



2021

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 23, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor in chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator

Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa
Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla
Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia
Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio
Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano
Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan,
Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella
Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo
Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret
Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea
Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



Saggi

La Cy Twombly Gallery di Houston

William Cortes Casarrubios*

Abstract

In questo articolo si affronterà il caso di un museo interessante, realizzato dallo studio di Renzo Piano negli anni Novanta: la Cy Twombly Gallery, presso la Menil Collection di Houston. Qui, l'architetto ed il suo studio si trovano di fronte alla progettazione di un museo connesso direttamente alla Menil Collection, costruita dallo stesso Piano. Insieme a Dominique de Menil ed al direttore Paul Winkler, iniziano un progetto per dare destinazione alle opere del pittore e scultore americano Cy Twombly, che mantiene un determinante ruolo attivo dall'inizio alla fine. Attraverso una completa ricerca d'archivio svoltasi ai Menil Archives di Houston, si ricostruiranno le tappe del progetto per la Cy Twombly Gallery, utile per comprendere l'approccio dell'architetto nei confronti di un legato artistico. Questa sarà infatti l'unica volta in cui Piano dovrà confrontarsi con un artista vivente. Vedremo come andrà incontro alle sue esigenze in modo rigoroso, adattando la propria visione alle idee specifiche di Cy Twombly, grazie all'aiuto del curatore Paul Winkler.

* William Cortes Casarrubios, Dottorando di ricerca, Università di Udine, Dipartimento di Studi Umanistici (DIUM), Palazzo Caiselli, vicolo Florio, 2b, 33100 Udine, e-mail: cortescasarrubios.william@spes.uniud.it.

Grazie al Prof. Denis Viva, Università di Trento, e alla Prof.ssa Orietta Lanzarini, Università di Udine, per la supervisione nella ricerca. Un ringraziamento speciale a Lisa Barkley, archivista presso la Menil Collection, Houston per avermi consentito l'accesso agli archivi del museo e per i preziosi consigli, e al Dottor Paul Winkler, per la sua testimonianza.

This article will focus on an interesting museum designed by Renzo Piano Building Workshop in the 1990s: the Cy Twombly Gallery at the Menil Collection in Houston. The architect and his studio face the project of a new museum, directly connected to the Menil Collection, previously designed by Piano. Together with Dominique de Menil and the director Paul Winkler, the team created a building to host the works of the American painter and sculptor Cy Twombly, which maintained an active role in this process. Through a complete archive research, carried out at the Menil Archives in Houston, all the stages of the project for the Cy Twombly Gallery will be historically retraced and analysed, with the aim to understand the position and approach of the architect towards an artistic legacy. In fact, this is the only time that Piano had to deal with a living artist for a monographic museum. The result of the research is to comprehend how he met Twombly's needs in a rigorous way, adapting his vision to the artist's specific ideas, thanks to the help of curator Paul Winkler.

Il progetto di Renzo Piano e la sua collaborazione con Cy Twombly

La Cy Twombly Gallery¹, realizzata nei primi anni Novanta dallo studio di Renzo Piano presso la Menil Collection di Houston, propone un caso di estremo interesse in quanto risultato di un'unione di intenti fra artista, architetto e l'allora direttore e curatore Paul Winkler, a cui la committente Dominique de Menil cedette le redini del progetto, dopo l'importante sodalizio con Renzo Piano per l'edificio centrale della collezione, aperto nel 1987. Possiamo quindi analizzare il museo americano come esempio paradigmatico di una galleria che nasce dal perfetto connubio di idee-esigenze di artista, progettista e storico dell'arte, all'interno di una committenza libera ed aperta. Allo stesso tempo, l'analisi del progetto per la Cy Twombly Gallery è utile per capire l'approccio dell'architetto nei confronti di un legato artistico, in quanto la galleria americana fu il primo museo monografico da lui progettato, nonché l'unico in cui dovette confrontarsi direttamente con l'artista, allora ancora in vita. Questo lavoro di analisi e di ricostruzione storica sarebbe stato impossibile senza la consultazione

¹ Nei documenti d'archivio si può notare come fino alla metà del 1993 non vi sia ancora un nome definitivo per il nuovo edificio e anche dopo l'inaugurazione del 1995 sussistano delle ambiguità riguardo alla denominazione del museo. Sia prima che dopo l'apertura ricorrono gli appellativi di "museum", "annex", "gallery" e "pavilion". Nel testo si è scelto di utilizzare il nome che l'edificio porta all'entrata, ovvero Cy Twombly Gallery, nome con cui è noto ufficialmente nel Menil Campus e a Houston. La scelta definitiva è confermata da una lettera del 21 maggio 1993 indirizzata da Paul Winkler a Cy Twombly stesso in cui egli introduce il problema di un nome definitivo da dare alla struttura e sottolinea la sua preferenza per "gallery". Seppure negli archivi non sia documentata la risposta dell'artista, la denominazione incisa sulla parete dell'edificio sembra confermare il parere affermativo di quest'ultimo. Bisogna però ricordare che nella bibliografia incentrata sul Renzo Piano Building Workshop compare sempre il nome di Cy Twombly Pavilion ed in questo modo è altresì indicato nelle schede tecniche a cura dell'architetto in appendice al suo "Giornale di bordo".

degli archivi della Menil Collection. È importante sottolineare che alla base della nostra ricerca si pone il volume dedicato all'edificio edito dalla Menil nel 2013² e la pubblicazione³ della Fondazione Renzo Piano, curata dallo stesso architetto, in cui l'autore tratta sia la Menil Collection che il padiglione.

Per comprendere le dinamiche della progettazione e della formazione della Cy Twombly Gallery è necessario andare indietro nel tempo di qualche anno e studiare l'origine dei contatti fra l'architetto, l'artista e la Menil Foundation. È da queste relazioni che nasce l'idea di un museo intitolato a Cy Twombly. Inoltre, partendo dall'indagine su quale tipo di committenza fu data a Renzo Piano negli anni Ottanta, si possono evidenziare i rapporti professionali, artistici e umani fra le parti con le quali si accordò e scambiò le sue idee. Nel suo volume sulla Menil⁴ e, in generale, in tutte le pubblicazioni curate dall'architetto o a lui dedicate⁵ si sottolinea il rapporto intenso intercorso fra Renzo Piano e la sua committente Dominique de Menil, in particolare per quanto riguarda la progettazione e la costruzione dell'edificio centrale, ancora oggi sede dell'importante collezione della fondazione. Renzo Piano lascia ad intendere che tali relazioni siano avvenute soprattutto di persona in vari incontri fra Parigi, Genova e Houston. Forse per questa ragione negli archivi della Menil compaiono pochissimi documenti relativi al rapporto fra la committente e l'architetto. In una lettera datata 21 novembre 1980⁶, Dominique de Menil si augura un rapporto proficuo fra i due nonché la realizzazione di un bel museo. Dopo quella data, però, i documenti attestanti un dialogo diretto fra i due non compaiono. Sicuramente gli incontri menzionati dall'architetto ci sono stati, talvolta si riescono ad individuare in archivio i resoconti redatti successivamente, ma risulta comunque difficile ricostruirne la natura, se non dalle parole di Renzo Piano. Egli ci dipinge uno scambio di opinioni ed un rapporto di profondo rispetto per le richieste di una committente esigente e puntuale. Sarebbe totalmente attribuibile alla de Menil l'idea della "Treasure House", sul tetto dell'edificio, contenente le opere non esposte. Trattasi di un ambiente "chiave" per consentire il sistema di rotazione delle opere dovuto all'impossibilità di esposizione permanente alla luce naturale delle "foglie" ideate per il tetto del museo. Una conferma dell'attenzione di Renzo Piano alle idee e al volere dei propri clienti risulta dalla sua presentazione, in quegli stessi anni, in occasione del concorso per la progettazione dell'edificio per il Paul Getty Trust. A questo proposito egli afferma che il primo interesse del suo *modus operandi* consiste in un «dialogo con il cliente in un continuo processo

² *Cy Twombly Gallery* 2013.

³ Piano 2007.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Vedasi ad esempio Buchanan 1993-2008; Dal Co 2015; Piano 2016.

⁶ Houston, Menil Archive (d'ora in poi MA), *The Menil Collection Building Project*, 01: Architect Correspondence 1979-1999.

di feed-back»⁷ e cita il caso del work in progress della collezione Menil come esempio.

Dal 1981 in poi, i rapporti fra Renzo Piano e i suoi collaboratori dell'RPBW con la fondazione Menil passano tutti attraverso la figura dell'allora Museum Project Coordinator e futuro direttore Paul Winkler. Walter Hopps, l'allora direttore, risulta sicuramente presente nel corso dell'intero progetto e nello scambio di comunicazioni, ma il mediatore principale rimane Paul Winkler, vero e proprio ponte fra la Menil Foundation e l'esterno. La stessa Dominique de Menil nella lettera precedentemente citata esorta Renzo Piano ad una comunicazione diretta con Paul Winkler riguardo al progetto. Il mese successivo troviamo una lettera datata 31 dicembre 1980⁸ indirizzata da Paul Winkler a Renzo Piano che ci attesta un avvenuto contatto fra i due. Essa desta interesse in quanto il futuro direttore risponde alla richiesta di Renzo Piano, di cui non si è trovata traccia in archivio, di avere una lista di pubblicazioni della Fondazione sulla loro collezione nonché sull'architettura di Houston. Ciò ci rivela, fin dagli anni Ottanta, uno studio attento da parte di Piano non soltanto nei confronti del contesto architettonico locale ma anche, dato molto importante per un'analisi della sua produzione museale, un interesse approfondito verso le opere che il museo dovrà esporre.

È quindi con Paul Winkler che Renzo Piano e i suoi collaboratori, fra i primi Shunji Ishida e Peter Rice, mantengono una costante comunicazione, non solo per risolvere i problemi logistici e contrattuali ma anche al fine di stabilire un vero e proprio scambio di idee. Solo in seguito a queste relazioni preliminari si succederanno gli incontri collettivi sopraccitati in cui intervengono anche la committente ed il direttore. A conferma di quanto affermato, si indica come esempio la lettera dell'8 aprile 1981 indirizzata da Paul Winkler a Renzo Piano⁹. Qui il mittente ringrazia l'architetto per la sua ospitalità a Genova e discute con lui delle caratteristiche del futuro museo. In particolare, il curatore sottolinea l'importanza dell'inclusione e del rispetto del nuovo edificio nei confronti dell'ambiente circostante e l'innovativo sistema di illuminazione naturale del tetto "sospeso" della Menil Collection. Attraverso la lettera si evidenziano due requisiti che la Menil chiederà all'architetto presenti anche nel progetto per Cy Twombly: un sistema di illuminazione naturale efficace per le opere d'arte e l'inserimento rispettoso nel contesto urbano preesistente, in quell'organismo creato da John e Dominique de Menil nel quartiere di Montrose, iniziato con la Rothko. Infatti, i due coniugi de Menil, ed in seguito la vedova Dominique, avevano cercato di creare a Houston un centro artistico di primo livello sul modello di un quartiere parigino adattato alla moderna città americana. Entrambi influenzati da un cattolicesimo spiritualista che vedeva

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

nell'arte una manifestazione divina, per questo motivo, cercarono di realizzare nella città ancora in via di sviluppo e alla ricerca di una sua identità, un luogo deputato alle arti, nel rispetto delle origini e delle caratteristiche della nascente metropoli texana. I primi passi verso la realizzazione di tale obiettivo furono la creazione della Rothko Chapel ed il supporto alla vicina St. Thomas University. In questo contesto si inserì la costruzione del primo edificio di Piano cui seguì la Cy Twombly Gallery.

Inizialmente, i due coniugi si erano rivolti a Louis Kahn per la costruzione dell'edificio atto ad ospitare la Menil Collection, così come si erano già serviti del talento di Philip Johnson per i progetti precedenti relativi all'Università e alla Rothko Chapel. Seppur il grande architetto americano avesse consegnato i primi progetti relativi all'edificio – che Renzo Piano prese in considerazione lungo il suo processo creativo – la sua morte insieme a quella di John de Menil interruppero l'intero progetto. Esso venne ripreso dall'architetto genovese in seguito alla decisione presa da Dominique de Menil su consiglio di Pontus Hulten, allora direttore del Centre Pompidou di Parigi¹⁰.

Questi costituirono in breve gli inizi di una proficua collaborazione fra Renzo Piano e la Menil, soprattutto nella persona di Paul Winkler. La proposta di progettazione del nuovo annesso dedicato a Cy Twombly si pone in perfetta continuità con tale linea di rapporti. Non ci deve meravigliare, pertanto, che Renzo Piano accetti l'incarico, sebbene quegli anni lo vedano molto impegnato in progetti di vaste proporzioni. Se i rapporti fra Renzo Piano e la Menil iniziarono nei primi anni Ottanta, quelli con il pittore americano Cy Twombly si stabilirono solo nel 1988, quando Paul Winkler e Walter Hopps decisero di organizzare per l'anno successivo una grande retrospettiva dell'artista nel museo aperto l'anno precedente. In realtà l'idea originaria era di aprire il nuovo edificio e la collezione al pubblico con due grandi esposizioni dedicate a John Chamberlain e proprio a Cy Twombly, ma quest'ultimo non rispose mai alle due lettere inviate da Walter Hopps e Paul Winkler nel giugno e nel luglio del 1985¹¹. Già in questa occasione mancata, era Paul Winkler l'incaricato dell'esposizione su Cy Twombly, mentre Hopps si sarebbe occupato di quella su Chamberlain¹². Questo fatto evidenzia l'interesse che fin da subito il curatore mostrò verso l'artista e spiega la ragione per cui proprio a lui si rivolse il pittore l'anno successivo, dicendosi stavolta pronto per una retrospettiva alla Menil¹³. In seguito a questa telefonata Walter Hopps e Paul Winkler furono invitati a Roma, residenza stabile da anni dell'artista americano. Nel viaggio, avvenuto nel giugno 1989, possiamo individuare il vero inizio del rapporto di collaborazione e amicizia fra l'artista e Paul Winkler. Egli racconta come

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

¹² Winkler 2013, p. 17.

