, leading to the decision to build the museum complex shown in this article. The objective was to resolve a range of different requirements, providing the management of the archaeological site with spaces for permanent and temporary exhibitions, workshops and offices, studios, storerooms and a visitors’ orientation center. The area for the complex was selected with care, outside the *medina* along the original path of access from the south, in order to avoid interfering with future excavation programs, and to take best advantage of the characteristics of the landscape.

Nieto and Sobejano have approached the unusual opportunities offered by the program and the environmental conditions, making understatement the main feature of their project. Thus they have designed a building that is slightly raised off the ground, but also composed of a large portion of underground spaces, and marked by a succession of full and empty volumes, shady rooms and intensely lit patios, shady passages and routes impacted by direct sunlight. These alternations are enclosed by white planes that stand out in the landscape, like the facades of existing ancient structures. But there is nothing imitative about the way the architects have resolved the various parts of the construction, which visitors approach through a vestibule that leads to a sort of cloister with a square plan, around which the exhibition rooms, library, shop and café are organized. A second patio faces the spaces for the scientific and administrative staff of the museum, while a third patio, enriched by the presence of archaeological finds, forms an outdoor extension of the exhibition spaces. The materials used and the dominant white tone are suited to the formal choices made by the two designers, consisting of white concrete walls poured in rough formwork, pale limestone for the floors, Cor-Ten steel for the roofing. Together, these choices aim to configure an organism that is ready for future expansion (to be expected, given the prospect of further excavation and growth of public interest), without interfering with the ruins of the ancient city in any way. The new elements are harmoniously inserted in the host landscape, which offers hospitality to this successful effort of sensitivity and rigor supplied by Nieto and Sobejano.

Alessandra Pizzochero

page 79 In the course of time

Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
*Thomas Stearns Eliot,
Little Gidding, No. 4 of “Four Quartets”*

19 June 1841: in the presence of his majesty Frederick Wilhelm IV, the Generaldirektor of the Royal Museums Ignaz von Olfers and the court architect Friedrich August Stüler laid the first stone of a new building for a Museum of Ethnology and Primitive Local Cultures, for the cabinet of engravings, the collection of plaster casts and relics from ancient Egypt. The place selected was on the Spreeinsel, between the Packhof and the Neues Museum of Karl Friedrich Schinkel, now known as the Altes Museum. Stüler had been one of Schinkel’s most gifted students and assistants at the Bauakademie, and seemed to have all the characteristics required for a difficult task that called for the same abilities that had made his teacher a unique, indispensable figure for the

House of Hohenzollern: brash pragmatism and effective poetics, able to mix classical citations with dreamy visions and a rigorous national spirit with fanciful exotic digressions. For several months Stüler had been charged with designing the northern portion of the Spreeinsel, with the more general outlook of transforming this central part of the capital into a *Freistätte für Kunst und Wissenschaft*, a protected place, a sanctuary of the arts and sciences, where ancient history would play a pedagogical role in reinforcing faith in the future of humanity. A sort of acropolis of culture, where the new construction would be an initial addition to the building on the Lustgarten, by Schinkel. Stüler's project displays, in its architectural structure, clear difficulties in standing up to the nearby masterpiece by his teacher, and by comparison it seems decidedly modest and submissive. The uncertain, shaky plan mixes different architectural elements and forms without achieving the fluidity necessary for a work of this importance. The facades struggle crudely to achieve non-existent volumetric symmetries, managing in the nodes to conceal but not to resolve the incoherent points. On the other hand, the program of internal decorations was very ambitious, and the worksite was organized in an exemplary way. The island has unstable, sandy ground, so Stüler, remembering the enormous problems encountered by Schinkel on the banks of the Spree, made use of a very new invention: the steam machine, used to pump the water out of the great pit of the foundations, bordered by 2,344 piles mechanically driven down into the sand, to a depth of almost 20 meters. The structure of the building, though it had no particular architectonic needs, also made use of experimental techniques that had never before been applied to a construction of this size. Stüler called in August Borsig for worksite consulting, a builder of railroads who besides having made a special line to transport the materials from barges moored on the Kupfergraben to the site, also made widespread use in the construction of slender support structures composed of cast iron columns and ties in decorated wrought iron. The slender naves in metal support vaults lightened by clay pots, as in ancient times. A new era of construction had begun.

