

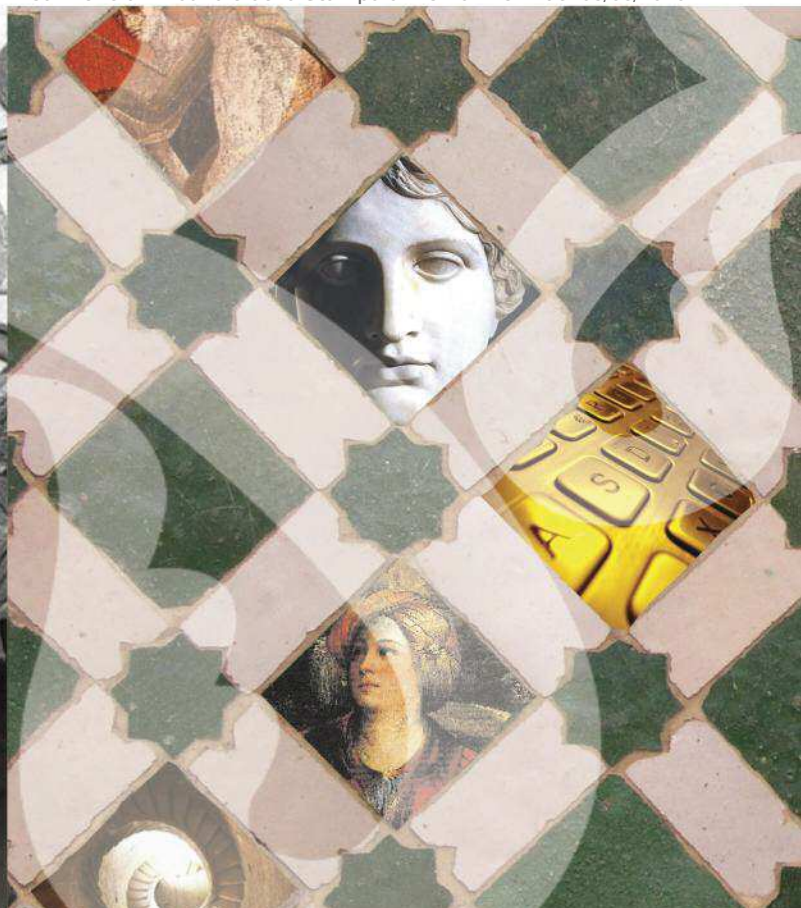
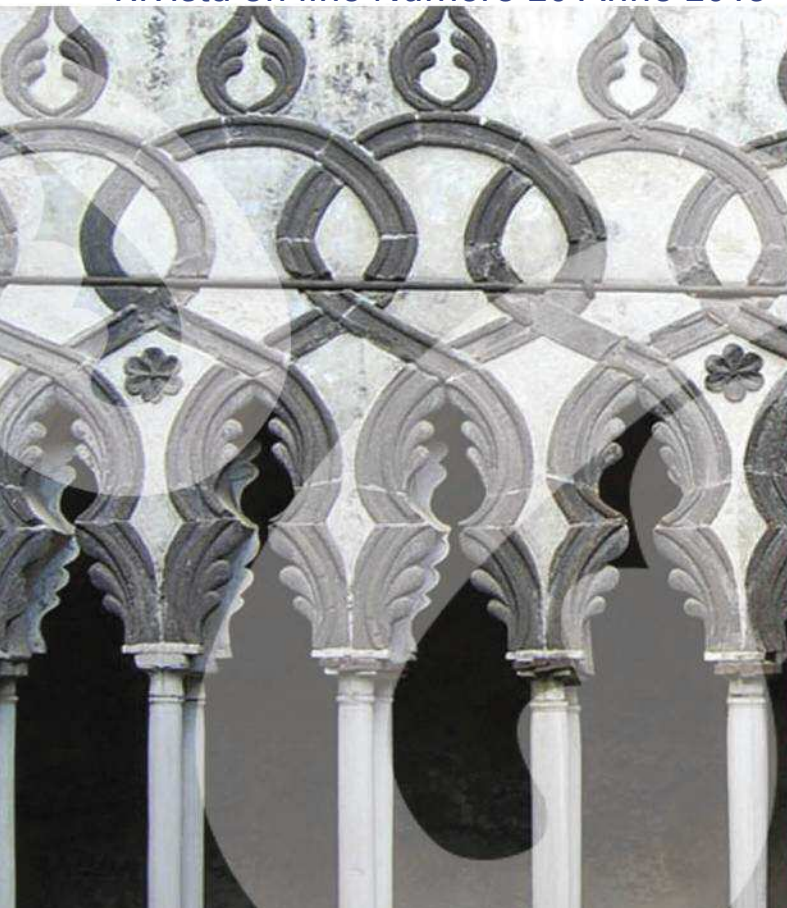


Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

# Territori della Cultura

Rivista on line Numero 20 Anno 2015

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010



# Sommario



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

## Comitato di redazione

Mediterraneo: investire sulle diversità. Con FOP un modello di ospitalità diffusa  
Alfonso Andria

La Convenzione dell'Aja del 14 maggio 1954 sulla Protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato  
Pietro Graziani

## Conoscenza del patrimonio culturale

Fiorenza Grasso Il Museo Archeologico Etrusco "De Feis" a Napoli. Storia di una collezione

Jean-Noël Salomon Croyances, dévotions populaires et mythes argentins: la part du milieu naturel et de l'histoire

## Cultura come fattore di sviluppo

Piero Pierotti Paesaggi disastriati. E se il clima non fosse impazzito?

Federica Epifani *Historic Building Manager*: competenze in gioco e percorsi formativi per una nuova figura professionale. Un primo studio italiano

Laura Aiello Il Cubito Biblico nell'architettura sacra

Antonietta Barbati, Maria Cimmino La Basilica Desideriana di Montecassino: *prototipo* e modello dell'architettura basilicale dell'Italia centro-meridionale

## Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Stefania Napolitano Come l'arte può riconfigurare l'architettura. Ad un mese dall'inaugurazione della nuova sede, cronistoria delle tre età del Whitney Museum

Matilde Romito *Wanderer in Traumlandschaft*. Pittori stranieri ad Amalfi, Atrani e Ravello nella prima metà del '900

# Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

[comunicazione@alfonsoandria.org](mailto:comunicazione@alfonsoandria.org)

Direttore responsabile: Pietro Graziani

[pietro.graziani@hotmail.it](mailto:pietro.graziani@hotmail.it)

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

[rvicere@mpmirabilia.it](mailto:rvicere@mpmirabilia.it)

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

[sclarocca@alice.it](mailto:sclarocca@alice.it)

## Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore  
"Conoscenza del patrimonio culturale"

[jean-paul.morel3@libertysurf.fr](mailto:jean-paul.morel3@libertysurf.fr);

[morel@msh.univ-aix.fr](mailto:morel@msh.univ-aix.fr)

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

[alborelivadie@libero.it](mailto:alborelivadie@libero.it)

Max Schvoerer Scienze e materiali del  
patrimonio culturale

[schvoerer@orange.fr](mailto:schvoerer@orange.fr)

Maria Cristina Misiti Beni librari,  
documentali, audiovisivi

[mariacristina.misiti@beniculturali.it](mailto:mariacristina.misiti@beniculturali.it)

Francesco Caruso Responsabile settore  
"Cultura come fattore di sviluppo"

[francescocaruso@hotmail.it](mailto:francescocaruso@hotmail.it)

Piero Pierotti Territorio storico,  
ambiente, paesaggio

[pierotti@arte.unipi.it](mailto:pierotti@arte.unipi.it)

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

[ferrigni@unina.it](mailto:ferrigni@unina.it)

Dieter Richter Responsabile settore  
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

[dieterrichter@uni-bremen.de](mailto:dieterrichter@uni-bremen.de)

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione  
del patrimonio culturale

[matilde.romito@gmail.com](mailto:matilde.romito@gmail.com)

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo  
sul turismo culturale

[adamendola@unisa.it](mailto:adamendola@unisa.it)

## Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

[apicella@univeur.org](mailto:apicella@univeur.org)

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

## Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - [www.mpmirabilia.it](http://www.mpmirabilia.it)

*Per consultare i numeri  
precedenti e i titoli delle  
pubblicazioni del CUEBC:  
[www.univeur.org](http://www.univeur.org) - sezione  
pubblicazioni*

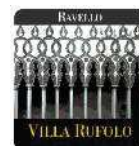
*Per commentare  
gli articoli:  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)*

## Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali  
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 2148433 - Fax +39 089 857711  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org) - [www.univeur.org](http://www.univeur.org)