¹³ *Ibidem*.

fosse stato formativo per lui visitare la città con la guida dell'artista e quante suggestioni essa gli avesse suscitato sull'arte antica e moderna nonché su quella di Cy Twombly stesso, acquisendone un maggiore livello di comprensione.

Al ritorno a Houston, tra Paul Winkler e Cy Twombly vi fu uno scambio di lettere sull'organizzazione dell'esposizione e sulla scelta delle opere da esporre. Notiamo che il curatore chiese all'artista alcune opere che andranno a far parte successivamente del legato per la Cy Twombly Gallery come *Untitled (Rilke)* del 1984¹⁴, non appartenenti alla collezione Menil o alla Dia Art Foundation di New York. Ricordiamo che era iniziato un proficuo rapporto di collaborazione fra la fondazione Menil e quella newyorchese la quale possedeva un'ampia collezione di opere dell'artista americano non esposte al pubblico. La Dia era una fondazione no-profit nata con l'intento di aiutare e promuovere artisti emergenti e consolidati nel panorama americano. Essa era da sempre legata direttamente alla Menil in quanto una delle fondatrici era Philippa de Menil, collezionista e mercante d'arte, figlia di John e Dominique, nonché moglie del collega co-fondatore Heiner Friedrich. Un ulteriore legame facilitò la trattativa legata alle opere d'arte di Cy Twombly. Helen Winkler, altra ideatrice della fondazione era la sorella del direttore della Menil. Sebbene la Dia avesse già in mente uno spazio per le opere di Cy Twombly a New York, l'idea di un nuovo edificio a Houston fu accolta con entusiasmo. La maggior parte di queste opere costituì il cuore della mostra del 1989. Proprio dal successo ed entusiasmo riscontrato nel pubblico nacque l'idea che tali opere dovessero avere un luogo definito dove poter essere conservate permanentemente.

La retrospettiva aprì il 7 settembre 1989 nel grande ambiente della West Gallery dell'edificio di Renzo Piano, ancora oggi dedicato alle esposizioni temporanee, e riscosse critiche positive anche dai maggiori storici e critici d'arte, amici personali dell'artista, Henier Bastian e Thomas Ammann, i quali gli riferirono le loro impressioni¹⁵. Nonostante la lettera personale di Dominique de Menil¹⁶ sollecitante una visita dell'artista, questi non poté venire a Houston. Malgrado ciò, a detta di Paul Winkler¹⁷, egli si mostrò entusiasta dell'evento e delle recensioni sull'ambiente di Renzo Piano, sposato alla sua opera. Queste recensioni positive sono confermate da una lettera dell'artista a Paul Winkler del 12 aprile 1990¹⁸. La mostra chiuse i battenti il 4 marzo 1990. Appare evidente la perfetta soluzione di continuità tra l'organizzazione della mostra e l'inizio della discussione sul nuovo museo giacché i primi contatti sono datati maggio 1990. In questi due mesi possiamo immaginare una preliminare discussione fra

¹⁴ Le lettere qui citate sono due dell'artista datate 2 luglio e 24 agosto 1989, e una di Paul Winkler del 7 agosto dello stesso anno. Cfr. Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

¹⁵ Winkler 2013, p. 17.

¹⁶ La lettera in questione è datata 21 agosto 1989. Cfr. Houston, MA, *The Menil Collection Building Project*, 02: Building Production.

¹⁷ Winkler 2013, p. 17.

¹⁸ Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

Dominique de Menil e Paul Winkler sul progetto, in seguito presentato alla Dia ed all'artista.

Se le relazioni tra Dominique de Menil e Renzo Piano erano state sporadiche, quelle con l'artista prima degli anni Novanta sembrano addirittura inesistenti. Se ne può dedurre che tutto fosse veicolato e gestito da Paul Winkler. Per quanto riguarda il progetto della galleria, la committente, ormai molto anziana, risulta presente insieme a Paul Winkler nel primo viaggio romano per discutere con l'artista ma, successivamente, con questi ebbe rapporti soltanto quando Cy Twombly venne in visita a Houston. Il curatore Paul Winkler ci appare nuovamente come figura centrale per la sua collaborazione col pittore e scultore americano, ma anche perché, probabilmente, è da lui che scaturisce l'idea di un museo monografico, in seguito supportata da Mrs. De Menil e dalla Dia. Ricordiamo che, proprio nel corso della retrospettiva, Walter Hopps si dimise e Paul Winkler diventò il nuovo direttore della collezione.

La storia qui ricostruita non trova conferma nel racconto di Renzo Piano all'interno del volume sulla Menil Collection del 2007¹⁹. L'architetto sostiene che il suo primo incontro significativo con Cy Twombly sia avvenuto proprio all'inaugurazione del museo nel 1987. Durante questa circostanza l'artista si sarebbe detto entusiasta dell'idea di esporre le sue opere in un ambiente simile per qualità della luce, in uno «*spazio illuminato dall'alto, un luogo di sospensione*»²⁰. Ma dai documenti d'archivio e dalla testimonianza di Paul Winkler²¹ possiamo affermare con un buon margine di sicurezza che l'artista non fu presente né nel 1987 né nel 1989-90 ai due eventi a Houston, nonostante fosse stato invitato²². Rimane quindi il dubbio riguardo ai tempi ed al luogo dell'incontro descritti dall'architetto.

Paul Winkler ci informa che in seguito alla chiusura della retrospettiva del 1989 ebbe inizio uno scambio di idee su uno spazio da dedicare alle opere della Dia. In un primo momento non si pensò solo a quelle di Cy Twombly, ma anche ad altre di importanti artisti americani contemporanei presenti nella collezione. A maggio 1990 risale il primo contatto con l'artista, il quale rispose il 30 dello stesso mese con una lettera entusiastica:

Naturally I would be *terribly interested* that the “holdings” find a “permanent” place; as they have been in storage for at least 18 years except for a few moments etc. etc. Anything I can do or say I would be more than happy to.²³

¹⁹ Piano 2007.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Winkler 2013.

²² Abbiamo testimonianza d'archivio che Cy Twombly, pur presente nella lista ufficiale degli invitati, non era presente fra gli ospiti. Inoltre, sappiamo che alla cena di gala per l'evento Renzo Piano era seduto accanto al collega Ieoh Ming Pei. Houston, MA, *The Menil Collection Building Project*, 03: Opening.

²³ Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

Nel settembre successivo ha luogo un viaggio a Roma di Dominique de Menil e Paul Winkler insieme a Heiner e Fariah Friedrich, membri del Trustee della Dia, per incontrare l'artista. A questo stadio del progetto vi è già l'idea di uno spazio dedicato prevalentemente a Cy Twombly, con delle sale annesse ospitanti opere di John Chamberlain e Dan Flavin. Le cose restano così almeno fino al 14 maggio dell'anno successivo, quando avviene un incontro fra la Menil e la Dia per discutere del progetto, di cui si è conservato in archivio un memorandum dettagliato²⁴. Fatto sta che fin da subito l'artista e Paul Winkler pensano ad un museo monografico e questo appare evidente dai numerosi appunti del direttore che si sono conservati relativi al loro incontro romano. Qui Paul Winkler annota anche dei piccoli disegni della pianta dell'ambiente, molto importanti per la ricostruzione della storia del museo.

Le note manoscritte pervenuteci sono datate settembre 1990²⁵. Alcuni di questi appunti riguardano specifiche opere che vengono elencate ed accompagnate da commenti. Dal contesto non si desume se ciò fosse parte dell'inizio di una discussione su quali pezzi della collezione esporre all'interno del nuovo ambiente. Quello che va comunque considerato è il fatto che a Cy Twombly e Paul Winkler Roma parlarono di determinate opere nel dettaglio.

Fra queste vi è per esempio l'*Untitled (Analysis of Rose sas Sentimental Despair)*, che farà parte dell'assetto finale della collezione della galleria, insieme al già sopracitato *Untitled (Rilke)*. Il fatto, a nostro parere, maggiormente rilevante è che, all'interno di queste note, compaiano i primi disegni relativi alla pianta dell'edificio, annotati da Paul Winkler in seguito ai suoi colloqui con Cy Twombly. Da questi schizzi si nota come vi fosse, fin dall'inizio, l'idea di un edificio a pianta quadrata, con una porta su un lato e una porta-finestra sul lato opposto, sprovvisto di altre finestre e, di conseguenza, illuminato dall'alto. Le sale dovevano essere tutte uguali, a base quadrata, salvo una, ricavata dall'unione di due più piccole, in una perfetta geometria di matrice rinascimentale. L'idea di uno spazio raddoppiato rispetto alle altre stanze proveniva, secondo Paul Winkler²⁶, dalla sala grande al piano nobile di Palazzo Farnese. A dire il vero nei primi disegni si osserva una pianta rettangolare, poi divenuta quadrata dall'aggiunta successiva di una fila di stanze. Nel racconto di Paul Winkler²⁷ fu Heiner Friedrich a suggerire l'aggiunta all'artista, che aderì di buon grado all'idea. Questo passaggio si osserva attraverso la comparazione fra due fogli: il primo, manoscritto, e il secondo (Fig. 1), ovvero la sua fotocopia, con l'aggiunta delle stanze a penna, sempre nelle note di Paul Winkler. Dalle giornate romane sorse, infine, un assetto chiaro che si può osservare in questi disegni, in cui notiamo già la pianta definitiva del museo, salvo poche

²⁴ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 03: Agreements. Contracts. Funding. Prizes.

²⁵ Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

²⁶ Winkler 2013, p. 18.

²⁷ *Ibidem*.

variazioni successive (Fig. 2). Paul Winkler inoltre annotò che il pavimento avrebbe dovuto essere di legno non troppo giallo e l'esterno avrebbe dovuto conferire un senso di protezione²⁸. Pertanto, già nel 1990, pur essendo in una fase iniziale di progettazione del museo, vediamo che da parte di Cy Twombly provengono idee forti e definite, sostenute da Paul Winkler e, si suppone, anche da Dominique de Menil nonché dai due membri della Dia, presenti a Roma.

Nel corso dei mesi successivi Paul Winkler e lo staff della Menil, dopo il viaggio a Roma, ricompongono tutte le idee sorte dal confronto con Cy Twombly. Questi visita Houston nel marzo 1991, allo scopo di conoscere il luogo dove il padiglione sarebbe sorto e farsi un'idea dell'architettura sulla base dell'edificio di Renzo Piano ospitante la collezione, che si presume non avesse mai visto. Dall'incontro fra l'artista e Paul Winkler nacquero nuove idee e disegni che ritroviamo ancora una volta nelle note del direttore, datate 2 marzo 1991²⁹. Era giunto il momento di proporre a Renzo Piano l'incarico. In un'intervista del 2013³⁰, Paul Winkler racconta come all'epoca non fosse sicuro che l'architetto lo avrebbe accettato in quanto occupato nell'impresa molto impegnativa dell'aeroporto di Osaka. Negli archivi è conservata la lettera di Paul Winkler, datata 12 aprile 1991³¹, in cui il direttore, dopo una serie di conversazioni telefoniche, invita ufficialmente il Renzo Piano Building Workshop a progettare il nuovo museo. Ne riportiamo qui un estratto:

Cy visited Houston a few weeks ago to discuss the project and preliminary plans for the proposed building. The schematic plan for the space is tailored to the paintings to be installed. I enclose a foot print of this plan.

Cy was most interested in the beautiful light in the Menil Collection building and wondered if it was possible to adapt the system to this new space. [...] While his desire to maintain very simple architecture from the point of view of materials, the building should have an identity separate from the museum. Cy expressed interest in the brick used for both the St Thomas buildings and the Rothko Chapel.

Paul Winkler include nella lettera a Renzo Piano un suo disegno presente nelle note precedentemente citate (Fig. 3). Esso consiste essenzialmente, secondo sua stessa ammissione, in un appunto a margine del piano elaborato a Roma, perfezionato dalla visita in loco dell'artista. Vi si esprime un'idea del contesto alberato in cui l'edificio sarebbe potuto sorgere. L'unica differenza con i disegni dell'anno precedente è che qui compaiono già alcune indicazioni sulla futura disposizione di determinati dipinti. Interessante è il fatto che il quadro *Bay of Naples*, seppur su una parete diversa, rimarrà nella sala per cui era già stato

²⁸ *Ibidem*; Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

²⁹ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

³⁰ Houstonia 2013.

³¹ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

pensato nel 1991. Sempre gli stessi dipinti, con l'aggiunta di altri, sono presenti nella lista provvisoria che Paul Winkler sottoporrà all'attenzione dell'artista nella lettera del 1° novembre. Si nota, dalle righe sopra trascritte, come la visita di Cy Twombly avesse portato ad un'ulteriore definizione del progetto nella mente dell'artista, riguardo la qualità della luce e dei materiali, che avrebbero dovuto essere simili a quelli utilizzati da Philip Johnson per le altre costruzioni del campus Menil. Forse è proprio questa la prima occasione in cui Cy Twombly si confrontò con l'architettura di Renzo Piano e con i suoi effetti di luce. Altro punto "chiave" è il fatto che il nuovo museo avrebbe dovuto essere inserito nel contesto della Menil ma avere allo stesso tempo una propria identità ed autonomia.

Solo dodici giorni dopo, il 24 aprile, arrivava la risposta del Building Workshop, nella persona di Shunji Ishida, dichiarando la piena soddisfazione dello studio nell'intraprendere una nuova collaborazione con la Menil. Probabilmente ha ragione Paul Winkler quando afferma³² che Renzo Piano accettò l'incarico non solo in virtù del suo stretto rapporto con la fondazione, ma anche perché per lui si presentava l'occasione unica di costruire un museo monografico, il quale si sarebbe confrontato in modo diretto con l'edificio del museo da lui progettato. La prima occasione della sua carriera, che si ripresenterà in modo diverso con l'incarico dell'Atelier Brancusi, creando una nuova architettura a stretto contatto con un suo edificio precedente. Consideriamo inoltre che l'architetto aveva già inciso profondamente, con il suo precedente intervento catalizzatore, sull'assetto del quartiere e del campus artistico. Far sorgere un nuovo museo significava, in un certo senso, proseguire l'opera che aveva iniziato qualche anno prima, conferendogli un successo internazionale. L'architetto sottolinea³³ inoltre che, in un periodo della sua carriera in cui aveva a che fare con progetti di grandi dimensioni, concentrarsi su un piccolo edificio, dal significato però così importante, rappresentava per lui una sfida ed un arricchimento.