The museum opened its doors to the public in 1855, but Berliners had to wait until 1866 to see the large monumental staircase completed. The collections were installed in the rooms with frescos by the masters of the romantic school of Berlin. The scenes painted on the walls are grand, magnificent captionlike backdrops for the objects contained in the display cases and presented as a story, in episodes, of human civilization and culture. One of the most impressive is the *Vaterländische Saal*, where the "Edda cycle" is a masterpiece of German Romanticism. The Neues Museum seemed like an endless construction site. Collections came and went incessantly from the court palaces and the Altes Museum, causing continuous modifications and alterations of the internal structure and layout, but without changing the exterior image and the monumental parts. All around, a hard city continued to grow, built with red bricks and dark stone. Berlin is not Paris, the Spree Insel is not the Louvre, Sanssouci is not Fontainebleau, but in 1871 the Hohenzollern family proclaimed themselves the "Emperors" of Germany, at Versailles. Otto von Bismark was the Chancellor of a world power, Prussia was a machine that endlessly produced soldiers and weapons to prepare for the wars to come.

1 October 1920: Greater Berlin was the second largest city in the world in area, after Los Angeles, and the third in population, after London and New York. The northern tip of the Spree Insel was completely full. Seven buildings formed the monumental complex of the "Museuminsel". Along with the Altes by Schinkel and the Neues by Stüler, there were the Nationalgalerie, also by Stüler, the neo-Baroque Bode by Ernst von Ihne, and the grand Pergamon by Alfred Messel. It was a unique complex, and the view on the Kupfergraben was extraordinary.

Berlin had been disrupted by a world war that just ended. Though battles were not fought in the city, the war caused problems for the inhabitants. But while great numbers of invalids and the unemployed attempted to vent their frustrations in the streets, clashing with an army that used cannons, in the cafes Charlottenburg African music played until dawn, theaters were always full, and brothels packed with all colors and cultures. Berlin was the center of a parallel world where no one seemed to foresee the horrors to come: the Brown Shirts, Crystal Night, the burning of the synagogue, Operation Barbarossa, the final solution... The images of the tragedy run quickly through the projector and it was already 1934, one year from the seizing of power, when Albert Speer presented Hitler with the plan of the "Große Berlin", using enormous models in plaster and wood. The "Museuminsel", thanks to its unique, complete character, was the only part of the city to be spared.

23 November 1943: the sky over Berlin was a firestorm. 365 Avro Lancasters of the Royal Air Force dropped tons of incendiary bombs, and in just one night at least 100,000 Berliners were left homeless. A large bomb hit the monumental staircase of the Neues Museum, which rapidly became an oven that consumed the grand cycle of frescos depicting "The History of Mankind"; marble crumbled, steps collapsed, balustrades, great Ionic columns... The city began its seemingly endless trial. Berliners were tough, they lived in basements to escape the wrath from the skies. Masterpieces were transported to quarries outside Brandenburg. In February 1945 it was the turn of the northwest wing and the connection to the Altes Museum: two bombs plunged through the roof and exploded inside, disfiguring the profile of the building toward the Kupfergraben. The enemy was advancing, and in a few months Soviet tanks would enter the city. Street fighting destroyed the last portions of the building that had remained intact.

30 April 1945: Germany year zero. At 10.40 the soldiers Mikhail Petrovic Minin and Meliton Kantaria raise the red flag on the tympanum of the Reichstag. One war seems to be truly over. Another is ready to begin.