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376



Stefania Napolitano

Stefania Napolitano,  
Architetto

## Come l'arte può riconfigurare l'architettura Ad un mese dall'inaugurazione della nuova sede, cronistoria delle tre età del Whitney Museum

In una città come New York, che vanta uno degli assortimenti più ricchi al mondo di spazi museali, la bulimia del mercato dell'arte ha decretato una conseguente iper-diversificazione delle tipologie architettoniche, dai musei d'impianto classico come il Metropolitan Museum ai tre pilastri totemici del movimento Moderno come il Whitney di Marcel Breuer, il MoMa di Edward Durrell Stone e il Guggenheim di Frank Lloyd Wright; dalla riconversione di edifici scolastici come la Public School N.1 nel Queens, oggi MoMa PS1, alla definizione di nuove tipologie sperimentali come il New Museum of Contemporary Art realizzato da SANAA in Bowery Street, Lower Manhattan.

Tanta e tale è la caleidoscopica varietà esperienziale da indurci spesso a sottovalutare il background di questi edifici, la loro storia, e la strada che hanno dovuto percorrere – concettualmente e *fisicamente* – per arrivare *come e dove* sono oggi.

Il *Whitney museum* è la dimostrazione di questa metamorfosi costante sia nel rapporto tra arte e architettura sia nell'intreccio tra vita culturale e tessuto urbano.

Dapprima l'architettura – intesa come contenitore occasionale – diede asilo ad un'arte avanguardista che stentava ad affrancarsi dalla clandestinità; il primo Whitney Studio Club aprì nella seconda decade del '900 in un edificio austero del Greenwich Village (12 and 14 West Eighth Street).

Man mano che l'arte *moderna* si affermava, si impose l'esigenza di trovare una veste architettonica più consona; il museo trovò la propria sede ottimale nel capolavoro brutalista di Marcel Breuer nell'Upper East Side (75th Street and Madison Avenue). Da qualche anno a questa parte la prorompente vitalità dell'arte *contemporanea* ha decretato l'impellenza di una ricollocazione urbanistica in un tessuto di grande fertilità culturale, ironia della sorte, non lontano da quella casa materna da cui il primo Whitney Studio Club mosse i primi passi; inaugurato lo scorso primo maggio infatti, si affaccia sul panorama internazionale il New Whitney Museum nel cuore del Meatpacking District (99 Gansevoort Street) incastonato mirabilmente tra l'High Line – grandioso intervento di riqualificazione dell'archeologia infrastrutturale urbana – e l'Hudson River (Fig. 1).

Ma andiamo con ordine; in un'epoca in cui – incredibile a dirsi – gli artisti americani non avevano una dimora, Gertrude



Fig. 1 Mappatura degli spostamenti:

passaggio 1 - Greenwich Village,  
12 and 14 West Eighth Street.

passaggio 2 - Upper East Side,  
75th Street and Madison Avenue.

passaggio 3 - Meatpacking District,  
99 Gansevoort Street.



Vanderbilt Whitney (Fig. 2), giovane ereditiera sia per nascita che per matrimonio, appena rientrata da un soggiorno studio a Parigi – dove sotto l’ala di Auguste Rodin era divenuta scultrice a pieno titolo - cercò di emulare la sensibilità europea, e cominciò il suo grandioso mecenatismo delle arti americane con il Whitney Studio Club, uno spazio espositivo per giovani pittori e scultori, costruito nel quartier generale degli artisti, al tempo Greenwich Village. Sostenne il gruppo di scultori membri della Ashcan School – Robert Henri, John Sloan, William Glackens, ed altri – nel tentativo di affermare il realismo artistico in un’atmosfera tradizionalista dominata da ritrattistica e paesaggismo e quando, nel 1924, il club allestì la prima esposizione di American folk art, in totale controtendenza rispetto alla teoria del collezionismo vecchio-stampo, divenne un centro culturale d’avanguardia (Fig. 3). Nel 1929 la collezione era cresciuta a tal punto che Whitney cercò di donarne parte al Metropolitan Museum of art, ma quest’ultimo declinò l’offerta. Così Mrs. Whitney riuscì ad anettere due case a schiera all’edificio originario e ne affidò il restyling agli architetti Noel & Miller, che con un rivestimento in stucco color salmone e un ingresso modernista (colonne di marmo bianco sormontate da una trabeazione gigante, coronata a sua volta da un’aquila metallica) (Fig. 4 e 5) diedero una veste estetica ufficiale al Museo. L’interno conserva ancora un vestibolo piuttosto eccentrico e un frammento della serie murale di Thomas Benton sull’arte americana che, sopra l’arco della biblioteca originale, recita ‘She’ll Be Wearin’ Red Pajamas.’ Nel frattempo l’arte contemporanea americana iniziò lentamente a scivolare dall’avant-garde all’universalmente riconosciuto, una metamorfosi apparentemente emulata dallo spostamento



Fig. 2 Gertrude Vanderbilt Whitney, Edward Steichen, 17 November 1931.