In una lettera tra Paul Winkler e Dominique de Menil del 5 ottobre 1991³⁴ il direttore riassume alla committente gli sviluppi dei suoi accordi con la Dia, il cui *memorandum* abbiamo precedentemente citato. Alla fine della lettera viene sottolineata l'importanza, a questo stadio del progetto, di un confronto diretto con l'architetto e Cy Towmbly affinché, da un unico viaggio in Italia, possa nascere un piano definitivo. Questo viaggio avviene nella seconda metà di ottobre dello stesso anno e Paul Winkler con la de Menil visitano l'artista a Roma e salgono poi a Genova per incontrare l'architetto. Di questa circostanza ci sono pervenute due foto³⁵, probabilmente scattate da Paul Winkler stesso, in cui Renzo Piano è in conversazione con la sua committente. Per capire la natura

³² Winkler 2013, pp. 18-19; Houstonia 2013.

³³ Piano 2007.

³⁴ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

³⁵ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 01: Photographs. Slides. Negatives.

dell'incontro genovese bisogna affidarci alle testimonianze dei protagonisti, alle note³⁶ redatte qualche giorno dopo da Paul Winkler, ed alla lettera indirizzata dopo Genova, il 1° novembre 1991³⁷ a Cy Twombly da Paul Winkler.

Iniziando dalla lettera, Paul Winkler riassume a Cy Twombly le idee di Renzo Piano sull'edificio e gli accordi preliminari presi:

Renzo approaches the design of a building by searching for the two of three elements which form the essence of the project. For this building we have dictated one element, that being the floor plan which is based on an understanding of the potential installation painting and sculptures. Renzo has identified two others: 1) the position of the building within the neighborhood, which he has determined should be one of an exhibition pavilion within a garden thus distinguishing it from both the rhythm of the domestic structures and the larger museum and, 2) the natural lighting system, which he metaphorically describes as a "crystal" over the given floor plan.

One question surfaced during our discussion of his concept for the natural lighting system. Traditionally in a nine-square floor plan the central place is of prime importance, usually covered by a dome. Renzo's concept for the "crystal" would require the central space to be opaque, the daylight spaces being the eight rooms (or seven since one is a doubled-sized room) surrounding the center room. This would provide a unique definition of the central space. In the long term, one space without daylight would be advantageous if works on paper were to be exhibited for extended periods. Although this plan is developing, I am interested in knowing any comments you may have about such an idea.

Il contenuto di questa lettera è molto importante in quanto riassume lo stato del progetto alla fine del 1991, ovvero dopo i due incontri romani con Cy Twombly e la visita a Genova. Ciò che risulta si avvicina già a quello che sarà il museo definitivo. Se ne desume che Renzo Piano assume in toto l'indicazione di Cy Twombly e di Paul Winkler per quanto riguarda la pianta del museo, nonché procede a pensare l'alzato, concentrandosi soprattutto sul tetto e sul sistema di illuminazione che vedremo meglio in seguito, quando analizzeremo il progetto definitivo. Renzo Piano, inoltre, si preoccupa della posizione del museo all'interno del quartiere, considerando che il lotto adibito alla costruzione è esattamente davanti all'ingresso sul retro dell'edificio principale, affacciato su Branard Street.

Colpisce il fatto che Paul Winkler sottolinei che la pianta è pensata già in relazione ai dipinti da esporre. Anche per questo motivo egli allega una lista provvisoria degli stessi per l'artista, sollecitandone l'opinione. La pianta nasce, quindi, insieme ad una idea di disposizione di alcune opere nello spazio e su questo primo abbozzo interviene l'architetto, sollecitato da Paul Winkler,

³⁶ Le note in questione sono intitolate "Genova" e conservano in generale indicazioni sia di Piano che di Twombly, forse riferibili all'incontro romano dello stesso anno, e sono datate 16 novembre 1991. Cfr. Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 04: Building Production.

³⁷ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

in accordo con Cy Twombly, al fine di ricreare un sistema luministico simile a quello della Menil Collection. Piano immagina il tetto come un “cristallo”, un diaframma trasparente poggiato sulla pianta disegnata da Cy Twombly. Secondo Paul Winkler³⁸, l'architetto avrebbe descritto, durante l'incontro genovese, la sua immagine relativa al padiglione come «una farfalla che si posa su una superficie solida»³⁹. Nel volume da lui curato, egli insiste sull'idea principale che le opere dovessero sembrare sospese nel tempo e nello spazio grazie ad «una luce che abbia questo grado di immaterialità»⁴⁰. Altra indicazione interessante risulta nella logica condizione che comporta il tetto pensato da Renzo Piano, ovvero la presenza della sala centrale senza la possibilità di illuminazione naturale. Questa imposizione data dall'architettura dell'edificio diventa, nella mente di Paul Winkler, una possibilità per l'esposizione permanente dei disegni dell'artista, che sarebbero rimasti così in condizioni di ansi-lumen favorevoli alla loro conservazione. Al di là del fatto che in seguito il progetto prenderà un'altra strada, questo frangente ci dice molto sul ruolo del direttore-curatore all'interno dello stesso. Egli si dimostrerà infatti sempre attivo e propositivo, mai subordinato all'artista o allo studio genovese.

L'altra caratteristica dell'edificio su cui si concentra Renzo Piano è il suo inserimento nel contesto urbano. Sembra che l'architetto segua pressoché alla lettera il disegno che gli aveva spedito Paul Winkler ad aprile e che abbiamo già analizzato. L'edificio viene situato in un giardino che comunica sia con il parco che circonda il museo sia col Menil Village. Le note di Paul Winkler ci chiariscono ulteriormente l'apporto di Renzo Piano in questo senso. Un disegno ci illustra come l'architetto ruoti di novanta gradi la facciata dell'edificio, spostandola da Branard Street al fine di ottenere un affaccio diretto sul giardino. Una passerella sull'erba viene disegnata per condurre il visitatore all'ingresso, a partire dal marciapiede della strada. Secondo gli appunti del direttore, Renzo Piano chiedeva di conseguenza un riassetto completo dell'illuminazione pubblica della strada e l'eliminazione dei lampioni. Davanti all'ingresso doveva essere conservata la storica quercia, la quale tutt'oggi costituisce il perno visivo del giardino. Inoltre, gli appunti di Paul Winkler ci chiariscono che l'architetto immaginava l'edificio appena rialzato dall'erba, su una piattaforma quasi impercettibile alla vista. Queste indicazioni faranno parte del progetto definitivo. L'altezza del padiglione indicata da Cy Twombly nei primi disegni romani viene proporzionata, dall'architetto, rispetto al resto dell'edificio, affinché quella totale del museo sia perfettamente uniformata alle case tradizionali del quartiere che gli stanno a fianco. Insieme a questo accorgimento, Piano sceglie di allineare alle case precedenti il muro laterale sulla strada. L'architetto inserisce così il nuovo padiglione in un sottile gioco

³⁸ Winkler 2013.

³⁹ «a butterfly alighting on a firm surface». Trad. a cura di chi scrive. Ivi, p. 21.

⁴⁰ Piano 2007.

di dialogo e confronto con il suo edificio precedente ed il quartiere storico, in un modo allo stesso tempo rispettoso e originale. Vengono, inoltre, menzionate le prime idee sui materiali da utilizzare all'interno, citando un legno di quercia chiaro per il mobilio del foyer e per il pavimento. Dalle note si evince che queste erano le volontà dell'artista al quale Piano chiaramente si allineò. Fra queste anche il fatto che le due porte, quella principale e la sua omologa sul retro, fossero di un materiale dal colore più scuro rispetto al resto dell'edificio, in modo da farle risaltare all'esterno e all'interno del museo. Un apporto di Renzo Piano al progetto, che compare già dal disegno di Paul Winkler e che verrà sviluppato in seguito, è la definizione di uno spazio introduttivo al quadrato di base ideato da Cy Twombly, fuori dal sistema di copertura principale, pensato per essere destinato alle funzioni di servizio e di ingresso. Prima dell'invio dei progetti, il Renzo Piano Building Workshop, nelle persone di Shunji Ishida e Mark Carroll, aveva chiesto a Paul Winkler, nei primi giorni di novembre, una bibliografia generale sull'opera di Cy Twombly, a conferma dello studio e della ricerca che Renzo Piano e i suoi collaboratori svolgono prima della costruzione di un museo, come nel caso Menil⁴¹.

Sappiamo che prima della fine dell'anno l'RPBW spedì alla Menil i progetti architettonici preliminari, i quali seguono rigorosamente le caratteristiche qui descritte, ovvero gli accordi presi a Genova. Nella primavera del 1992 Renzo Piano, Paul Winkler e Cy Twombly si incontrano per discutere del progetto. Le evidenze d'archivio non ci chiariscono né il luogo né la data, ma abbiamo un'idea degli accordi presi dal fatto che successivamente intercorse uno scambio di lettere fra Paul Winkler e l'artista e, in seguito, fra il primo e il RPBW, da cui si evince lo stato del progetto nell'aprile-maggio 1992. La lettera di Cy Twombly a Paul Winkler del 21 aprile⁴² è particolarmente importante in quanto riporta, con annessi disegni (Fig. 4), le idee dell'artista riguardo all'edificio, scaturite in seguito ai progetti preliminari di Renzo Piano. Successivamente a questa lettera, il 7 maggio⁴³ Paul Winkler ne allegò una copia in una sua missiva al RPBW, riassumendo tutte le richieste dell'artista.

Dalla lettura della lettera si nota come le posizioni di Cy Twombly siano molto chiare e puntigliose e che nell'incontro con l'architetto non si fosse trovato un accordo su tutte le questioni. Infatti, pare che l'artista non solo abbia ridefinito l'entrata, ma anche altri aspetti, quali le divisioni tra le stanze e la posizione dell'edificio all'interno del quartiere e del giardino. Dal fatto che, all'inizio della missiva, Paul Winkler ci tenga a ribadire che l'artista è contento del progetto nonostante l'incontro difficile avuto precedentemente, si può desumere che le divergenze sorsero e che i piani di Genova, anche riguardo

⁴¹ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

all'idea del tetto, fossero stati discussi e rivisitati dall'architetto. Uno dei punti su cui si concentra la disparità di idee sembra proprio l'uso dei materiali, la cui scelta meticolosa era una delle caratteristiche per le quali l'architetto genovese ha sempre avuto grande riguardo. Si rileva che l'artista abbia scelto la pietra soltanto per l'entrata, mentre per il resto dell'edificio abbia preferito blocchi di cemento. Questo fatto è ricordato anche da Renzo Piano, che, nel volume già più volte⁴⁴ citato, racconta di essersi stupito quando l'artista rifiutò la prima proposta di muri esterni in pietra preferendo ad essi il cemento. Cy Twombly insisteva inoltre sul caratterizzare il foyer come uno spazio intermedio fra l'esterno e l'interno e accettò quindi il suggerimento di Renzo Piano di riproporre all'ingresso gli stessi blocchi di cemento dei muri perimetrali. L'effetto che Cy Twombly ricercava era il passaggio da un ambiente più scuro a quello luminoso del "quadrato" espositivo. Inoltre, rileviamo fin da subito, e lo rivedremo successivamente, come la scelta dei colori costituisca una delle richieste costanti di Cy Twombly, sia riguardo all'esterno che all'interno dell'edificio. Notiamo che, con l'eccezione della porta di ingresso, si prediligono dei colori chiari sia per i blocchi all'esterno che per il pavimento e le mura divisorie interne. Capiamo inoltre dalla lettera, che Renzo Piano aveva pensato a mura esterne ricoperte di vegetazione per il giardino, aspetto rifiutato dall'artista ad un'idea definitiva del progetto, bocciatura approvata anche da Paul Winkler, forse in quanto concepita come impedimento alla connessione edificio-quartiere⁴⁵. Alla fine, questi muri non furono progettati ma è interessante notare come un'idea simile sia ripresa da Renzo Piano e attuata anni per il Nasher Sculpture Center. Infatti, a Dallas il giardino delle sculture è separato dalle vie della città tramite delle mura in travertino ed al suo interno si ritrova in forma di "finte rovine", quasi a ricreare un sito archeologico moderno nella recente metropoli americana⁴⁶. All'interno della dialettica Twombly-Piano, mediata da Paul Winkler, il direttore non lesinò le sue opinioni ed idee sul progetto, che, come si può notare dalla lettura del documento, insistevano sulla natura del tetto. Paul Winkler, essenzialmente, chiese a Renzo Piano se fossero realizzabili due idee: la prima riguardava la possibilità di direzionare la luce, la seconda che non si percepisse una griglia ma un unico piano, malgrado la divisione tra le stanze.

Risalenti al 1992, sono conservati in archivio alla Menil alcuni primi disegni di Renzo Piano relativi al padiglione⁴⁷ (Figg. 5-6). Purtroppo, non ne conosciamo con esattezza la data ma, da quello che possiamo osservare, essi si concentrano tutti sul rapporto fra copertura e pianta, sulla relazione geometrica delle varie stanze col quadrato, nonché sull'asse fra la porta di ingresso e la

⁴⁴ Piano 2007.

⁴⁵ Un disegno relativo a questa versione del progetto, datato dicembre 1991, si può osservare nel corpus digitalizzato dalla Fondazione Renzo Piano: Genova, Fondazione Renzo Piano (d'ora in poi FRP), *Cy Twombly Pavilion*, TWO-E_140.

⁴⁶ Piano 2016, p. 212.

