

# INDICE



Le due giornate di studio

pag. 6



Il logo

17

Il Museo oltre il Museo | Introduzione

Fabio Fabbrizzi

20

## PARTE PRIMA

**Introduzione** | Fabio Fabbrizzi

**Alla ricerca di una contemporanea razionalità**

pag. 26

CONTRIBUTI	I   01	Paolo Zermani <b>Musei Italiani</b>	40
	I   02	[Labics] Maria Claudia Clemente, Francesco Isidori <b>Palazzo dei Diamanti. Il progetto del nuovo spazio espositivo</b>	52
	I   03	[GTRF] Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni <b>TERRA SANCTA MUSEUM</b> <b>SBF Archaeological Collections Gerusalemme</b>	64
	I   04	Timothy Verdon <b>Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze</b>	76
	I   05	Lorenzo Balbi <b>Il Nuovo Forno del Pane a Bologna, modello possibile di Museo Reale</b>	86
	I   06	[STARTT] Simone Capra, Dario Scaravelli <b>SOS – SUPPORTO / OPERA / SPAZIO</b> <b>Appunti di Museografia</b>	98
	I   07	[GUICCIARDINI & MAGNI ARCHITETTI] Marco Magni <b>Il progetto di allestimento per il Museo Nazionale di Oslo</b>	110
	I   08	Fabrizio F.V. Arrigoni <b>Relitti. Nuova sede Fondazione Biscozzi   Rimbaud, Lecce</b>	122
	I   09	Carlo Terpolilli <b>Dal MUDI al MICAS</b> <b>Dal Museo degli Innocenti al Malta International Contemporary Art Space</b>	134
	I   10	Susanna Caccia Gherardini <b>Il restauro come musealizzazione</b>	146

## PARTE SECONDA

**Introduzione** | Claudio Rocca  
Verso nuovi scenari

pag. **158**

CONTRIBUTI	<b>II   01</b>	Giorgio de Finis <b>Dalla città-museo al museo-città: spazi abitati, agonistici, relazionali</b>	<b>172</b>
	<b>II   02</b>	Veronica Cacioli <b>Alle origini del <i>post-</i> e del <i>de-</i> colonial: da “<i>Magiciens de la terre</i>” a “<i>Mining the Museum</i>”</b>	<b>184</b>
	<b>II   03</b>	Justin Randolph Thompson <b>Black thought in the hour of the Eurocentric Museum</b>	<b>196</b>
	<b>II   04</b>	Giulia Pordd <b>Il museo simpoietico. Partnership e co-progettazione per lo sviluppo sostenibile e il benessere sociale</b>	<b>204</b>
	<b>II   05</b>	Claudia Forti, Elena Pianea <b>Welfare culturale e musei nelle politiche della Regione Toscana</b>	<b>212</b>
	<b>II   06</b>	Valentina Gensini <b>STORIE DI ACCESSIBILITÀ Museo come dispositivo, arte nello spazio pubblico, produzione: le pratiche artistiche e il rigore della committenza pubblica</b>	<b>220</b>
	<b>II   07</b>	Serena Castellotti, Maria Michela Del Viva, Ottavia D’Agostino, Elisa Gragnoli, Roberta Criminisi, Giada Baglioni, Barbara Giangrasso <b>Arte e neuroscienze: un’indagine sugli effetti benefici dell’esperienza estetica</b>	<b>232</b>
	<b>II   08</b>	Carolina Megale <b>Il museo alla rovescia</b>	<b>240</b>