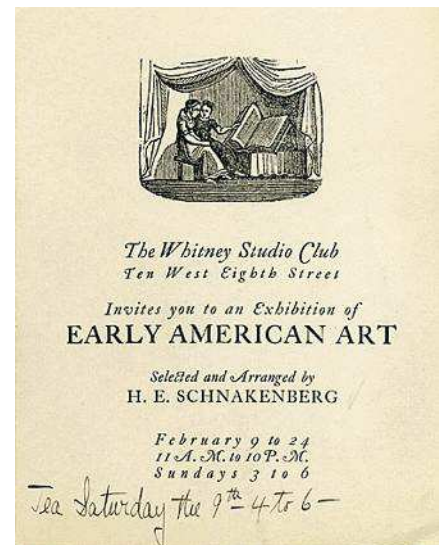


Fig. 3 Whitney Studio Club, Locandina della mostra sulle Early American Art.



Fig. 4-5 Whitney Studio Club, Greenwich Village, 12 and 14 West Eighth Street, 1926.

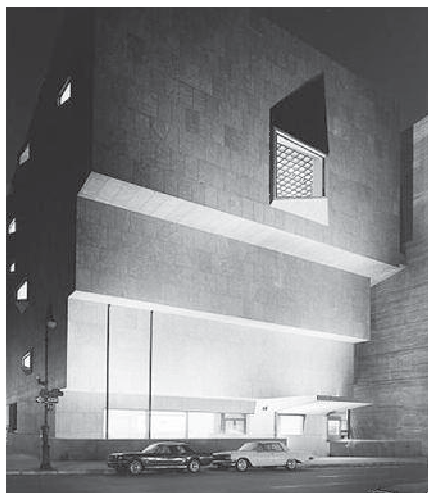


Fig. 6 Whitney Museum, Upper East Side, 75th Street and Madison Avenue.



Fig. 7 Whitney Museum, Upper East Side, 75th Street and Madison Avenue, Photograph by Jerry L. Thompson.

fisico del museo verso l'Uptown; dalla casa originaria nel Greenwich Village, verso la 54th Street negli anni '50, fino alla ricollocazione nel suo attuale sito tra la 75th Street e Madison Avenue avvenuta nel 1966. La nuova sede nell'Upper East Side era opera dell'architetto Bauhaus Marcel Breuer ma inizialmente non riscosse un gran successo presso il vicinato; il suo involucro monolitico in granito, inciso da finestre asimmetriche, era isolato letteralmente, tramite una parete lapidea, dai tipici *brownstones* della porta accanto (Fig. 6).

L'edificio progettato da Breuer fu un vero caso architettonico, sia per l'approccio radicale al fronte stradale sia per lo sviluppo innovativo di una tipologia architettonica tradizionalmente concepita con la sacralità di un luogo inaccessibile ed elitario. La sua opera fu sempre, innanzitutto, concretezza e consistenza materica – "quell'idea di integrità che il modernismo elevò ad etica" (Michael Sorkin, *Save the Whitney*) – focalizzata sulla solidificazione del cemento piuttosto che sulla materializzazione dell'estetica ("solidification of concrete rather than the concretization of fashion"). Il Whitney, come il Guggenheim d'altronde, è un'investigazione su forme scultoree figlia della concezione modernista dell'*architettura come massa*, è un'esplorazione della densità architettonica al variare delle tonalità di grigio, delle textures e dell'interazione tra pietra e cemento. Pur essendo assimilato al Brutalismo (dal francese "beton brut", cemento grezzo) è lontano anni luce da quella ruvidità; è un edificio in cui ogni momento trova una trasposizione spaziale consequenziale secondo il principio modernista della "pianta libera".