⁴⁷ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 04: Building Production.

porta-finestra sul retro. Inoltre, notiamo lo studio della posizione dell'edificio nello spazio del contiguo contesto urbano e la ricerca su alcuni singoli dettagli, fra cui quello di una porta, probabilmente quella di ingresso. Risulta spesso difficile, data la loro essenzialità, comprendere e porre in una linea di sviluppo i disegni di Renzo Piano. All'interno del corpus di documenti digitalizzato dalla Fondazione Renzo Piano⁴⁸, si possono studiare altri schizzi che sono assenti negli archivi della Menil, i quali ci forniscono ulteriori informazioni. In uno di essi l'architetto studia nel dettaglio l'inserimento del nuovo museo nella griglia modulare della città, adeguandosi proporzionalmente ad essa, seguendo calcoli precisi⁴⁹. Un approccio simile sarà adottato nuovamente per un altro museo monografico, il Pau Klee Zentrum di Berna, in cui Piano calibrerà la posizione dell'edificio in modo da tale che la facciata dell'edificio segua una linea curva la quale, se idealmente prolungata, viene a formare un cerchio il cui centro è equidistante dalla casa dei genitori di Klee e dalla tomba dell'artista. In un altro disegno, Renzo Piano riflette sulla sala centrale dell'edificio, che in questa fase progettuale prevede poter essere il focus del futuro museo e dell'arte twomblyana⁵⁰.

Il 30 maggio Cy Twombly scrisse nuovamente a Paul Winkler una lettera⁵¹, discutendo principalmente su questioni logistiche riguardo ai trasferimenti delle opere. Alla fine dello scritto chiese di avere dei piani aggiornati del progetto. Allegata a questa richiesta, abbiamo uno scambio di lettere fra il direttore e il RPBW, che attestano che Paul Winkler inoltrò quanto sollecitato dall'artista allo studio, il quale rispose positivamente e iniziò a lavorare sulle istanze riassunte nella lettera del 7 maggio. Meno di due mesi dopo, il 13 luglio, appare nuovamente un'importante lettera di Paul Winkler⁵², stavolta indirizzata a Dominique de Menil per aggiornarla sulla vita della Fondazione e sullo stato del progetto. Ne riportiamo alcuni passi significativi relativi alla sessione di lavoro tenutasi a Genova:

The two-day session in Genoa was very successful and I feel That all parties are finally in agreement on the various aspects of the building. [...]

A 1 ½ scale model of one of the corner rooms of the building is being built to see in testing to the proposed lighting system. This is scheduled for mid-August [...]. As you may recall the ceiling plane for each room is a piece of fabric, translucent and partially transparent. The fabric represents the final of three layers through which daylight has been controlled. The idea is to have a fairly diffused light, yet one with some sense of direction and life. [...]

Otherwise the building is fairly straight forward. A custom-made concrete block is now

⁴⁸ Genova, FRP, *Cy Twombly Pavilion*.

⁴⁹ Genova, FRP, *Cy Twombly Pavilion*, TWO-rp_002.

⁵⁰ Genova, FRP, *Cy Twombly Pavilion*, TWO-rp_010.

⁵¹ Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

⁵² Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

proposed for the exterior, a material which is humble, yet gives the feeling of strength. It could be quite elegant depending on the proportion, texture and colour of the individual blocks. [...] The architects and engineers plan to meet with us in Houston in September to review final design drawings and all material samples. Construction drawings will be completed in October and a building contract could be negotiated in November with construction starting in December or January.

Nella lettera Paul Winkler aggiornò la committente su un suo positivo incontro tenuto con Cy Twombly e sull'organizzazione efficace delle spedizioni e delle acquisizioni delle opere d'arte in vista dell'apertura del museo. Non si comprende dai documenti quando vi fu quest'incontro e se Cy Twombly fosse presente a Genova. La missiva alla de Menil ci fa capire che, in quella data, le parti avevano raggiunto un accordo. Infatti, i piani che Paul Winkler comunicò vennero pienamente rispettati fino alla fine dell'anno. Come vedremo, altre scelte verranno prese nel corso dell'anno successivo ma sicuramente, a questo stadio, il museo aveva assunto già una forma ben definita, frutto degli sforzi e delle idee dei tre protagonisti in causa. Anche i piani per il soffitto si erano fatti più chiari e vediamo come lo studio architettonico abbia seguito uno dei due suggerimenti di Paul Winkler, ovvero la possibilità di una luce direzionabile. Anche le mura esterne raggiungevano una forma definitiva, sebbene la scelta verso un tipo di blocco non fosse stata ancora presa.

Nei mesi successivi, fino alla fine dell'anno, il Renzo Piano Building Workshop continuò a lavorare ai progetti ed ebbe luogo un continuo scambio di lettere fra i membri dello studio e Paul Winkler tra settembre e novembre⁵³. Esso attesta il lavoro svolto sulla definizione dei blocchi murari esterni e su una descrizione e sintesi del progetto presentabile al pubblico. Il 9 ottobre Cy Twombly firmò il contratto definitivo⁵⁴ con la Menil e la Dia per la cessione delle sue opere e per il loro trasferimento ed esposizione nel nuovo museo, anche nel caso della sua morte prima dell'apertura, che a questa data si pensava per la fine del 1994. Il documento che riassume tutta la situazione prima dell'avvio della costruzione è un memorandum del 5 dicembre⁵⁵. Esso descrive la discussione del Board of Directors della Menil Collection. Se ne evince che, sia l'accordo con la Dia che quello con l'artista, erano avvenuti con successo e che entro la fine del mese il RPBW avrebbe spedito a Houston i progetti definitivi. In allegato al memorandum risulta molto importante la lista delle opere d'arte, dipinti e sculture, rientrate negli accordi a quella data per fare parte della collezione permanente del museo. Si può notare come lo spazio sia ormai definitivamente

⁵³ Gli scambi si svolgono fra Paul Winkler e diversi membri del RPBW, primo fra tutti Sunji Ishida. La natura di queste lettere è sia di natura progettuale, che di natura pubblicistica. Cfr. Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

⁵⁴ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 03: Agreements. Contracts. Funding. Prizes.

⁵⁵ *Ibidem*.

progettato e destinato alle opere del solo Cy Twombly e quindi si sia ormai scartata, probabilmente già da più di un anno, la prima ipotesi di affiancare altre opere della Dia di altri artisti. Del resto, nell'accordo con l'istituto newyorchese, si rileva il fatto che una parte della collezione rimanesse a New York, destinata a mostre temporanee in uno spazio apposito. Appare interessante notare dai piani architettonici⁵⁶ che esso sia, nella sua suddivisione in stanze basate su una griglia geometrica regolare, estremamente simile al piano di base della galleria texana. Ritornando alla lista delle opere, è utile notare che a questa data si abbia già un'idea pressoché definitiva dell'assetto espositivo del museo e, di fatto, la lista non subirà sostanziali modifiche fino al giorno dell'apertura. Soltanto la grande sala doppia vivrà delle vicissitudini più complesse che spiegheremo in seguito.

I due anni successivi vedono la galleria nascere e divenire il museo che aprì al pubblico nel febbraio 1995. Come abbiamo constatato, la maggior parte della discussione e del dialogo tra artista, architetto e fondazione era già avvenuto prima. In questo lasso di tempo, si affrontarono problematiche di natura architettonica e strutturale, piuttosto che di ordine museologico e museografico. Una volta definito il progetto, le modifiche in corso d'opera non si sono rivelate sempre sostanziali in relazione alla nostra ricerca. Pur ripercorrendo le varie tappe della costruzione, ci concentreremo quindi sui momenti in cui le decisioni delle varie parti andarono ad incidere sulla natura stessa del museo, ovvero il percorso espositivo, la scelta delle opere e il sistema di fruizione dello spazio da parte dei futuri visitatori.

Nel gennaio 1993⁵⁷ il Renzo Piano Building Workshop richiese alla Menil, sempre nella persona di Paul Winkler, i controlli finali sui progetti; il museo era praticamente pronto per essere costruito. Da una lettera del 26 aprile⁵⁸ sappiamo che il RPBW aveva pressoché definito chiaramente la natura architettonica del tetto del museo con i suoi differenti strati⁵⁹. Il risultato è una struttura che si appoggia sulla pianta disegnata da Cy Twombly, creando all'esterno un forte contrasto tra la sua leggerezza ed i muri voluti dall'artista. All'interno, lo strato visibile è il primo, fatto di tessuto, nel quale sono ricavati fori per faretti montabili a piacimento della curatela. Tra questo primo strato e la copertura esterna ve ne sono altri, tra cui uno provvisto di persiane o, utilizzando il termine inglese, di *louvres*, che permettono la direzionalità della luce. Queste soluzioni, adottate per venire incontro alle esigenze specifiche dell'edificio per

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 04: Building Production.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Mark Carroll e Andy Sedgwick, entrambi coinvolti nel progetto - il primo come membro dello staff genovese, ed il secondo in quanto interno alla Ove Arup & Partners, studio in collaborazione con Piano per la progettazione ingegneristica - si erano scambiati opinioni fruttuose nelle prime due settimane di aprile per portare a termine le caratteristiche principali del tetto dell'edificio. Cfr. Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 04: Building Production.

Cy Twombly, furono in seguito riprese – con le modifiche secondo la diversità dei singoli casi - in altri musei ideati dal Renzo Piano Building Workshop come la Pinacoteca Agnelli di Torino. Un tetto simile fu proposto anche a Ernst Beyeler per l'edificio destinato alla sua fondazione, in corso di progettazione nello stesso decennio, ma al tessuto, come primo strato, il committente preferì il vetro⁶⁰. Il tessuto per filtrare la luce, qui artificiale, ritorna però al Paul Klee Zentrum di Berna. Inoltre, un disegno di Piano appartenente a questa fase del progetto è provvisto di una nota di estremo interesse in quanto si evince che fosse di Cy Twombly l'idea delle porte e delle semi pensiline, che dovevano rimanere uguali l'una all'altra⁶¹. Rimane oscuro il significato che l'architetto attribuisce a quest'ultimo termine, ma si può dedurre che egli si riferisca al sistema dell'entrata e dell'apertura gemella sopra citate.

Contestualmente si palesò l'idea che le opere del museo costituissero un'esposizione permanente. Di conseguenza, il livello di ansi lumen richiesto dal soffitto doveva essere molto diverso da quello delle “foglie” della Menil Collection. Piano adattò quindi la stessa idea di fruizione museale delle opere esposte sotto una luce naturale alla diversa situazione specifica. A maggio, nella lettera già citata in introduzione⁶², Paul Winkler propose all'artista la definizione di “gallery” per il futuro museo ed in un memorandum dello stesso mese per la Dia⁶³, associò questa scelta ad una sorta di umiltà desiderata dall'artista per il “suo” museo. Così come il rifiuto della pietra, consigliata dall'architetto per i muri esterni, anche la scelta di non utilizzare il termine museo sarebbe dovuta ad un atto di umiltà e semplicità: «Museum is too “large” a word for the project, and too pretentious»⁶⁴ spiegò il direttore a Charles Wright della Dia.

Nel frattempo, la discussione con l'artista verteva prevalentemente sulla scelta dei materiali. Dai documenti d'archivio si palesa una situazione di controllo pressoché totale da parte di Cy Twombly. Si evidenziano solo minimi adattamenti di tipo logistico ed architettonico realizzati dal team di Renzo Piano. Due note di Paul Winkler, una del 7 aprile e una dell'8 settembre, ci chiariscono le scelte, probabilmente frutto di un percorso di ricerca e selezione complesso, effettuate dall'artista. La prima riguarda il cemento dei blocchi. Si scelse una varietà prodotta a San Antonio, Texas, stabilendo un legame diretto con lo stato ospitante. Un set di fotografie appartenuto a Paul Winkler e datato ottobre 1993 ci illustra che l'ispirazione per la scelta definitiva pervenne dai blocchi e dalla texture dei muri esterni del pianoterra del Museum of Fine Arts di Houston, edificio postumo di Mies Van der Rohe. Insieme alla scelta del

⁶⁰ Piano 2008.

⁶¹ Genova, FRP, *Cy Twombly Pavilion*, TWO-rp_018.

⁶² Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

⁶³ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 03: Agreements. Contracts. Funding. Prizes.

⁶⁴ *Ibidem*.

tipo di cemento, le note di Paul Winkler ci informano su quella di un intonaco dal bianco non troppo pulito ed acceso, virante sul “pale gray”. Esso doveva conservare una texture ruvida, che ricordasse la pittura materica dell’artista. Paul Winkler aveva in mente soprattutto i *Lexington paintings* (1959), una delle prime opere pensate per essere collocate nella collezione del museo, a cui venne dedicata una delle sette sale quadrate. Anche Renzo Piano ricorda come fosse estremamente affascinante parlare del colore bianco e della sua materialità con l’artista⁶⁵. Inoltre, si registra la scelta da parte di Cy Twombly di un legno molto chiaro per il pavimento, di cui lui stesso disegnò il pattern geometrico, richiamando così l’idea di illustrare la geometria delle sale, pur non usando materiali diversi per le soglie. In un’intervista privata del 2000,⁶⁶ rilasciata ad uno studente d’architettura da Paul Winkler, l’ex direttore afferma che fosse sempre di Cy Twombly la scelta di non utilizzare nessun elemento di divisione e demarcazione fra le mura ed il pavimento. Vedremo in seguito, a proposito del percorso espositivo, come questa caratteristica accentui l’atmosfera di “sospensione” dell’ambiente. Sempre attraverso le preziose note di Paul Winkler, conosciamo la definitiva scelta della pietra per le porte e per il pavimento del settore di ingresso. L’idea sembra provenire dal RPBW, accettata di buon grado dall’artista.

A distanza di cinque mesi sappiamo che le discussioni sui materiali si protrassero anche una volta avviata la costruzione dell’edificio. I lavori iniziarono ufficialmente il 23 agosto 1993. Da quella data in poi le modifiche e le disquisizioni sul progetto riguardarono prevalentemente, al di là delle definitive scelte dei materiali, i dettagli interni quali le rifiniture e l’arredamento dello spazio. Diverse lettere da parte di Paul Winkler a Cy Twombly ci sono pervenute⁶⁷, tutte datate 1994, in cui il direttore aggiornava regolarmente l’artista sullo status dei lavori dell’edificio e, in particolare, sulle contrattazioni e le spedizioni delle opere d’arte. Interessante è quella del 27 febbraio⁶⁸, in cui Paul Winkler descriveva l’impressione che aveva avuto alla vista del cantiere dell’anziana committente: «I solicited Dominique’s opinion in viewing the building from the street and she responded – I am happy it’s not too small and I like its scale in relationship to both the neighborhood and the museum».