## PARTE TERZA

**Orizzonti** | Andrea Ricci  
**Il Museo e il Progetto**

pag. **252**

Cecilia Luschi

**L'inganno dell'originale - NFT**

**257**

Novella Lecci

**Rappresentazione grafica del paesaggio culturale nei musei:  
narrazioni nel progetto *DHoMus***

**261**

Federico Niccolai

**Sistemi di rappresentazione digitale**

**266**

Giulia Vaccari

**Spazio e generazione virtuale. Nuove strategie visuali**

**271**

Marta Zerbini

**La salvaguardia del valore intangibile dei Beni culturali nei musei  
attraverso lo strumento digitale**

**278**

i Gruppi di Ricerca

**283**

Contributors delle due Giornate di Studio

**287**



Il Museo  
oltre il Museo

All'interno della ricerca PRIN [Progetto di Rilevante Interesse Nazionale] denominata *Museo oltre Museo* – *MOM*, che ho l'onore e l'onere di coordinare, per DIDA Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, insieme all'Accademia di Belle Arti di Firenze, stiamo cercando di riflettere da un punto di vista teorico e operativo su quali potrebbero essere possibili vie di riformulazione dell'idea del museo e dell'esposizione nella società contemporanea.

Per farlo, siamo partiti cercando di capire lo "stato dell'arte" sulla questione, organizzando due diverse giornate di studio, per molti aspetti propedeutiche alla ricerca vera e propria e in grado di mostrare da angolazioni diverse, ma complementari, esempi e posizioni di chi come noi rincorre l'idea di uno spazio che non vuole essere dedicato solo alla mera conservazione e valorizzazione delle opere, bensì inteso quale istituzione del presente e del divenire. Uno spazio radicato alla città e al territorio e aperto alle molte relazioni con essi.

Le due giornate di studio, delle quali la presente pubblicazione riporta i temi e i casi presentati e affrontati, hanno costituito un osservatorio privilegiato sulla declinazione dell'idea contemporanea di museo che la ricerca PRIN persegue.

Ed è un'idea di museo, quella che si è strutturata all'interno delle intenzioni del gruppo di ricerca formato da docenti e ricercatori delle due istituzioni coinvolte, che cerca di evolvere quell'interrogativo sempre vivo formulato all'inizio degli anni Settanta del Novecento da Duncan Cameron, noto museologo statunitense di origine canadese, direttore fra l'altro anche del Brooklyn Museum di New York.

In seguito a una *lecture* da lui tenuta presso il Museo dell'Università del Colorado, Cameron rielaborò nel marzo del 1971 per la prestigiosa rivista americana *Curator: The Museum Journal*, un saggio divenuto ormai memorabile, dal titolo "The Museum, a Temple or the Forum", nel quale si interrogava su quale dovesse essere il modello del museo nel futuro. Ovvero, se dovesse rimanere ancora legato alla superata visione della sola conservazione e valorizzazione delle opere esposte (*a Temple*), oppure se dovesse evolversi in una direzione capace di incorporare al proprio interno anche altre componenti e altri scopi, diventando un nuovo polo di aggregazione sociale (*the Forum*). Da notare nel titolo del saggio l'uso del cambio di articolo per le due categorie contrapposte; se da un lato 'Tempio' lo si appella con l'articolo indeterminativo a testimoniare l'anonimato del suo essere uno dei tanti, dall'altro lato a 'Forum' viene assegnato l'articolo determinativo, quasi a suggerirne, oltre a una propria assolutezza, anche una precisa fisionomia. Se questo, fin dal titolo, lascia presagire una sorta di risposta implicita dell'autore, pienamente in linea con i tempi nei quali sociale, collettivo e comunitario parevano essere le caratteristiche peculiari di qualunque posizione culturale e operativa, tuttavia lascia ampio spazio a entrambe le categorie, sottolineandone sempre la contrapposizione.

Ecco, la nostra visione vuole essere profondamente lontana dalla visione di 'Tempio', o di scrigno che dir si voglia, la quale trova un proprio punto di non ritorno in quella superficiale idea di salvaguardia di una memoria generica *tout court*, che per estensione si è tradotta, nei fatti, non solo nella conservazione e nella protezione delle opere, ma anche nell'intera musealizzazione della città storica.

Ovviamente, allo stesso tempo la nostra è anche un'idea di museo decisamente lontana dalla visione di 'Forum', che come conseguenza principale ha avuto quella di trasformarlo, nella maggior parte degli esempi contemporanei, in uno spazio di pura e astratta liquidità.