The Potsdam agreements divided the city into four parts. The island of the museums remained under Soviet occupation. The Neues Museum was a pile of rubble, still containing bombs. The damaged structures were demolished, the rubble pressed flat by bulldozers; the columns lay on the ground, while the frescos were left to rot in the rain. The rooms still intact were used as storage spaces for the neighboring museums. When the collections were removed from their display cases they were divided among the museums of the four sectors, depending on where they were at the moment of the final victory. Nefertiti, perhaps the greatest masterpiece of all the world's Egyptian collections, went to Wiesbaden, then to Dahlem, and finally to the small archaeological museum of Charlottenburg... be-

yond the curtain. The Roman collections did not return to Berlin from Leningrad until the 1960s... The city braced itself for a new, dramatic period, in which the tools of wreckers of the two restorations never seemed to stop. Socialist realism abandoned the old buildings and streets of stone, building comfortable prefabricated "Plattenbauten" scattered throughout the endless suburbs. Some museums were restored in the name of cultural priorities, and a large new building in glass and caramel-color asbestos was ready to take the place of the Castle. Beyond the Tiergarten stood the West, where the lights of capitalism burned brightly through the night. But the city seemed dead, mired in a sort of negative dialectic between the recent past and a distant future. While the three-pointed star of Mercedes spun like a top on the Europa-Center at the Zoo, the five-pointed star of the Red Army was firmly attached to the Soviet Embassy of Unter den Linden.

13 March 1981: Erich Honecker launched the grand celebrations for the centennial of the death of Karl Friedrich Schinkel. In the clumsy attempt to revive decaying socialism through a Prussian version, the surviving masterpieces by Schinkel were hastily restored. The Altes Museum got a new coat of stucco and paint, ready to welcome visitors who arrived from all over to discover a Berlin that had been forgotten in its desolate isolation. Five years later, work began on the Neues of Stüler. The project called for total reconstruction, based on photographic documentation and the ruins still visible amidst the wreckage that had never been fully removed. Berlin was once again faced with the judgment of history.

11 November 1989: Mstislav Rostropovich played Bach, at one of the 45,000 *Stützwannelement UL 12.11* in prefabricated concrete that reinforced the wall erected in August 1961 by Walter Ulbricht. The DDR had been dissolved, two days earlier. The new institutions turned their attention, with Prussian efficiency, to the question of the *Museuminsel*. The reconstruction of the Neues was halted, awaiting preparation of an overall project that would also involve the other six buildings on the island. An international competition was held, and after much controversy the winner was Giorgio Grassi. Second place went to Frank Gehry, third to David Chipperfield. The winning project was clear and determined about imposing a highly critical view of "reconstruction of what it was, where it was, as it was", a position supported, on the other hand, by the authorities in charge of preservation and conservation associations. At the same time, Grassi avoided any spectacular gestures, which would have pleased the museum administrators, instead providing an austere, uncompromising design. The principle so dear to German culture of "Bescheidenheit als Ziel", of "modesty as ornament", did not seem to convince the administrators, nor the department of preservation of monuments. The debate reached such bitter levels that it definitively swamped the winning project, and a new competition was announced. This time the winner was David Chipperfield, with a new project that was very rigorous in its typology and very original in its use of materials. The competition called for renovation of the semi-demolished building of the Neues Museum, as well as a new entrance to welcome and organize the flow of visitors for the entire complex of seven museums. Chipperfield immediately proposed, as Grassi had previously, a project of careful

restoration of the Neues Museum, with reconstruction of the missing wings to return to the original footprint and layout. The aim was to complete the volume and the sequence of rooms interrupted by the destruction, for coherent continuity between the existing and reconstructed parts. The same approach of repetition, not replication, was applied to the design of the new general entrance to the Museuminsel through the James Simon Galerie, wedged between the Neues Museum and the Kupfergraben, continuing the existing portico to occupy the place of the Packhof of Schinkel.