Questo aneddoto ci fa capire come Dominique de Menil, se pur dietro le quinte, fosse molto interessata e nutrisse aspettative nei confronti del nuovo edificio, così come avesse gradito il fatto che Renzo Piano fosse riuscito a riplasmare il “suo villaggio artistico” in modo originale e rispettoso del contesto preesistente. Si può desumere che, nella mente della mecenate, il padiglione fosse considerato come un altro pezzo del suo grande progetto, ovvero il campus, il

⁶⁵ Piano 2007.

⁶⁶ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

villaggio museale che avrebbe lasciato alla città. Per lei la nuova Cy Twombly Gallery significava continuare il percorso che aveva iniziato con la Rothko Chapel e proseguito con la Menil Collection, ancora una volta soddisfatta delle capacità di Renzo Piano di essere in linea con la sua visione. Nell'agosto dello stesso anno, Dominique de Menil scrisse una lettera⁶⁹ formale anche a Cy Twombly, dicendosi molto contenta dello sviluppo dei lavori.

Il 1994 è anche l'anno in cui Paul Winkler, Cy Twombly e Kirk Varnedoe, curatore del MoMA di New York, decisero di organizzare una grande retrospettiva su Cy Twombly alla Menil Collection, in corrispondenza dell'apertura del nuovo museo. La collaborazione con la Dia e con il museo newyorchese prevedeva una prima esposizione nella Grande Mela e, successivamente, una nuova a Houston. In questo contesto, alla sua apertura, la Cy Twombly Gallery si sarebbe trovata al centro di un grande evento dedicato all'artista. La sua collezione permanente sarebbe stata il nucleo di una grande retrospettiva, che avrebbe occupato la stessa ala del museo che aveva già ospitato le opere di Cy Twombly sei anni prima. A parere di chi scrive, la Cy Twombly Gallery, proprio in quanto pensata come museo autonomo, ospitante una collezione permanente di tipo monografico, raggiunse un assetto definitivo solamente a conclusione della retrospettiva e, quindi, successivamente alla sua apertura ufficiale.

Nel frattempo, il cantiere continuava alacremente a lavorare. Lo staff della Menil e quello del RPBW si confrontarono diverse volte per gli aggiornamenti sullo status dei lavori. I due incontri più significativi furono quelli in cui risultava presente lo stesso Renzo Piano; il primo avvenne nei giorni fra l'8 e il 10 aprile a Houston, mentre il secondo verso fine anno, il 16 novembre, a Punta Nave, presso lo studio dell'architetto. In entrambe le occasioni Paul Winkler si rivelò l'unico testimone del volere dell'artista, il quale non era presente. I due memorandum, redatti da Michael Palmore, collaboratore dell'architetto, presente in queste occasioni, ci sono pervenuti fra i documenti d'archivio⁷⁰ fornendoci informazioni interessanti. Si può notare come l'opinione e le idee di Piano spesso vengano espresse senza essere realizzate nella pratica. Si sottolinea il ritorno dell'architetto all'idea di "monumentalizzazione" del giardino attinente all'ingresso, scartata da subito da Cy Twombly:

RP expressed the desire to bring back to the garden some animation that was present in earlier schemes, and to create some degree of separation from the street. Bamboo walls, a concrete bench, and other possibilities to explore when the building is closer to completion.

Al di là delle discussioni tecniche sui diversi strati del tetto e sulla differente angolazione dei *louvres*, in cui Renzo Piano intervenne in modo diretto e

⁶⁹ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 02: Public Relations. Press. General Correspondence. Retrospective Exhibition.

⁷⁰ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 04: Building Production.

deciso sottolineando la vicinanza tra il nuovo museo e la Menil nel sistema di illuminazione, altra notazione interessante è la bocciatura da parte di Renzo Piano delle sedie all'interno del museo. Per la prima volta vediamo come l'architetto si inserisce in questioni prettamente museografiche, consigliando l'uso di panche piuttosto che di singole sedie. Renzo Piano si mostrava attento affinché gli oggetti destassero meno attenzione possibile, essendo interessato al fatto che non si perdessero gli effetti prospettici fra una stanza e l'altra. Renzo Piano si interessò molto anche al colore e cercò un compromesso fra il bianco Menil, forse da lui preferito, e il grigio richiesto da Cy Twombly. La scelta definitiva di compromesso cadde sulla tonalità di un dipinto dell'artista, esposto nell'ufficio di Paul Winkler.

Il memorandum genovese conferma il processo fino ad allora avvenuto ribadendo la scadenza dell'anno successivo. È importante notare come, fino all'ultimo, l'architetto fosse in prima linea nel cercare di veicolare le sue idee sul progetto ed allo stesso tempo nel trovare un compromesso adeguandosi rispettosamente alle richieste di Cy Twombly e della sua committenza. Fatto sta che il giardino del Nasher Sculpture Center di Dallas sembra quasi una risposta all'abbandono forzato di varie idee pensate per la Gallery; una riproposizione fedele, con le barriere, i muri di bamboo, seppur in un contesto urbanistico molto diverso del progetto di Houston.

Gli ultimi mesi del 1994 e il gennaio 1995 costituiscono il periodo che vede il compimento del museo e l'organizzazione della retrospettiva in vista dell'apertura ufficiale il 10-11 febbraio. Una lettera indirizzata a Paul Winkler dal responsabile tecnico locale incaricato dal RPBW del 30 settembre 1994⁷¹, chiariva quali fossero i dettagli finali. Ai fini della nostra ricerca è però più interessante la missiva⁷² che il direttore spediva il 22 gennaio a George Krezinski, membro della ditta associata al RPBW Richard Fitzgerald & Associates. La comunicazione riguarda l'arredamento del museo, ancora non realizzato, per cui il direttore allegò diversi schizzi di suo pugno relativi alle panche ed ai piedistalli delle sculture. Dalla lettera si desume che fu lo stesso Paul Winkler a disegnare i pezzi, probabilmente in linea con Renzo Piano nell'individuare elementi che fossero il più possibile neutri. Pur essendo, sia le panche che i piedistalli, estremamente semplici ed in linea con l'arredamento museale usato spesso per le sale d'arte contemporanea, è da rilevare che si volesse utilizzare lo stesso legno dei pavimenti e del banco di ingresso nel foyer, in modo da avere un unico materiale per tutte le parti lignee dell'ambiente. È significativo che fosse il direttore a progettare personalmente queste parti. Sottolineiamo infine la somiglianza con i rispettivi elementi presenti al Nasher Sculpture Center di Dallas e riscontriamo nuovamente un punto di contatto fra i due musei nonché

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

un possibile ritorno di Renzo Piano a idee e progetti già utilizzati per la Cy Twombly Gallery.

La retrospettiva impegnò il resto dei lavori, in quanto venne a configurarsi come un evento importante che coinvolgeva l'intero sistema museale cittadino. Infatti, il percorso dell'esposizione non occupava soltanto la Menil Collection ed il nuovo museo, ma anche il Museum of Fine Arts di Houston. Paul Winkler organizzò un itinerario molto libero fra i due musei Menil, per cui sia l'uno che l'altro non ospitavano le opere basandosi su un criterio tematico e cronologico, ma secondo rapporti visivi intercorrenti tra loro. L'effetto che doveva avere sul visitatore era di un percorso emozionale all'interno dell'arte di Cy Twombly, slegato da criteri di tipo storico-artistico. Al MFA venne invece allestita una sala apposita dedicata all'ultima impresa del pittore, ovvero *Untitled (1994)*, che lo stesso Cy Twombly spedì a Houston per l'occasione. Al grande quadro, composto da tre tele, non era ancora stato assegnato un titolo definitivo. Esso era già stato pensato per la città texana dall'artista, secondo le parole di Paul Winkler⁷³. In alcune note⁷⁴ del direttore dell'anno precedente veniva chiamato *Anatomy of Melancholy* e venne così presentato in seguito a New York, al MoMA. Il grande dipinto era frutto di molti anni di lavoro e di ripensamenti da parte dell'artista, per il quale rappresentava, in un certo senso, un traguardo ed una sintesi della sua carriera. A Houston decisero di esporlo con il titolo di *On Wings of Idleness*, da un verso di Keats, poeta da sempre tra i più amati e citati da Cy Twombly. Si creò perciò una "mostra diffusa" in cui la galleria monografica diventava parte di un tutto senza avere un ruolo specifico se non quello di nuovo elemento nel Menil Village, il quale coinvolgeva, con la sua apertura, l'intero evento espositivo.

Si conservano in archivio le piante del museo⁷⁵ con le indicazioni preliminari di Paul Winkler riguardo alle opere da esporre, per cui si può avere un'idea precisa dell'assetto della galleria al momento della sua apertura al pubblico, insieme alla retrospettiva, il 12 febbraio. L'unico cambiamento imposto nelle settimane immediatamente precedenti da parte di Cy Twombly fu lo spostamento di alcune sculture nella piccola sala che Paul Winkler aveva destinato ai disegni, sprovvista di luce naturale, a destra del foyer. La volontà dell'artista di trasformare la saletta in un luogo dove esporre scultura, invece che grafica, condizionò anche l'assetto definitivo del percorso espositivo. Per il resto, la sistemazione delle opere seguì le decisioni che erano già state prese fin dai primi passi del progetto, soprattutto riguardo alle tre sale dedicate esclusivamente all'esposizione dei tre grandi cicli twomblyani dei *Lexington Paintings*, dell'*Analysis of the Rose as Sentimental Despair* e dei *Green Paintings*. Per motivi legati all'esposizione temporanea, vennero occupate quasi

⁷³ Winkler 2013, p. 25.

⁷⁴ Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

⁷⁵ Houston, MA, *Cy Twombly. A Retrospective. 02/12/1995-03/15/1995*.

tutte le superfici utilizzabili del nuovo spazio senza privilegiare un andamento cronologico.

Il mese di marzo servì, nel frattempo, al RPBW, insieme a Cy Twombly e a Paul Winkler, per rendersi conto dell'effettivo funzionamento dello spazio e dei possibili cambiamenti da realizzare. In una lettera⁷⁶ di Paul Winkler allo studio architettonico immediatamente successiva all'apertura, il direttore sottolineava le sue perplessità relative alla luce dell'ambiente e chiedeva che i *louvres* potessero essere predisposti affinché lo spazio risultasse più luminoso. Inoltre, nelle note del direttore datate 3 marzo⁷⁷ si esplicitava che le tende della porta-finestra opposta all'entrata dovessero essere tenute abbassate. Questi piccoli accorgimenti influirono sull'assetto definitivo.

Il giorno dell'apertura erano presenti tutti i protagonisti del progetto: Renzo Piano, Paul Winkler e l'artista, nonché Dominique de Menil. La stampa mondiale⁷⁸ registrò l'evento come un grande successo, sia per la bellezza dell'edificio che per l'importanza delle opere esposte. Inoltre, si considerava la realizzazione di un museo monografico come un'operazione davvero necessaria, vista la statura dell'artista. Vi fu successivamente uno scambio di lettere⁷⁹ affettuoso tra Renzo Piano e Dominique de Menil dove si esprimeva la soddisfazione per il progetto terminato. In particolare, la fondatrice rimarcò il suo entusiasmo con queste parole⁸⁰:

The Cy Twombly Gallery is a gem. It is a great addition to a museum that is claimed the world over as the first example of what should be an intimate Pantheon, or, Olympus of the Great.

Per l'apertura si era scelto come "sala d'onore" l'ambiente più grande, la *double room*, ricavata dalle dimensioni di due sale quadrate. Sull'ampia parete destra era stato sistemato il grande dipinto *Treatise on the Veil (Second Version)* 1970, donazione promessa dalla Dia alla Menil. Il fatto che non rientri nei diversi contratti⁸¹ stipulati con la Dia come dono definitivo o deposito presso la Menil, indica forse che sussistessero ancora delle indecisioni sul dipinto da esporre in modo definitivo sulla grande parete, spazio simbolico del percorso espositivo. Per tale motivo, parleremo del cambiamento impresso dall'arrivo dell'*Untitled (Say Goodbye, Catullus)* 1994.

⁷⁶ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 04: Building Production.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ I Menil Archives conservano tutti gli articoli e le *revues de presse* relativi all'apertura del padiglione. Al di là delle singole interpretazioni sono tutti concordi nell'entusiasmo e nelle critiche positive al museo e alla retrospettiva.

⁷⁹ Houston, MA, *The Menil Collection Building Project*, 01: Architect Correspondence 1979-1999.

⁸⁰ La lettera è datata 14 Aprile 1995. *Ibidem*.

⁸¹ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 03: Agreements. Contracts. Funding. Prizes.

Conclusione logica della chiusura della mostra fu la partenza delle opere temporanee e la permanenza in loco soltanto di quelle presenti nella lista pensata da Cy Twombly e da Paul Winkler per la collezione del museo. Le sale ritornarono all'assetto preventivato e si registrarono alcuni spostamenti dall'una all'altra, onde creare un percorso che avesse un andamento più o meno cronologico e tematico. In particolare, è importante ricordare la sistemazione nella sala centrale⁸², illuminata artificialmente, di tre dipinti *Senza titolo*⁸³, accomunati dallo stile grafico e scritturale dei cosiddetti «seismographs»⁸⁴ o «grey-ground paintings»⁸⁵. Altro cambiamento sostanziale fu la ridefinizione della sala di ingresso, in cui si scelse di sistemare due dipinti molto distanti a livello cronologico, ovvero *Volubilis* (1953) e *Untitled (Green oval with lines from Rilke)* (1984), assieme a tre sculture concepite fra gli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta⁸⁶. Per il resto, la sistemazione delle opere non cambiò sensibilmente, a parte il definitivo assetto nella piccola sala a destra del foyer di una serie di tre sculture degli anni Novanta, facenti parte del ciclo *Jupiter Island*. In questo contesto, il grande dipinto *Treatise on the Veil* (1970), rimasto da solo nella *double-room*, venne a trovarsi isolato dal percorso per datazione e stile, ritornando al problema di un assetto definitivo dell'ambiente.