Ma allo stesso tempo, è anche una visione che vuole allontanarsi il più possibile da una logica della semplice contrapposizione, credendo che la ricchezza e l'innovazione risiedano piuttosto nelle vie e nei modi complessi e difficilmente prevedibili della sovrapposizione, della mescolanza e della contaminazione, piuttosto che nel nitore offerto dalla percorrenza di una categoria unitaria.

Per questo, crediamo che l'architettura e l'arte, lo spazio e le opere, siano le categorie precipue e indispensabili nella ridefinizione dello spazio museale, urbano e ambientale. Categorie capaci di rivelare, nella loro sinergia, una nuova prospettiva formale e temporale, in grado di restituire valore alla dimensione "sacrale" del museo, legata all'istituzione ma anche all'esperienza di fruizione, mantenendo tuttavia intatta tutta l'apertura necessaria nei confronti della società plurale.

In particolare, nella prima giornata di studio svoltasi presso la sede del DIDA – Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze – il 16 maggio 2024, è stata affrontata la questione da un punto di vista maggiormente legato agli aspetti museografici e allestitivi, di contro nella seconda giornata di studi, svoltasi presso la sede dell'Accademia di Belle Arti di Firenze il 23 maggio 2024, gli stessi temi sono stati affrontati da angolazioni più vicine alle specificità artistiche, museologiche e curatoriali.

Data la caratura dei partecipanti che hanno condiviso con noi il loro lavoro e le rispettive posizioni teoriche durante queste due giornate, siamo in grado di offrire attraverso questa pubblicazione un contributo generosissimo di spunti, riflessioni ed esempi capaci di indicare una serie di possibili vie di intervento. Naturalmente non abbiamo la pretesa di replicare una nuova "Conferenza di Madrid", ma sono convinto che una parte – certamente infinitesimale – della capacità fondativa e generativa presente in quell'occasione, sia ancora oggi con noi, in quanto sono sicuro che attraverso questo insieme di contributi diversi si possa offrire un importante riferimento culturale e operativo sull'argomento; uno strumento capace non solo di individuare un nuovo orizzonte di riferimento, ma anche una serie di concrete indicazioni per una possibile via alla museografia e alla museologia contemporanea.

In tutti gli esempi riportati, in tutti i testi composti per l'occasione, così come nelle visioni prefigurate dai molti autori che con entusiasmo hanno risposto al nostro invito e che qui ringrazio nuovamente per la loro partecipazione, si scorge la presenza di una nuova declinazione di conservazione, valorizzazione e *razionalità*. Una declinazione maggiormente compatibile al nostro tempo, e non per questo ovviamente, meno ricca di capacità espressive. Una declinazione di volta in volta diversa, specifica, sensibile, legata ai caratteri e alle identità delle differenti situazioni, alle contingenze dei temi, ai diversi linguaggi, alle poetiche e alle competenze degli autori, a ricordarci come tutte le aree operative riconducibili sotto il termine di "museografia", non siano una scienza esatta e nemmeno una serie di ricette ripetibili ed esportabili, bensì le leve di una vera e propria "arte dell'ascolto", basata sull'interpretazione sensibile delle molte specificità con le quali di volta in volta ci troviamo a operare.

Si tratta, insomma, di un ripartire ogni volta da capo facendo tesoro della lezione del passato per poi rivolgersi al futuro con speranza, che poi in fondo altro non rappresenta che l'essenza del fare progetto.

E quando il progetto si fa con l'arte, ecco che nella maggioranza dei casi, oltre all'intelligibilità della dimensione scientifica che lo caratterizza, si affacciano inaspettate anche tutta una serie di componenti maggiormente indicibili e ineffabili, le quali hanno la forza di portare con sé l'inatteso, l'inespresso e finanche il poetico, quali valori sottesi di un percorso compositivo che molte volte si avvicina maggiormente, rispetto ad altri temi, al mondo dell'arte.