The new entrance was placed on the Kupfergraben, where it is possible at a single glance to see all the museums in perspective. Initially it was a sequence of volumes in iron and glass, immediately nicknamed "Schneewittchensarg" by critics (roughly translated as the "coffin of Snow White", a term used in German to indicate an angular, transparent box). The very powerful Senatsbaudirektion of the city did not conceal its preference for constructions in stone, and over the next eleven years it managed to convince Chipperfield to change the materials, replacing the light iron and glass with a more massive order of reinforced concrete pillars. So the last act of a great comedy that began many years earlier was played out in Berlin: the useless struggle between the supporters of lightness and transparency against the conservators of stone construction. The comic scene called for the players to assume the roles of progressives against reactionaries, bent on defending their worldview, but actually it involved much larger, noble choices, sacrificing good architecture and sanctifying true monsters. A conflict of cultures that spared none and obviously left no winners, but only losers, after an enormous expenditure of energy. There is nothing gentle about nostalgia in Berlin, it bites at the ankles of the present with everyday fury.

6 March 2009: at least 40,000 Berliners stood in line in the rain during the three days of the opening to the public of the finally completed museum, in spite of the fact that it still contains no art. The definitive opening will be in October 2009. An impressive, unprecedented spectacle. Not a party, but a tribute to a building whose rebirth represents a hope for wounds that have yet to fully heal.

Nicola Braghieri

page 82 The state of things

A trip through the museum is a trip through the inner, deeper character of Berlin, with overlaps and surfacings of stuccowork, decorations, mosaics, the signs left by history on a feisty but curious people, varied but with character, capable of speaking all too plainly, but also of great rhetorical refinement. The work of Chipperfield is admirable for its utterly Anglo-Saxon cynicism, not hesitating in the face of the signs of vandalism caused by war and wear, attempting to raise them to the level of a sublime work of art. The continuous juxtaposition of incrustations, corroded by time, with clean elements of new construction seems to be a discreet tribute to the city. Berlin, "an inextricable knot", as the editorial in «Casabella» n. 657 (June 1998) warned with reference to this competition, is a city that displays the incongruous and the incoherent, constructing its spiky character precise-

ly through such paradox. The Neues Museum restored to the city is an allegory of its form and its layers, visible here as in no other place in the modern world. The crusts that still cling to the walls of the rooms shine with their strong colors, cobalt blue, red vermillion, saffron yellow and serpent green, while the large new prefabricated parts in white Saxon marble composite rely only on their surface treatment for ornament, polished, sunburst, hammered, always in response to their tectonic role. The prefabricated concrete seems like an autonomous element with respect to the rest of the building, nevertheless, almost in pursuit of a negative dialectic between past and present that has permeated contemporary German culture. The main staircase, like the lateral stairs and the reconstructed "Egyptian Room", glow with whiteness, in contrast with the rugged walls in Brandenburg brick, encrusted and worn by time. A few hundred meters away, we find the most discreet of all the great monuments the city has bestowed on history: the Neue Wache. A gem by Schinkel, transformed in 1928 by Heinrich Tessenow in to a memorial for Prussian war victims. The spirit with which Tessenow worked on the Neue Wache seems to hover, today, at the Neues Museum, where simplicity and restraint combine in a solemn, though of course different, aura. Chipperfield understands that abstinence from any creative gesture, moderation and expressive chastity are simultaneously the most forceful and the most rhetorical stance in a building that would otherwise run the risk of becoming its own memorial.

Berlin recently celebrated 500 years of its history. A history much shorter (about one sixth) than the life of the bust of Queen Nefertiti, which will be positioned in October under the reconstructed ceiling of the North Hall. In the calendar of Berlin the 150 years of the Neues Museum are an eternity, more appropriately approached by an archaeologist, perhaps, than a restorer. Chipperfield seems to have grasped this, without running the risk of glorifying the ruins as such, of wallowing in the pain of the loss of things that once existed. In the gaps made by bombs and bulldozers, left visible, there is the sense of a living ruin, caused by the fury and forgetfulness of

a civilization that has not yet been laid to rest. It is a ruin that has not yet escaped man's control, not yet succumbed entirely to nature. But Chipperfield does not seem to be immune to the aesthetic charms of decay, the signs of time; in traces of human presence he finds a symbolic significance on a higher plane than any functional considerations. In these terms, we can understand how the faithful reconstruction of the Neues Museum, explicitly requested by the heritage authorities, would paradoxically have erased the presence of the past and thus made it impossible to imagine the future. The project would have been easier, probably more functional, undoubtedly less expensive. But the "pedagogical vocation" would have been lost, that only a state of ruin can convey.