Per questo motivo, in corrispondenza del primo anniversario dell'apertura, Cy Twombly scelse per la grande sala il dipinto che era già stato esposto al Houston Museum of Fine Arts durante la retrospettiva, ovvero *Untitled* (1994), per l'occasione rinominato definitivamente col sottotitolo *Say Goodbye Catullus, to the shores of Asia Minor*⁸⁷. Lo spazio veniva allestito con tre nuove panche, uguali alle altre presenti nel percorso, disposte sul lato opposto del dipinto per facilitarne la contemplazione. Questo dettaglio è importante in quanto un'altra panca era presente solo nella sala dei *Lexington Paintings*. Si può notare, pertanto, che ci si poteva sedere più o meno a metà e a fine percorso. Nel febbraio del 1996, il museo raggiunse il suo percorso definitivo, perfezionato da due scelte architettoniche e curatoriali⁸⁸: la prima fu quella di aumentare leggermente la luce di ingresso dal soffitto, soprattutto nelle ore vicino al tramonto, onde evitare il più possibile l'utilizzo dei faretti artificiali; la seconda costituì la presenza fissa delle tende abbassate ad oscurare la porta-finestra sul retro, il che comportava la perdita di visione dell'esterno, se non nelle giornate più luminose.

⁸² Successivamente, nel 2005, qui è stata posizionata su un piedistallo la scultura *Untitled* (2004), donata al museo dall'artista. Cfr. *Cy Twombly Gallery* 2013.

⁸³ I tre dipinti sono *Untitled* (1963), *Untitled* (1970), *Untitled* (1971). *Ibidem*.

⁸⁴ Leeman 2005, p. 31.

⁸⁵ Varnedoe 1995, p. 5.

⁸⁶ Le tre sculture sono *Untitled* (1983), *Rotalla* (1986), *Termopili* (1991).

⁸⁷ Il titolo definitivo dell'opera con la quale è attualmente esposta e catalogata è *Untitled (Say Goodbye Catullus, to the shores of Asia Minor)*, 1994.

⁸⁸ Houston, MA, *Cy Twombly Gallery Building Project*, 04: Building Production.

Al di là della storia della sua ideazione e costruzione, è dallo stesso percorso museale che si può notare come, nonostante l'apporto di Paul Winkler e soprattutto di Cy Twombly risultino determinanti e centrali, la Cy Twombly Gallery evidenzia, per prima, alcune caratteristiche che sono tipiche dei musei monografici e dell'architettura museale di Renzo Piano. Innanzitutto, come già detto in precedenza, si può individuare nell'edificio stesso della Menil Collection, l'approccio iniziale del visitatore alla Gallery. La visita del museo è inserita perfettamente nel circuito di cui l'edificio centrale della collezione costituisce il nucleo visivo e urbanistico. Da qualsiasi parte ci si avvicini alla galleria, la Menil Collection è un riferimento inevitabile, senza contare il sottile dialogo che intercorre con la Rothko Chapel, disposta poco distante sulla stessa via. Il museo è quindi istituzione indipendente ma legata profondamente al campus artistico, per cui la dicitura scartata di padiglione non è del tutto estranea alla sua natura effettiva. L'insistenza di Renzo Piano sul legame fra galleria e Menil è del resto sintomo del fatto che l'architetto, più di Cy Twombly, fosse interessato a sviluppare questa relazione, pensando anche ad una luminosità interna e ad una tonalità di bianco simile a quello del museo da lui precedentemente ideato. È interessante questo approccio di Renzo Piano, in quanto, per l'Atelier Brancusi, procederà in modo opposto in una situazione simile. In quel caso, in effetti, cercherà di creare una distanza ed una separazione fra il piccolo museo e l'adiacente Centre Pompidou, posizionando l'edificio tra il *plateau* del museo principale e la strada laterale, accessibile scendendo una scala apposita.

Dall'esterno, la Cy Twombly Gallery⁸⁹ appare un edificio molto solido, con le sue quattro mura in *concrete blocks*, dalla geometria pura e rigorosa (Figg. 7-9). Questo aspetto è in contrasto con l'estrema leggerezza del tetto che, esposto alla luce, si smaterializza nello spazio. Ritorniamo all'immagine, proposta dall'architetto, della farfalla che si appoggia su un elemento stabile. L'idea di Cy Twombly, del resto, era quella di un edificio regolato, in pianta ed in alzato, dai rapporti geometrici aurei dell'architettura antica e rinascimentale ed allo stesso tempo legato al suo luogo, non pretenzioso, da cui la scelta del cemento. Questa concezione dell'artista si sposa però, evidentemente, con una caratteristica comune a molte architetture, non solo museali, di Renzo Piano, ovvero il costruire per griglie e per scatole dalle geometrie lineari. Questo aspetto, connesso alla funzione museale dell'edificio, crea l'effetto di una scatola chiusa che all'interno racchiude tesori d'arte, che è tipico dei musei ideati dall'architetto genovese.

Si entra dalla porta principale nel foyer, che proietta le caratteristiche dell'esterno all'interno e svolge una funzione di spazio intermedio fra l'ambiente vicino e le sale del museo (Figg. 10-11). L'ingresso in pietra e i blocchi di cemento

⁸⁹ Le pareti esterne dell'edificio misurano 31 metri x 27 metri e sono alte 5 metri. Il tetto alza la Gallery fino a 7 metri d'altezza. Le singole stanze, di forma quadrata, hanno pareti di circa 8 metri, con l'eccezione della *double room*, la cui parete più lunga misura circa 16 metri.

hanno una monumentalità mitigata dalle dimensioni della sala di ingresso. Quindi, la percezione del visitatore è quella di entrare in un ambiente intimo e accogliente, ma allo stesso tempo importante luogo di arte e bellezza. Questa sensazione è ulteriormente confermata dalle sale all'interno del quadrato della pianta. Il percorso, dato anche dalla numerazione ufficiale delle sale⁹⁰, parte dalla sala centrale (sala 1) per poi tornare indietro e proseguire in senso orario fino alla double room. Prima di lasciare l'edificio, accanto al banco del foyer, si è invitati a visitare l'ultima sala dedicata alle sculture degli anni Novanta. Nonostante questo percorso, nessuna indicazione visibile guida il visitatore, il quale è completamente libero di scegliere il proprio modello di visita. Solo prestando attenzione si capisce e si procede all'interno della linea definita dal museo. Si entra nella sala 2, per poi accedere nella sala 1. Il passaggio fra la luce naturale soffusa e quella artificiale, diretta in un ambiente buio, è di forte impatto sul visitatore. I faretti fanno risaltare i segni grafici sui *seismographes* a sfondo scuro e la sala centrale si rivela così come il cuore del museo, il luogo più interno, poco illuminato, ospitante le opere meno colorate dell'arte twomblyana e sicuramente fra le più complesse ed enigmatiche. Il passaggio da questa atmosfera a quella delle altre sale è rassicurante: è un'uscita verso la luce, reale e metaforica. La sala 2 rappresenta con le sue quattro opere, due pitture e due sculture, una sintesi dell'arte di Cy Twombly e forse non è casuale il dialogo stabilito fra una pittura giovanile e una degli anni della maturità dell'artista. Sembra che Renzo Piano, Cy Twombly e Paul Winkler, con questo passaggio brusco consigliato al visitatore, lo esortino a compiere una sorta di momento iniziatico alla visita delle altre sale, che, dalla 3 fino alla 10, presentano le opere in un andamento cronologico e suddivise in cicli, iniziando con i dipinti degli anni Cinquanta, fino agli Ottanta e Novanta.

La visione delle opere è condizionata dall'illuminazione proveniente dal soffitto di Renzo Piano. In particolare, lo strato di telo che vede il visitatore e dal quale sporgono pochi faretti per l'illuminazione serale, fa filtrare la luce in modo che essa arrivi calda, omogenea e soffusa nell'ambiente, il quale dà l'impressione di essere molto più grande delle sue reali dimensioni. La qualità della luce è assai diversa, quindi, da quella della Menil Collection. Se in questo caso si riflette su muri di un bianco puro e luminoso, nel caso della Cy Twombly Gallery la materialità e la tonalità più grigia dell'intonaco contribuiscono alla generale atmosfera di sospensione che permea il museo twomblyano. Del resto, Renzo Piano ricorda⁹¹ come fosse rimasto affascinato dalle sue conversazioni con Cy Twombly sul colore bianco e proprio le diverse varietà di bianco presenti nei dipinti dell'artista e la loro materialità si sposano con la luce e l'ambiente del museo. Concorre a questa sensazione la scelta di non porre nessun elemento fra il pavimento e i muri che, in determinate ore del giorno,

⁹⁰ *Cy Twombly Gallery* 2013, p. 211.

⁹¹ Piano 2007.

soprattutto al tramonto, sembrano quasi essere sospesi sul suolo. Altro elemento caratterizzante, anch'esso presente in modo determinante in altri musei di Renzo Piano, come la Beyeler Foundation, è l'insistenza sulle prospettive visive fra le sale. L'architetto asseconda le idee geometriche di Cy Twombly e sviluppa in alzata l'edificio, sottolineando i rapporti geometrici fra gli ambienti. La luce diffusa in modo omogeneo, l'armonia coloristica fra il pavimento ed i muri, nonché il carattere spoglio dell'arredamento, limitato a poche panche, concentrano l'attenzione del visitatore sulle viste fra sala e sala, in un gioco di rapporti visivi con le diverse opere dell'artista. All'interno di questo ambiente e percorso, le sculture sono disposte senza un apparente criterio cronologico-tematico, ma svolgono la funzione di contrappunto visivo, dialogando con le pitture. I piedistalli semplici, come le geometrie del loro spazio, ed in linea con il legno del pavimento, contribuiscono a porre le opere stesse in uno stato di sospensione, effetto simile a quello che Renzo Piano svilupperà per l'Atelier Brâncuși, seppure con una luce profondamente diversa, simile a quella filtrata da nord dalle foglie della Menil. Il fatto che le opere d'arte siano esposte in uno stato di "sospensione nello spazio" è considerabile un topos dell'architettura museale del genovese, ma compare a Houston per la prima volta. Il culmine di questo topos museografico si raggiunge forse in quei casi, come la Fondazione Vedova di Venezia e il MUSE di Trento, in cui le opere sono letteralmente sospese al soffitto rivolte verso il visitatore. Ma casi più affini alla Cy Twombly Gallery, in cui l'effetto risulta simile, sono il Nasher Sculpture Centre di Dallas e l'espansione creata per il Kimbell Art Museum di Fort Worth. Qui si ritrovano soffitti con sistemi simili per filtrare la luce, non a caso sempre quella forte del Texas. La somiglianza con i due musei si ritrova anche nel fatto che le opere sono esposte in sale in cui vi è un diretto affaccio tramite vetrate sull'esterno del museo, in entrambi i casi alberato e che le sculture siano in questi vasti ambienti collocate a diverse altezze le une rispetto alle altre.

Uno dei temi centrali dell'arte di Cy Twombly è il viaggio e numerosi sono i riferimenti alla letteratura e mitologia classica che ad esso si riferiscono e che sono inseriti nel tessuto pittorico delle opere dell'artista americano. Il viaggio nell'arte twomblyana è spesso inteso come esperienza di una serie di situazioni che ti portano avanti nel loro ripetersi, di elementi che riaffiorano nella memoria, di passaggi, abbandoni e ritorni⁹². La sensazione che si può ricavare dal percorso circolare del museo è che la sistemazione delle opere incentivi questa lettura. L'itinerario, infatti, non è solo cronologico, ma anche tematico, la sala 5, ad esempio ospita due dipinti italiani di Cy Twombly, l'uno di fronte all'altro. Venendo a configurarsi un vero e proprio viaggio nella vita e nell'opera dell'artista. Questa interpretazione può essere avvalorata dal fatto che la stessa architettura offre al visitatore una serie di rimandi dati dal ripetersi degli stessi moduli geometrici e nel riproporre le stesse circostanze durante la

⁹² Ashton 2003, Jacobus 2016.

visita. Esempio principale è, a parere di chi scrive, la riproposizione modulare della porta principale sul retro (Fig. 12), elemento voluto da Cy Twombly fin dai primi disegni. Dalle note di Paul Winkler⁹³ sembra che l'artista intendesse che essa rappresentasse una fonte di luce e di affaccio sull'esterno. Lo stesso passaggio di sala in sala, di ciclo in ciclo, con le sue prospettive visive, crea la sensazione di percorrere una serie di tappe che portano alla conclusione del viaggio. Secondo Barthes⁹⁴, molti dipinti di Cy Twombly vanno letti come racconti, sono portatori di una narrazione e tra loro formano storie e rimandi ad altri racconti. Il percorso museale è un viaggio ed allo stesso tempo una storia che il visitatore ascolta dai dipinti e vive in prima persona nel suo procedere tra gli ambienti della galleria. In questo senso, la fine ideale del percorso circolare trova una perfetta conclusione nella double room (Fig. 13) e nella contemplazione del grande quadro *Say Goodbye Catullus*. Il dipinto ci descrive il racconto di un distacco: come Catullo deve lasciare le sponde dell'Asia Minore, così l'artista abbandona nuovamente le rive del Mediterraneo a cui è tanto legato. Il visitatore, allo stesso tempo, conclude il suo viaggio, abbandona il museo e sperimenta lo stesso distacco, la fine della storia raccontata e vissuta. Alla luce di questa ipotesi interpretativa forse si comprende la ragione per cui il curatore decide di spogliare la sala da altri dipinti, anche se lo spazio avrebbe permesso la sistemazione di numerose altre opere, come nella retrospettiva del 1995. La scelta del quadro stesso da parte dell'artista non ci appare casuale, ma frutto di una volontà precisa di rendere il museo sintesi della propria carriera artistica. Renzo Piano e il suo studio si ritrovano quindi a creare un ambiente che racchiuda, in un certo modo, tutto il "viaggio" dell'arte di Cy Twombly e, a questo proposito, si può riscontrare una vicinanza con il caso parigino che tratteremo successivamente. La differenza sostanziale consiste nel fatto che l'architetto stabilisce con Cy Twombly un rapporto e confronto diretto, che permette una totale coincidenza di intenti con la visione dell'artista.