In altre parole, non facendo diventare arte il progetto – che a sua volta si confronta con l'arte –, ma conservando integra, vitale e veritiera la compresenza della dimensione razionale e di quella emotiva che tutte le volte si rivela quando l'arte e l'architettura si relazionano tra loro.

*Fabio Fabbrizzi*

Il Museo  
oltre il Museo  
parte prima

**Introduzione**

Fabio Fabbrizzi

Alla ricerca di una  
contemporanea "razionalità"

Molto tempo è passato e molte esperienze si sono evolute e poi maturate, da quando nell'ormai lontano 1934 a Madrid, la Conferenza Internazionale di Studi sui Musei voluta dall'Office International des Musées, segna ufficialmente il momento di inizio di una nuova disciplina che tanto peso avrà fino ai tempi odierni. Nei giorni a cavallo tra la fine di ottobre e i primi di novembre, durante i quali si riunirono i 69 delegati dei 19 Paesi che parteciparono alla Conferenza, tra le molte altre cose, viene ufficializzato per la prima volta anche un nuovo termine il cui significato si dimostra subito capace di riempire quell'annosa lacuna lasciata libera tra l'idea di *museologia* e quella di *museotecnica*.

Questo nuovo termine è "museografia", e se anche indica sempre quell'insieme di azioni e competenze necessarie alla conservazione e all'esposizione delle opere nei luoghi tradizionalmente dedicati a tale scopo, possiede una declinazione maggiormente progettuale rispetto a 'museotecnica', che pare rimandare invece alla sola dimensione operativa, quasi costruttiva, dell'allestimento museale. Il termine "museografia", invece, contiene una prossimità diversa con i temi e i motivi della composizione dello spazio, esprimendo al contempo l'essenza e la sostanza dell'arte del porgere e del mostrare. Inoltre, pare possedere fin da subito una strettissima correlazione con la "museologia", tanto da non sapere scorporare in molti casi gli apporti dell'una da quelli dell'altra, ovvero chi sia propedeutica a cosa, come se, di fatto, l'idea della sistemazione dello spazio che accoglie a sua volta l'idea della sistemazione delle opere, siano non solo complementari tra loro, bensì iscritte l'una nell'altra.

La nuova disciplina battezzata a Madrid tenderà fin da subito a configurarsi come un insieme libero di idee, visioni e azioni dal valore fortemente autonomo rispetto a tutte le altre discipline teoriche e operative gravitanti attorno al mondo del museo e dell'esposizione artistica e avrà la forza di portare con sé, fin dal suo proclama, una sorta di tema sotteso, quasi uno sfondo comune, contro il quale confrontare ogni sua espressione.

Nella definizione che durante la Conferenza madrilena le viene data<sup>1</sup> figura, infatti, la necessità di rispondere a un paradigma unitario da assumere in ogni esperienza di sistemazione e di allestimento. Questo paradigma contiene due radici distinte e di segno quasi opposto, come se la dimensione tradizionale legata ai retaggi della storia e della memoria, si fondesse alla visione fiduciosa di un progresso che viene sentito come inarrestabile. La museografia viene vista, infatti, come la conservazione consapevolmente orientata a mettere in atto tutto quell'insieme di adempimenti e di accorgimenti necessari e "razionalmente" strategici per la valorizzazione delle diverse opere – appartenenti ai diversi campi dell'arte – pur se, comunque, i concetti di razionalità (orientata) e valorizzazione restano sempre fluidi e figli dei tempi.