Every fragment has been treated as a unique case to which to apply a particular criterion of recovery, in an incessant dialogue between the need for a unified vision and that of a specific approach. Chipperfield says he follows the principles of the Venice Charter, respecting the historical structure in its varying states of conservation. Yet it is impossible to find a constant theoretical stance in the work. Instead, we see a sort of "mobile consistency", case-by-case adaptation to different situations and different degrees of conservation. The work seems to have been guided only by great sensitivity regarding the "found objects" and great mastery in their use. Difficult choices regarding different stratifications, and the question, that has always plagued archaeologists: which past is the past to be saved? Where should the digging be stopped, when should the debris be discarded? At times fragments have been integrated with similar elements to reconstruct the unity of an architectural space, at times instead the choice has been to leave the fragment as a ruin, to fill out the missing parts with neutral complements. At times destroyed parts have been rebuilt as nude masonry structure, without cladding, while in other cases the work of the architect appears with force in the construction of new parts of the building. The latter situation can be seen in the large "Egyptian Room", which had been seriously damaged and left to the mercy of the elements for forty years. A great

pulpit, a sort of concrete table with ten legs, supports a glass roof and welcomes visitors from the underground itinerary of the *Archäologische Promenade* that connects the Altes and the Bode Museum. The masonry, with the plaster and the decorations removed, is left in a raw state, simply repaired and cleaned. The demolished wings have been reconstructed by using only recycled bricks found in Brandenburg, through an operation on a vast scale hard to imagine for a building of this size. The columns of white marble, which lay on the ground for almost fifty years, blackened by coal dust and bathed by acid rain, have been raised back into place, still bearing the horizontal zebra-like stains, the tragic purity of the acanthus leaves burnt by the explosions of the bombs. The outer facades have been restored with precise replacement of stucco and detached slabs, and the imposing oak window frames, still in good condition, have been disassembled and cleaned. The new facades, also built with recycled bricks, adhere exactly to the proportions of the original project by Stüler, including the openings and their neo-Renaissance cruciform division. The brick surface is marked by protruding rows, corresponding to the rustication of the original facing still visible on the wings that were not destroyed. The large doors and panels in sunburst oak, the oxidized bronze hardware, the painted cast-iron radiators, like all the other technical or display elements, have been designed or procured with the meticulous, expert eye of a set designer bent on staging a comedy set in a suspended time. Suspended, but firmly anchored in a bourgeois tradition that determines, around the term *Gemütlich*, a lifestyle that deeply permeates Nordic culture. *Gemütlich*, a term hard to translate into other languages without diminishing its meaning, refers to coziness, familiar intimacy, the everyday life found in the rooms, in spite of their grand, monumental character. The people of Berlin, on a day in March, filled with emotion as they gazed upward, were able to rediscover the well-tempered dimension of their city, after years split between cold realism and the heated orgy of consumption.

Nicola Braghieri

CASABELLA

Please start my subscription to CASABELLA at the rates indicated below

1 year of CASABELLA (10 issues, 1 double)

- | | |
|----------------------------------------------------------------------|-------------|
| <input type="checkbox"/> Europe by surface/sea mail | Euro 139,20 |
| <input type="checkbox"/> Europe by air mail | Euro 158,50 |
| <input type="checkbox"/> Usa - Canada by air mail | Euro 172,30 |
| <input type="checkbox"/> Africa/Asia/Oceania/Sud America by air mail | Euro 238,60 |

Charge to my credit card the amount of

- | | |
|-------------------------------------------|---------------------------------|
| <input type="checkbox"/> American Express | <input type="checkbox"/> Diners |
| <input type="checkbox"/> Mastercard | <input type="checkbox"/> Visa |

Card N.