La vera conclusione del percorso è, però, al di fuori del quadrato di Cy Twombly, in quella piccola sala accanto al foyer che all'epoca l'artista aveva fortemente voluto come sede delle sue ultime sculture di soggetto mitologico. Sempre a sostegno della nostra tesi, si può notare che tutte e tre rivelano una tematica elegiaca, riflettono sull'assenza e sulla fine. Lo stesso ambiente è profondamente diverso a livello architettonico: i faretti illuminano le mura ed il pavimento grigi, che si sposano perfettamente con il colore delle opere. In questo caso, è interessante che sia l'artista a dare una propria interpretazione all'architettura di Renzo Piano, perché qui è l'architetto a fornirgli l'idea di allestimento dell'ambiente. Cy Twombly adatta lo spazio di Renzo Piano e gli dà una connotazione diversa. Si può a questo punto concludere con una breve analisi comparativa di come l'architetto si sia avvicinato al problema dei

⁹³ Houston, MA, *Paul Winkler files on Cy Twombly*.

⁹⁴ Barthes 1979, pp. 110-115.

musei monografici. Si nota come prevalga sempre l'idea del museo inteso come luogo di meditazione, di riverenza sacrale. Quest'ultima è rivolta da Piano alla memoria dell'artista, che il luogo deve valorizzare, oltre che alle opere conservate. Nel caso americano l'architetto celebra Cy Twombly rispettandone alla lettera la volontà e le idee estetiche. A Parigi, per l'Atelier Brancusi, si confronterà con la ricostruzione del luogo creativo più intimo e significativo dell'artista. A Venezia, analogamente, dovrà risistemare e musealizzare uno spazio molto caro a Emilio Vedova, importante per la comprensione della sua arte. Infine, a Berna, l'architetto plasma un intero luogo, sito vicino al cimitero dell'artista ed alla sua casa di infanzia, per renderlo simbolo visibile ai posteri della sua personalità ed arte. Come spesso avviene nell'architettura di Renzo Piano, si stabilisce un compromesso fra la concezione di museo come "tempio", luogo "sacro" dell'arte, e centro moderno vivo e sociale. Per quanto riguarda i musei monografici, però, sembra che il rapporto cambi con gli anni passando da un primato del primo ad un maggior rilievo del secondo. La Cy Twombly Gallery è il primo dei quattro ed il più classico nella sua concezione templare di base, voluta dallo stesso artista, ispirato da una concezione rinascimentale di studiolo come luogo di rapporto intimo con l'arte. Anche l'Atelier Brâncu i prosegue su questa linea, col suo biancore ed il carattere meditativo accentuato dall'ingresso in discesa rispetto alla scala del plateau Beaubourg. Allo stesso tempo però l'Atelier è situato in una delle zone più popolate da abitanti e turisti della città e la sua posizione fra strada e piazza, sulla via di passaggio, fa sì che la relazione col "mondo profano" si stabilisca subito al di fuori dal "luogo sacro", in un rapporto di contrasto sicuramente più forte di quello presente nel Menil Village. A partire dal Zentrum Paul Klee questa complessa relazione fra museo-cattedrale e museo-macchina, per usare sinteticamente delle etichette, si intensifica iniziando a prevalere il carattere sociale del museo, anche in ragione della sua natura di centro culturale oltre che di museo monografico. Con la Fondazione Vedova si trova un compromesso fra concezione moderna e tradizionale attraverso la grande invenzione del suo meccanismo. Seppure si tratti di una *caverna di Ali Babà*⁹⁵ senza contatti col mondo esterno è nella relazione che stabilisce fra il pubblico e l'opera d'arte che essa trova la sua dimensione nella temperie del mondo museale contemporaneo.

Riferimenti bibliografici / References

- Ashton D. (2003), *Writings on Cy Twombly*, Munich: Schirmer/Mosel Verlag GmbH.
Barthes R. (1979), *The Wisdom of Art*, in Ashton (2003).

⁹⁵ Piano, Celant 2009, p. 48.

- Buchanan P. (1993-2008), *Renzo Piano building workshop: opere complete, Voll. 1-5*, Torino: Phaidon.
- Cy Twombly Gallery (2013), New Haven: Yale University Press.
- Dal Co F. (2015), *Renzo Piano*, Milano: Electa.
- Houstonia (2013), <<https://www.houstoniamag.com/articles/2013/5/14/a-man-and-his-gallery-may-2013>>, 03.04.2020.
- Jacobus M. (2016), *Reading Cy Twombly*, Princeton: Princeton University Press.
- Leeman R. (2005), *Cy Twombly. A monograph*, London: Thames and Hudson.
- Piano R. (2007), *The Menil Collection*, Genova: Fondazione Renzo Piano.
- Piano R. (2008), *Fondation Beyeler*, Genova: Fondazione Renzo Piano.
- Piano R., Celant G. (2009), *Vedova/Piano*, Venezia: Fondazione Vedova.
- Piano R. (2016), *Giornale di Bordo. Autobiografia per progetti. 1966-2016*, Genova: Fondazione Renzo Piano.
- Varnedoe K., *Cy Twombly. A retrospective*, catalogo della mostra (MoMA 25 Sept. 1994 – 10 Jan. 1995), New York: MoMA.
- Winkler P. (2013), *Just about perfect: a recollection*, in *Cy Twombly Gallery* (2013), pp. 13-30.