Razionalità – o meglio sarebbe dire "ratio"<sup>2</sup> – e valorizzazione, sono dunque i due capisaldi principali attorno ai quali pare impostarsi la nuova disciplina, ma mentre la valorizzazione è legata alla trasmissione della dimensione storico-estetica propria dei diversi valori artistici dell'opera, la "razionalità" è un concetto che – figlio dell'Illuminismo – si è ampliato durante tutto il corso dell'Ottocento, per diventare poi la vera matrice dominante di quella che da più parti viene definita come l'ultima narrazione della storia, ovvero, la Modernità. Una leva, dunque, ma anche un obiettivo, un presupposto ma anche contemporaneamente un risultato; la tensione verso una razionalità programmatica ha informato i molti percorsi del Moderno e quindi, anche della museografia, da intendersi come moderna disciplina che nasce proprio con l'intenzione di declinare i lasciti della storia alla sensibilità dominante del tempo, come sappiamo, quasi completamente rivolta al futuro.

<sup>1</sup> «Un grand effort a été entrepris, surtout depuis une vingtaine d'années, dans les divers pays, pour assurer la conservation rationnelle des œuvres d'art, aussi bien que leur mise en valeur. Après cette période d'expériences de tous genres et de réalisations multiples, il importait de faire le point, de marquer l'évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées – autant d'éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle: la muséographie. Tributaire des disciplines scientifiques les plus diverses, cette technique est peut être l'une de celles qui exigent la plus large collaboration entre spécialistes de différents domaines et techniciens de différents pays». Cfr. E. FOUNDOKIDIS, E. MAC LAGAN, F.J. SANCHEZ CANTON, F. SCHMIDT-DEGENER, *Avant-propos*, in: "Muséographie, Architecture et aménagement des Musées d'Art", Conférence internationale d'études (Madrid, 28 Octobre – 4 Novembre 1934), édition Office International des Musées, I, Paris, 1935, 9-11: 9, in: E. FERRETTI, O. LANZARINI, "Una nuova idea di museo tra passato e futuro", in: *Opus Incertum*, Nuova Serie, anno IX, 2023, FUP-Firenze University Press, Firenze 2023, pp. 8-15.

<sup>2</sup> In questo contesto adottare il termine "ratio" sarebbe probabilmente più appropriato in luogo di "razionalità" *tout court*, benché siano apparentemente equivalenti, se assunti l'uno come la traduzione dell'altro. Ma il termine latino, oltre a significare "intelletto", "ragione", "razionalità", contiene anche il significato di *scelta orientata a un determinato scopo*, il "criterio", quindi, il "motivo" per cui si decide di intraprendere una strada, con conseguenti scelte (e non altre). E, nei tempi correnti, proprio questa è la declinazione più comune e condivisa del termine "ratio", e proprio secondo questa accezione è da intendere la *razionalità programmatica* di cui si tratta in questo saggio (ved. anche nota 3).

E in effetti, se si analizza attentamente la parabola evolutiva che la museografia ha compiuto nei molti decenni successivi all'anno della sua prima enunciazione come branca autonoma e circoscritta, ci si accorge di come essa sia sempre stata caratterizzata dalla presenza del binomio razionalità-valorizzazione. In particolare, mentre la valorizzazione è stata di volta in volta un obiettivo legato alle specificità e alle contingenze dei diversi materiali da esporre e alle diverse situazioni allestitivo, la razionalità<sup>3</sup> ha incarnato invece una sorta di vera e propria permanenza stabile, un controcanto sempre altamente riconoscibile in filigrana, pur nelle diverse espressioni dei molti percorsi progettuali affrontati nei decenni successivi. A un occhio attento non sfugge infatti come, in questi decenni, la museografia si sia espressa attraverso le diverse accezioni di una razionalità che non solo si è nel tempo evoluta, ma che si è plasmata e si è declinata a seconda dei luoghi, dei temi e dei momenti, diventando in molti casi anche qualcosa di molto diverso da quello che si intendeva all'inizio.

Nel panorama mondiale di casi realizzati, l'Italia rappresenta un ambito particolarmente felice, soprattutto se si considerano gli esempi maturati dal secondo dopoguerra fino alla metà degli anni Sessanta. La maggior parte di essi ha assunto un ruolo esemplare, nel tempo preso a modello da molte altre realtà europee ed extraeuropee. Nelle loro diverse espressioni non si fatica a delineare due vie prevalenti assunte all'interno di quell'intento di razionalità, il quale ha funzionato proprio come una delle leve principali nella ricerca di modalità di conservazione e valorizzazione delle opere.