Ex. Date

Signature

- International money order on account n. 77003101
c/o PRESS-DI SRL

International Subscription Request Form

Please send your payment attached with this form (please write in block letters) to:
Ufficio Abbonamenti Casabella - Casella Postale 97 - 25197 Brescia - Italy

Name/Surname

Address

City/Zip

State Phone

Fax E-mail

129 10 923 681 01

N.B. A faster service is available for payment with credit card.
Fax your subscription order and your payment receipt to this number: +39.30.3198202
For any further information, send e-mail to: abbonamenti@mondadori.it, subject: casabella

MONDADORI
 Arnoldo Mondadori Editore
 20090 Segrate – Milano

CASABELLA

via D. Trentacoste 7
 20134 Milano
 tel 02 215631 con 20 linee ra
 fax 02 21563260
 rivista internazionale di architettura
 pubblicazione mensile / monthly review
 registrazione tribunale Milano n. 3108
 del 26 giugno 1953
 direttore responsabile
 Roberto Briglia

prezzo di copertina / cover price

euro 12,00 in Italy, euro 19,00 in Greece,
 Chf 30,00 in CH-Canton of Ticino, euro 19,00 in
 Spain, euro 19,00 in Portugal (Cont.), £ 14,00 in UK

arretrati

15 euro numero singolo, 20 euro numero doppio.
 Modalità di pagamento: c/c postale n. 77270387
 intestato a Press-Di srl "Collezionisti" (tel 199 162171)
 specificando sul bollettino il proprio indirizzo e i
 numeri richiesti. Carta di credito (Cartas", American
 Express, Visa, Mastercard e Diners): inviare l'ordine
 via fax (02 95970333) o via e-mail
 (collez@mondadori.it) indicando il proprio indirizzo,
 numero e scadenza della carta. Per spedizioni
 all'estero, maggiorare l'importo di un contributo fisso
 di euro 2,10 per spese postali.
 La disponibilità di copie arretrate è limitata, salvo
 esauriti, agli ultimi 18 mesi. Non si effettuano
 spedizioni in contrassegno.

back issues

15 euro per single issue, 20 euro per double issue.
 Please send payment to Press-Di srl "Collezionisti"
 (tel +39 02 95970334), postal money order account
 no. 77270387, indicating your address and the back
 issue requested.
 For credit card payment (Cartas", American Express,
 Visa, Mastercard and Diners) send the order by fax
 (+39 02 95970333) or e-mail (collez@mondadori.it),
 indicating your address, card number and expiration
 date. For foreign deliveries, please add 2.10 euro for
 postage and handling.
 Availability of back issues is limited, while supplies
 last, to the last 18 months. No COD orders are
 accepted.

distribuzione per l'Italia e l'estero

Distribuzione a cura di Press-Di srl

pubblicità

Mondadori Pubblicità spa
 20090 – Segrate
 tel 02 7542 2675 – 02 7542 2203
 fax 02 7542 3641
 www.mondadoripubblicita.com

stampato da Mondadori Printing spa
 via Luigi e Pietro Pozzoni 11, Cisano Bergamasco
 (Bergamo)
 stabilimento di Verona
 nel mese di maggio 2009

copyright © 2009 Arnoldo Mondadori Editore

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati.
 Manoscritti e foto anche se non pubblicati
 non si restituiscono.

abbonamento annuale

(12 numeri all'anno, compreso uno doppio).
 Gli abbonamenti possono iniziare, salvo
 diversa indicazione, dal primo numero
 raggiungibile in qualsiasi momento dell'anno.