Appendice

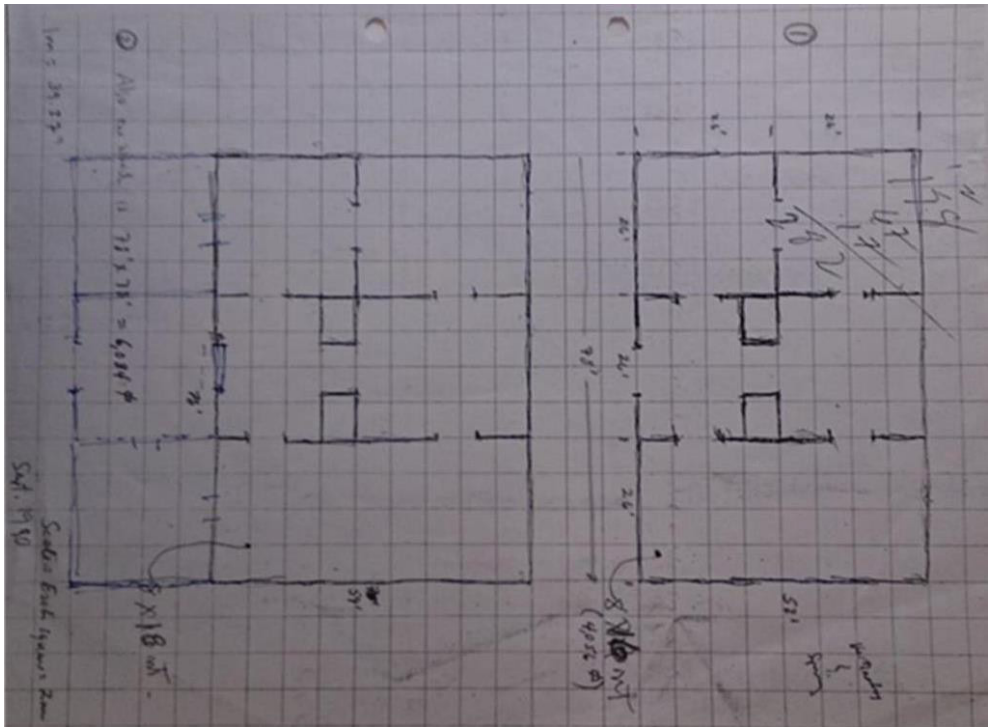


Fig. 1. Pianta preliminare nelle note di Paul Winkler, settembre 1990

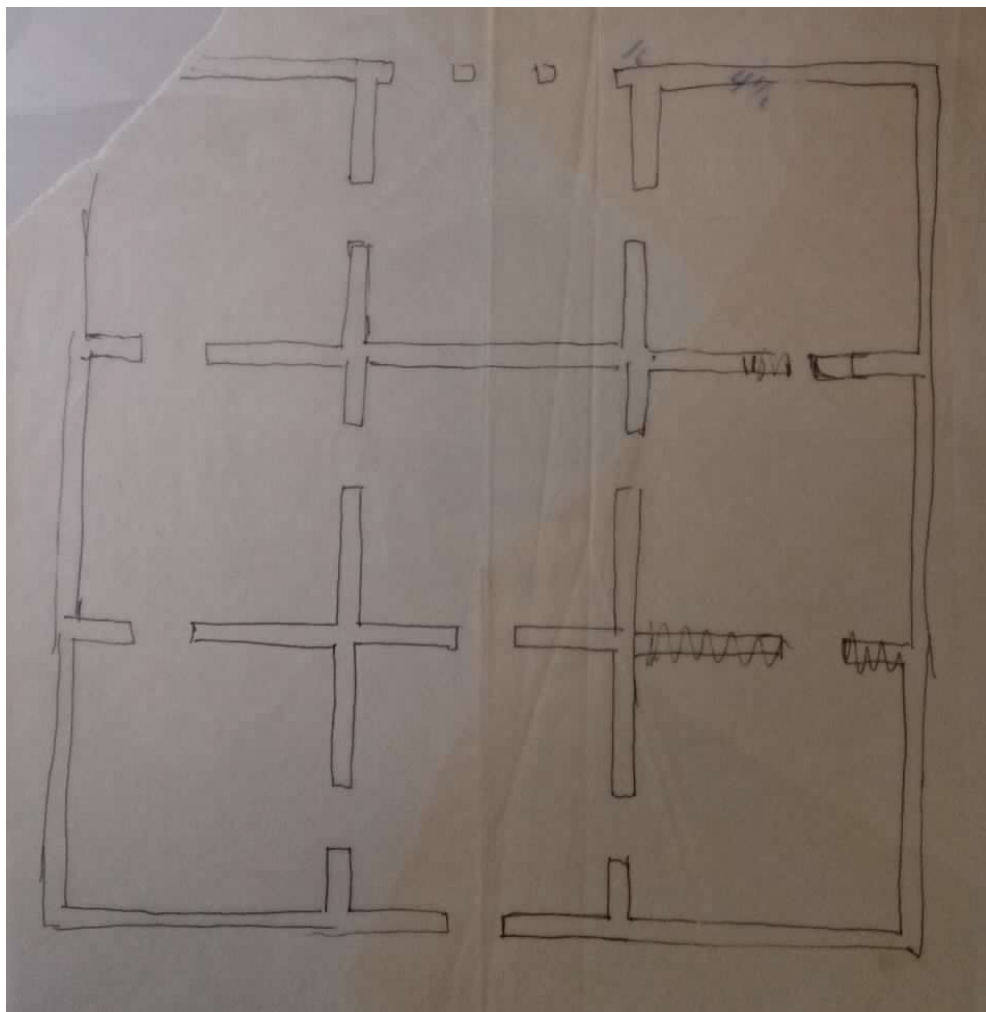


Fig. 2. Pianta preliminare nelle note di Paul Winkler, settembre 1990

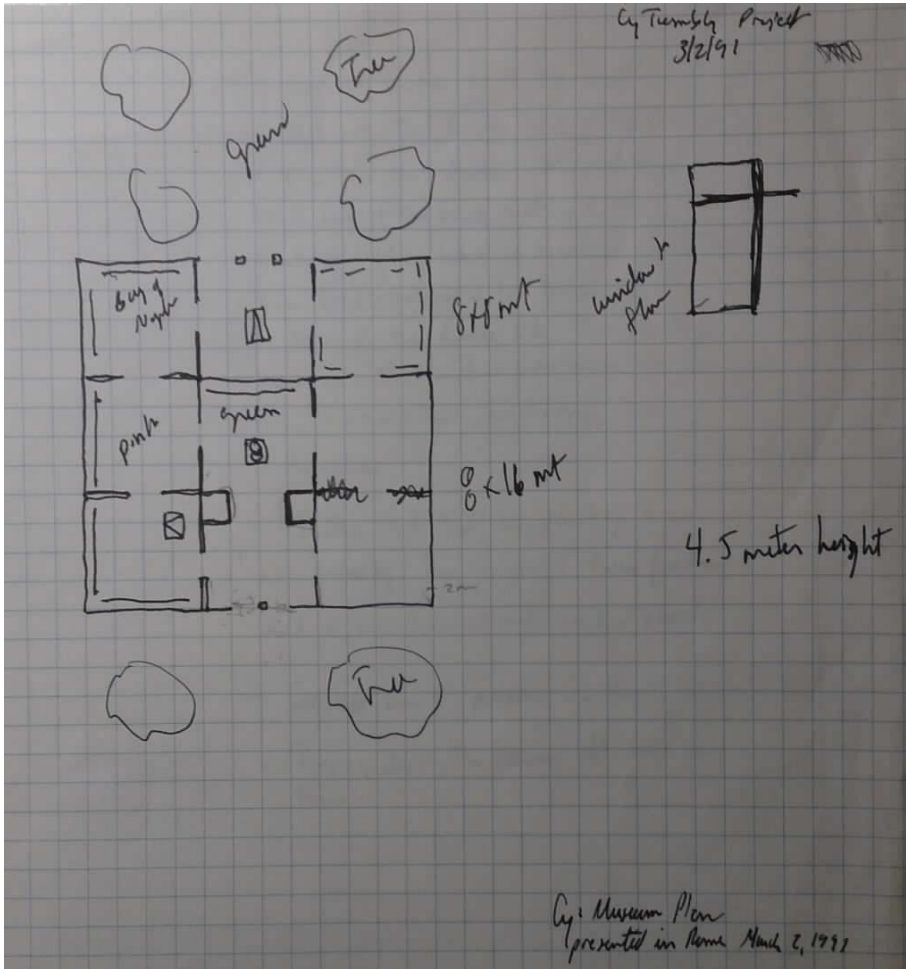


Fig. 3. Pianta preliminare nelle note di Paul Winkler, marzo 1991

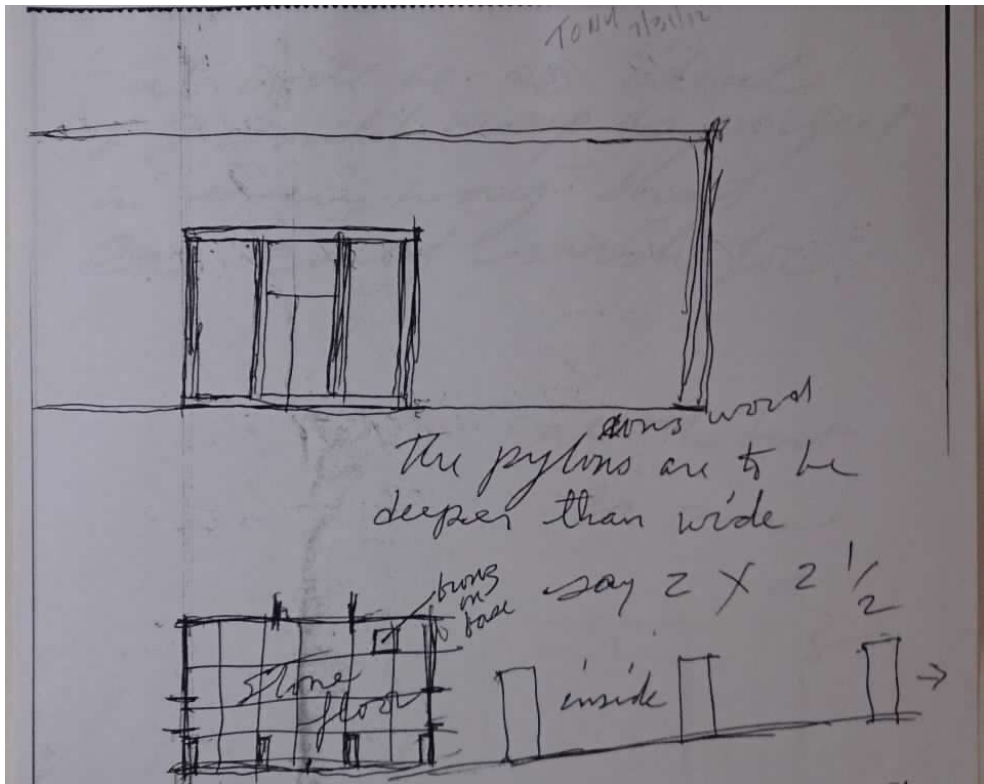


Fig. 4. Lettera di Cy Twombly a Paul Winkler, 21 aprile 1992

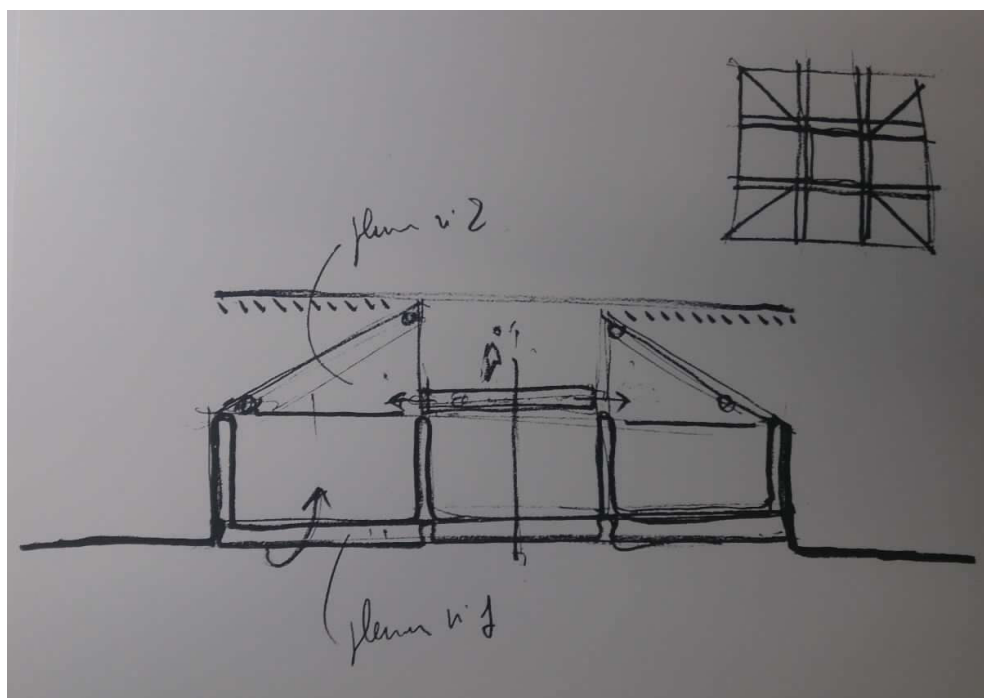


Fig. 5. Disegno di Renzo Piano relativo al progetto Cy Twombly, 1992

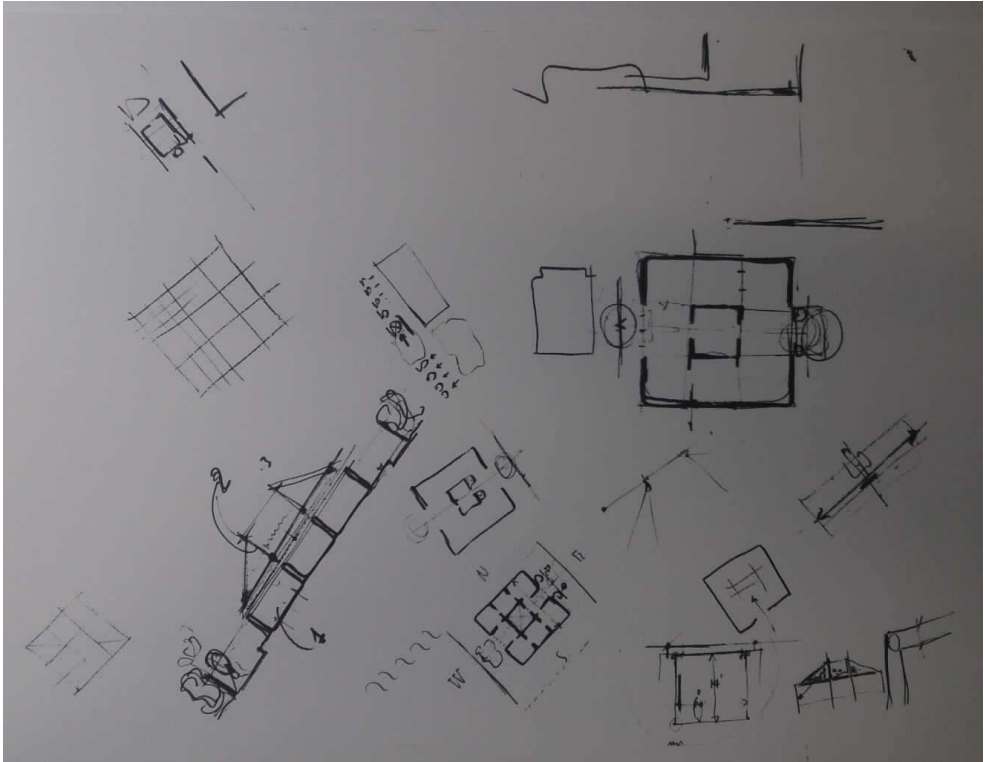


Fig. 6. Disegno di Renzo Piano relativo al progetto Cy Twombly, 1992

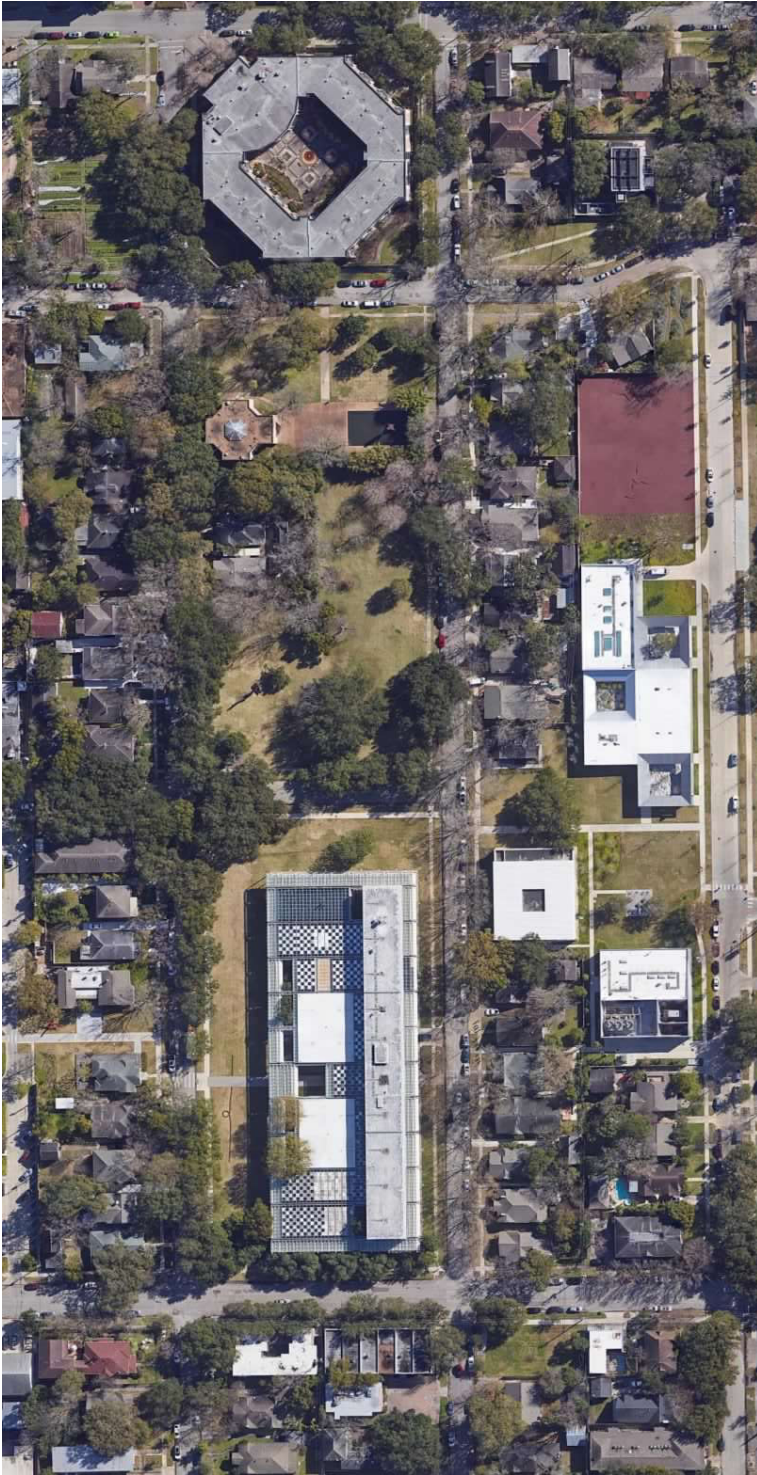


Fig. 7. Menil Village, Map data ©2019 Google



Fig. 8. Cy Twombly Gallery, fotografia dell'autore



Fig. 9. Cy Twombly Gallery, fotografia dell'autore

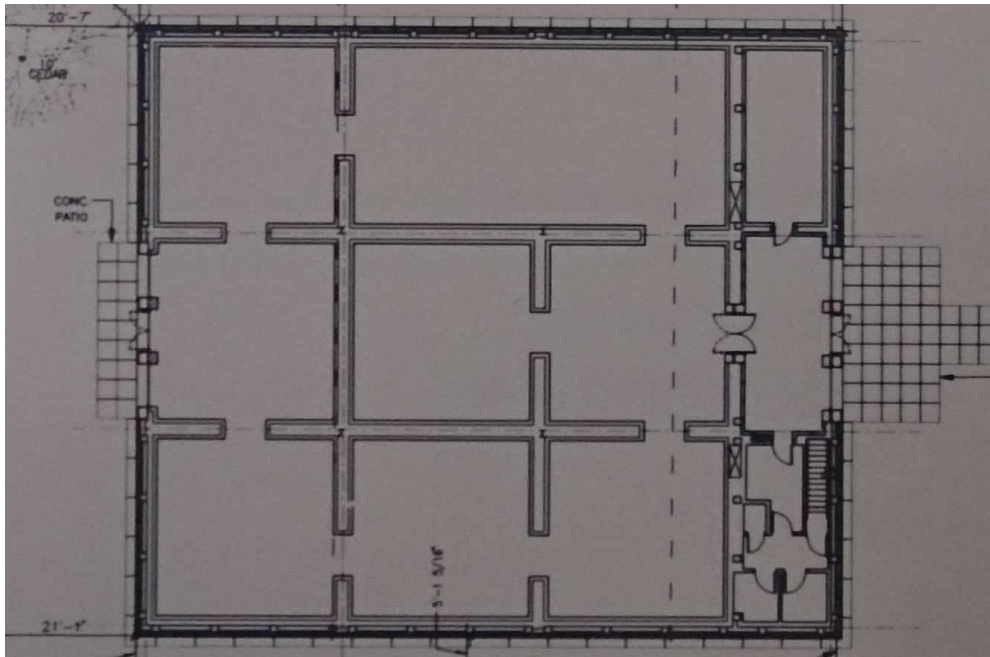


Fig. 10. Pianta della Cy Twombly Gallery



Fig. 11. Porta di ingresso, fotografia dell'autore



Fig. 12. Sala 6, ©Menil



Fig. 13. Double room, ©Menil

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

Texts by

Nicodemo Abate, Nicola Albergo, Gianpaolo Angelini, Giulia Beatrice,

Giacomo Becattini, William Cortes Casarrubios, Tiziano Casola, Mara Cerquetti,

Matteo Cristofaro, Stefano De Falco, Alfredo Del Monte, Alice Devecchi,

Luigi Di Cosmo, Tamara Dominici, Patrizia Dragoni, Selene Frascella,

Luciana Lazzeretti, Luna Leoni, Lauro Magnani, Chiara Mannoni,

Giovanni Messina, Sara Moccia, Andrea Morelli, Umberto Moscatelli,

Sharon Palumbo, Luca Pennacchio, Andrea Penso, Pietro Petrarola, Gaia Pignocchi,

Federico Saccoccio, Pasquale Sasso, Giovanna Segre, Ludovico Solima,

Mario Tani, Roberta Tucci

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