Filtrato da una sorta di fossato, l'accesso all'edificio, che affonda le sue radici nel piano interrato, è consentito da una passerella scultorea che, lasciando intravedere il brulicare della caffetteria al piano sottostante, immette direttamente nel foyer rivestito in ardesia e illuminato a giorno da una fitta trama di bulbi argentei incastonati negli ormai iconici riflettori a sottocoppa. L'approccio al fronte stradale è connotato fortemente anche dalla tripartizione scultorea del prospetto frontale, chiosata plasticamente sul lato meridionale da una spessa parete di cemento. Ulteriore negazione della simmetria risulta essere la disposizione irregolare delle finestre aggettanti dette "eyebrow" (a *sopracciglio*) (Fig. 7).

Non tutti amarono questo edificio - grigio bunker tra i palazzi di vetro, definito anche "ziggurat babilonese rovesciato a testa in giù" - eppure il suo rapporto con la città, risolto con



l'apposizione irregolare di sole sette eccentriche finestre fronte strada, incarna perfettamente la volontà primigenia del progettista, secondo cui il compito di un museo era quello di *trasferire la vitalità della strada nella sincerità e profondità dell'arte*. Particolarmente disprezzato dagli architetti degli Eighties, primo fra tutti Micheal Graves, riuscì paradossalmente a dichiarare la propria essenza modernista proprio grazie dell'accanimento dei suoi detrattori; il progetto di Graves infatti, ricorrendo al manierismo citazionista tipico dei postmoderni, proponeva di affiancare all'edificio di Breuer un equivalente specchiato che, innestato su una cerniera-pivot, ripristinasse una composizione simmetrica. Paul Goldberger dalle pagine del New York Times esemplificò questo insolito fenomeno con estrema lucidità, descrivendolo con un lapidario "to add is to subtract" (Fig. 8).

L'opposizione del quartiere e della stampa dimostrarono quanto il ruolo giocato dall'edificio nel tessuto urbano fosse radicalmente cambiato; da insulto al carattere residenziale e compassato di Madison Avenue a *landmark* degno di preservazione. Il Whitney però ha sempre lamentato mancanza di spazio – tecnicamente può esporre solo 150 opere per volta e per questo motivo gran parte della sua collezione è ancora sconosciuta al pubblico – inoltre l'acquisizione di nuove opere e l'impossibilità di ospitare esemplari di *land art* o di *environment art* hanno indotto i proprietari a bandire svariati concorsi per identificare la soluzione ottimale di ampliamento. Negli anni però sono stati respinti dal Community Board (il comitato di rappresentanza degli abitanti della zona) molti progetti, firmati da architetti autorevoli come Rem Koolhaas e SAANA (Fig. 9); l'unica soluzione è sembrata essere l'acquisizione di

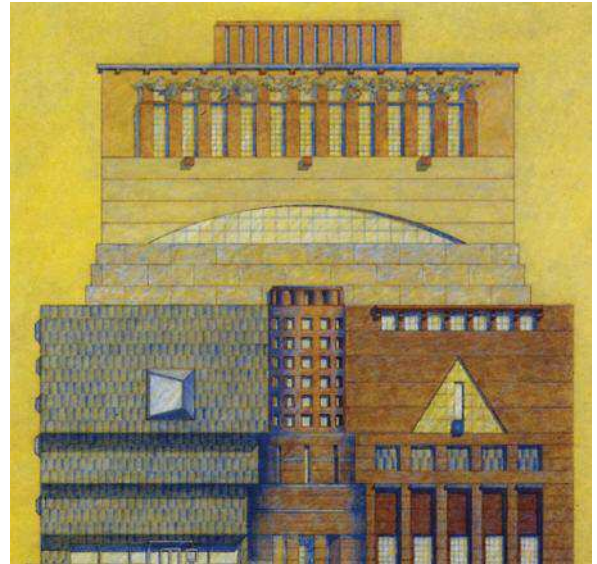


Fig. 8 Whitney Museum, progetto di ampliamento redatto da Michael Graves.

A sinistra

Fig. 9 Whitney Museum, progetto di ampliamento redatto da Rem Koolhaas.

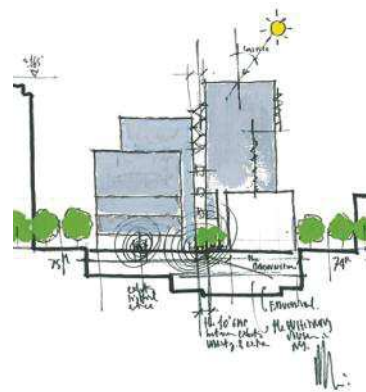
A destra

Fig. 10 Whitney Museum, progetto di ampliamento redatto da Gluckman Mayner Architects.