Italia 118,00 euro

estero via terra/mare Europa e resto
 del mondo 187,44 euro

estero via aerea Europa 210,56 euro,
 Usa e Canada 227,16 euro, resto del mondo
 306,72 euro

modalità di pagamento

Inviare l'importo tramite c/c postale
 n. 77003101 a:

Press-Di srl – Ufficio Abbonamenti.

Se si usa la carta di credito, segnalare i dati
 necessari (nome e cognome, indirizzo,
 numero di carta di credito, data di scadenza
 e firma del titolare) per posta o via fax a:

Press-Di srl

Servizio Abbonamenti

Casella Postale 97 – 25197 Brescia

per contattare il servizio abbonamenti

tel 199111999 (costo massimo della chiamata
 da tutta Italia per telefoni fissi: 0,12 euro + iva
 al minuto senza scatto alla risposta. Per
 cellulari costo in funzione dell'operatore).
 tel 02 66814363 (utilizzabile per gli abbonati
 di Milano e Provincia)
 fax 030 3198202
 email abbonamenti@mondadori.it
www.abbonamenti.it/cb

yearly subscription

(12 issues including one double issue).
 Subscriptions begin from the first available
 issue after request, unless otherwise specified
 by the subscriber.

outside Italy surface mail 187,44 euro

outside Italy air mail Europe 210,56 euro,
 Usa and Canada 227,16 euro, rest of the world
 306,72 euro.

payment

Payment may be made in Italy through
 any Post Office, order account no. 77003101,
 addressed to:

Press-Di srl – Ufficio Abbonamenti.

Subscriptions may also be requested by mail
 or fax using any major credit card; send
 card information (name, address, number,
 expiration date and signature) to:

Press-Di srl

Servizio Abbonamenti

Casella Postale 97 – 25197 Brescia.

tel +39 02 66814363

fax +39 030 3198202

From abroad, you can subscribe through:

www.abbonamenti.it/casabellasubs

garanzia di riservatezza per gli abbonati

l'editore garantisce la massima riservatezza
 dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità
 di richiederne gratuitamente la rettifica
 o la cancellazione ai sensi dell'art. 7
 del D.L. 196/2003 scrivendo a

Press-Di srl

Direzione Abbonamenti – 20090 Segrate (Mi).

rivista mensile / monthly magazine

numero 778 / issue 778
 n. 6/2009
 anno LXXIII / year LXXIII
 giugno 2009 / June 2009

redazione / editorial staff

tel 02 215631
 fax 02 21563260
 casabella@mondadori.it
 segreteria.casabella@mondadori.it

editor

Francesco Dal Co

segreteria di redazione / editorial secretariat

Silvia Sala

coordinamento redazionale / editorial coordinator

Alessandra Pizzochero

art direction e impaginazione / art direction and layout

Tassinari/Vetta

comitato di redazione / editorial board

Chiara Baglione
 Marco Biagi
 Marco Biraghi
 Nicola Braghieri
 Federico Bucci
 Francesco Cellini
 Francesca Chiorino
 Pippo Ciorra
 Giovanna Crespi
 Mercedes Daguerre
 Alberto Ferlenga
 Enrico Molteni
 Marco Mulazzani
 Ugo Rosa
 Carlotta Tonon
 Francesco Venezia

comitato scientifico-editoriale / scientific-editorial committee

Nicholas Adams
 Julia Bloomfield
 Claudia Conforti
 Juan José Lahuerta
 Jacques Lucan
 Winfried Nerdinger
 Joan Ockman
 Sergio Polano

corrispondenti / correspondents

Alejandro Aravena (Cile)
 Marc Dubois (Benelux)
 Luis Feduchi (Spagna)
 Françoise Fromonot (Francia)
 Andrea Maffei (Giappone)
 Luca Paschini (Austria)

ha collaborato a questo numero

Francesco Nicoletti

traduzioni / translations

transiting_s.piccolo

produzione, innovazione edilizia e design

Livio Salvadori
 Cristina Menotti (grafica)



**ABBONARSI
 CONVIENE!**

www.abbonamenti.it/cb