Approfondendo queste due diverse strade intraprese, ci si accorge di come in alcuni casi limitati si sia assistito al raggiungimento di un solo obiettivo, ovvero, quello capace di isolare e di escludere ogni altro valore che non fosse quello della mera conservazione e valorizzazione dal processo museografico, in modo da congelare la totalità della stessa idea di museo o la parzialità del proprio allestimento, in una sorta di "scrigno". In altre parole, come se l'istituzione museale e tutti gli approcci progettuali che a essa si relazionano, fossero rivolti alla chiusura di altre componenti che non siano state quelle della messa in rilievo, del riconoscimento e del successivo apprezzamento dei valori dell'opera. Una sorta di "sterilizzazione" dell'opera stessa e dello spazio destinato a conservarla ed esporla, rivolta a creare luoghi profondamente distanti dalle reali necessità di una società in fervente rinnovamento, come quella del secondo dopoguerra.

Ma accanto a questa via, che a onor del vero si è manifestata in pochi e isolati casi, ha decisamente prevalso la percorrenza di una declinazione felicissima di questa "razionalità", ovvero quella che ha dato adito alla nascita e all'affermazione di una *Lezione Italiana*<sup>4</sup> della museografia, quell'irripetuto segmento di opere e progetti a carattere allestitivo e museografico che per tutta una serie di condizioni favorevoli si è potuto manifestare in Italia, come già detto, dal secondo dopoguerra fino a circa la metà degli anni Sessanta.

Un periodo, questo, che com'è noto, è stato ampiamente caratterizzato da molti interventi autorali, vedi fra tutti quelli di Carlo Scarpa, di Franco Albini e Franca Helg, di Ignazio Gardella, ma anche di Franco Minissi, Luciano Baldessari, Luigi Figini e Gino Pollini, Ezio Bruno De Felice e molti altri, nei quali pur con le dovute differenze, quella razionalità presente nei vari allestimenti museografici da loro progettati si è espressa sempre come una generale e accomunante tonalità di sfondo, ovvero, come una permanenza capace di rivelarsi attraverso una serie di caratteri comuni.

In questa convergenza di principi e temi compositivi, uno dei principali caratteri comuni consiste nel fatto che, se da un lato si tende ad annullare lo spazio del contenitore architettonico rendendolo il più neutro e asettico possibile in modo da non interferire con l'oggetto dell'esposizione, dall'altro lato si avverte la necessità di farlo partecipare come una vera e propria "voce" del progetto, il quale con le sue caratteristiche, la sua identità e il suo valore possa andare a innescare una relazione di reciprocità con i contenuti messi in mostra al suo interno.

<sup>3</sup> Se la "razionalità" identifica quella facoltà propria degli esseri dotati di ragione, è evidente che essa costituisce l'intima essenza dell'essere umano, in ogni tempo, in ogni luogo e in ogni sistema culturale. Affermare dunque che ci siano stati, in tempi passati, contesti in cui la museografia non si sia mossa secondo criteri "razionali" non sarebbe corretto, né è questo che intendiamo affermare. Nelle varie epoche e compagini sociali, scopi, conoscenze e valori mutano, condizionando le priorità e i metodi secondo i quali si procede in tutte le scelte politiche, economiche e organizzative. Per la museografia, ad esempio, si assiste nel tempo a sostanziali cambiamenti di criterio – tutti ugualmente figli di razionalità – a partire dalle modalità di catalogazione, a quelle di conservazione, fino alle caratteristiche da imprimere al setting per un "pubblico" anch'esso mutevole e in continua trasformazione. In questa sede [ved. nota 2] si assume piuttosto il termine "razionalità" nel suo valore di "operari pragmatico", di sistema di intenzioni che diviene espressione, e che in tal senso, nel secondo Novecento e in Italia in particolare, ha segnato il carattere delle scelte museografiche più significative: un *fil rouge* che le caratterizza, come un percorso ininterrotto, attraverso una comune "ratio", una progettualità che si esprime, attraverso poetiche specifiche, con tratti di essenzialità e linearità, quanto più scevri da contaminazioni con istanze non congruenti con gli scopi prefissati, siano esse concessioni a un gusto corrente o a sovrastrutture convenzionali di qualsiasi tipo.