Fig. 11-12 Whitney Museum, progetto di ampliamento redatto da Renzo Piano.



un nuovo terreno nella zona High Line Park, acquistato nel 2009 direttamente dalla Città di New York.

Si tratta del cuore del Meatpacking District, a sua volta propaggine meridionale di Chelsea, il distretto galleristico più attivo di tutta Manhattan; la vicinanza del fiume e la presenza di una infrastruttura ferroviaria avevano permesso sin dalla metà del diciannovesimo secolo lo sviluppo di un'intensa attività industriale, spesso legata alla produzione e alla conservazione del cibo (macelli e impianti di imballaggio determinarono infatti il nome del quartiere). Per ridurre la frequenza di incidenti dovuti all'interferenza tra il traffico stradale e quello ferroviario, la linea ferrata venne sopraelevata e inclusa in un grandioso progetto di approvvigionamento alimentare per cui i treni provenienti dalla New York Central sfruttavano la High Line per rifornire la città dei generi di prima necessità; negli anni '80 quella che per quasi mezzo secolo era stata la "Lifeline di New York" venne dismessa, ma per volontà stessa dei cittadini è stata convertita, a partire dal 2006, in un avveniristico parco urbano lineare, su progetto di James Corner Field Operations e Diller Scofidio + Renfro.

(Figg. 10-14) Il nuovo progetto di Renzo Piano si innesta all'estremità meridionale dell'High Line, con un organismo dinamico e asimmetrico, generato dalla sovrapposizione e dallo slittamento di volumi in costante interazione tra loro e con l'esterno. Dai 3mila mq dello storico edificio su Madison

In basso a sinistra: Fig. 13 Whitney Museum, progetto di ampliamento firmato Renzo Piano; vista dall'High Line Park.

In basso a destra: Fig. 14 Whitney Museum, progetto di ampliamento firmato Renzo Piano; vista dall'Hudson River.





Avenue si passerà a circa 18mila mq articolati in nove piani; circa 5000 mq di spazi espositivi sono distribuiti tra quinto, sesto, settimo e ottavo piano. Il quinto piano (1670 mq) ospiterà la più grande galleria column-free di tutta New York; questa galleria è riservata alle collezioni temporanee e la sua costosissima volumetria strutturale consentirà di accogliere grandi opere di arte contemporanea. Alla collezione permanente saranno invece dedicati i livelli sesto e settimo (l'uragano Sandy, sommergendo il cantiere, fu essenziale nel comprendere la giusta quota di collocazione delle varie collezioni), due volumi arretrati verso Ovest per ottenere una terrazza esterna di circa 1200 mq destinata all'allestimento di sculture. Il terzo livello ospita un teatro a doppia altezza con vista sull'Hudson, oltre a spazi tecnici ed uffici; l'education centre, i laboratori per la conservazione, gli spazi di consultazione e le sale multi-funzionali sono situati a nord dell'edificio principale; infine all'ultimo livello il caffè, illuminato da un sistema di feritoie per la luce zenitale.

La sezione mette in evidenza non solo l'accesso al pian terreno tramite una poderosa piazza coperta, che funge da camera di decompressione tra la strada e il museo garantendo permeabilità visiva dall'ingresso all'High Line fino alle sponde dell'Hudson, ma anche l'andamento progressivamente arretrante dei vari piani, quasi a voler ricordare - con una sorta di eco inversa - la progressione aggettante della facciata tripartita di Breuer; "una ziqqurat bianca che si libra su una piattaforma vitrea" (Whitney.org) (Fig. 15).

A inaugurare quella che si preannuncia essere una ricca stagione espositiva, la prima mostra antologica sulla collezione permanente del museo, tuttora composta da più di 19.000 opere di arte americana del XX e XXI secolo.

Dall'architettura ospite involontaria, *scenografia incolore*, all'architettura d'autore - materia che, qualifica la forma e sostanzia lo spazio dell'arte - sino ad un' *architettura interattiva*, concepita come spazio comunitario in costante dialogo con il contesto: "Qui, tutto in una volta, si ha l'acqua, il parco, le potenti strutture industriali e l'emozionante mix di persone, e al centro vi sono il nuovo edificio e l'esperienza dell'arte" (Renzo Piano) (Rendering).



Fig. 15 Whitney Museum, progetto di ampliamento firmato Renzo Piano; sezione longitudinale.