<sup>4</sup> Cfr. F. FABBRIZZI, *Lezione Italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir, Edizioni Firenze, Firenze, 2021.

Frequenti sono stati i casi nei quali la reciprocità tra contenuto e contenitore diviene un fatto talmente inscindibile che risulterebbe impossibile modificare l'uno senza l'altro, in quanto si andrebbe a mutare irrimediabilmente il consueto rapporto di figura/sfondo con l'individuazione di una nuova entità che contenendole entrambe le supera. Ecco, allora, che lo spazio espositivo è esso stesso un'opera, ovvero, un'entità che partendo dal contenuto e dal contenitore crea una terza entità più indefinibile e ineffabile. Un'opera espositiva, dunque, non ripetibile e non esportabile in situazioni simili, ma operazione *site-specific* frutto di contingenze irripetibili.

Altre volte, attraverso un processo di razionalizzazione dello spazio esistente, si chiede di "fare silenzio" intorno all'oggetto dell'esposizione, in modo che possa diventare il protagonista assoluto nella relazione con il visitatore. Metafore di questa condizione di silenziosità sono spesso state la pratica del galleggiamento e della sospensione, insieme a quelle della leggerezza e dell'assenza apparente di gravità, tutte rivolte a dare la possibilità all'oggetto da esporre di non avere legami con il suo intorno, in modo che possa comunicare al visitatore i suoi valori più profondi senza filtro alcuno, ritagliandosi su una neutralità che esalta l'opera qualunque sia la sua natura. Tutto, allora, si scarnifica per esibire l'essenziale, apparecchiature e supporti si asciugano fino a divenire semplici segni nello spazio: punti, linee e colori fluttuanti su una superficie che esalta quello che vi viene esposto.

Questi due atteggiamenti molto distanti ma molto comuni nelle opere della *Lezione Italiana* della museografia, sono riconducibili all'idea di un progetto allestitivo che vuole intendersi o come "scena" o come "sfondo", ovvero, nel quale rispettivamente si arriva a definire uno spazio dove tutto partecipa alla creazione di una percezione in grado di mettere in luce una nuova narrazione che partendo dagli elementi coinvolti, conduce a disvelare valori che solo la scena è in grado di evidenziare, oppure al contrario, concentrandosi sull'indefinitezza del fondale in modo da concentrare l'intera percezione sulla dimensione semantica di ciò che gli viene mostrato contro.

In ogni caso, sia che l'ambito da esporre sia da intendersi come scena o come sfondo, i maestri di questa *Lezione Italiana* paiono ricorrere assiduamente a una categoria che potremo definire dell'interpretazione, ovvero, intendere il processo di ideazione degli spazi allestitivi come un'operazione ermeneutica di disvelamento, di presa progressiva di coscienza delle molte componenti che formano e informano di sé il processo progettuale. Figure di tale approccio sono, nei percorsi dei Maestri, l'allusione e la rammemorazione, ovvero quei processi mentali innescati nel visitatore attraverso le qualità dello spazio e delle forme impiegate, capaci di suscitare nel suo immaginario delle analogie senza parlare direttamente ciò che si vuole evocare. Caricare lo spazio di una propria narrazione senza ricorrere alla letterarietà della citazione per affidare, invece, tutto il potere evocativo alla sola capacità di immaginare. A ben guardare, infatti, molti degli spazi allestitivi creati in quel periodo sono pienamente in grado di contenere e rivelare una loro evidente carica allusiva, la quale per mano sempre diversa in base alle poetiche dei loro autori, si mostra capace di suggerire al fruitore, in molti casi, ora le condizioni spaziali di impianto rispetto alle quali le opere esposte sono state a suo tempo concepite, ora invece spazi analoghi appartenenti a uno stesso paradigma formale, evocati, allusi e mai mostrati, così da disvelare opportuni riferimenti senza che essi siano esplicitamente nominati. Insomma, intessendo partiture diverse di raffinati rimandi interpretativi, ottenuti sempre attraverso la presenza di pochi e calibratissimi segni che testimoniano la presenza di una moderna, generale e 'razionale' regia di fondo.

Un'altra caratteristica comune di questa *Lezione Italiana* dell'allestimento è stata senza dubbio il ricorrere alla pratica della *correzione*, ovvero, quell'uso ricorrente e visibile in molti esempi, della ridefinizione interna degli spazi, siano essi appartenenti a luoghi storicizzati o non, in modo da creare una loro più fluida percorrenza. Una tendenza che si riscontra maggiormente là dove la preesistenza offre più condizionamenti, cioè nello spazio storico, caratterizzato il più delle volte da una tipica disposizione a stanze, le quali, dopo l'intervento allestitivo e museografico, vengono interessate da inedite connes-

sioni planimetriche e altimetriche capaci di immettere un impulso di fluidità nella rigidità dello spazio preesistente. E in molti casi si tratta di una fluidità che è in grado di far muovere il visitatore nello spazio dell'esposizione, in maniera del tutto naturale, come se davvero, l'allestimento lo "prendesse per mano" e lo guidasse nella visita. È quindi, l'orientamento dei pannelli, la loro conformazione, la loro misura, la disposizione e la forma dei supporti, a dirigere il visitatore, ma anche il creare lungo il suo percorso dei veri e propri fuochi visivi attorno ai quali si coagula l'attenzione percettiva del pubblico e indurre così lo scorrimento dei fruitori lungo gli spazi dell'esposizione. Il più delle volte questi fuochi visivi vengono collocati in sequenza di sala in sala, in modo da essere percepiti anticipatamente dallo spazio precedente attraverso un varco, una connessione, un taglio, così da legarli tra loro come gli episodi di una stessa narrazione.

In molti casi, l'ingresso calibrato della luce naturale nei locali espositivi diviene il volano in grado di indurre fluidità agli ambiti interni: una luce avvolgente, ottenuta quasi sempre dal ridisegno della sezione, la quale si arricchisce di una complessa compenetrazione altimetrica di livelli, capace di donare all'insieme un'articolazione spaziale prima di allora sconosciuta per mostre e musei.

Dal punto di vista linguistico ed espressivo, in questa generale rincorsa a una pretesa 'razionalità', pare che essa venga raggiunta soprattutto tramite il ricorso a un'altrettanto ricorrente *poetica della sintassi*, ovvero, tramite una comune volontà di esaltare i singoli elementi che costituiscono l'insieme. Quasi sempre tali elementi vengono a loro volta composti da altri, combinati e discretizzati tra loro, unificati da un montaggio complessivo che li rende a loro volta un'entità autonoma. La loro discretizzazione avviene tramite la caratterizzazione di ogni elemento da un punto di vista materico, formale, cromatico, originando una serie di registri differenti che convivendo tra loro conferiscono alla realizzazione il sapore del pezzo unico; il tutto, ovviamente incrementato da una sapiente tradizione artigiana ancora molto presente in Italia in quegli anni.

In questa poetica comune, il *montaggio* e la *giustapposizione* delle parti sono alla base di una generale organizzazione sintattica, la quale prevale su una possibile composizione legata alle dinamiche della plasticità. Questo conduce alla realizzazione di spazi espositivi improntati a soluzioni prevalentemente puntiformi, le quali si mostrano in grado di ritmare lo spazio attraverso una geometria chiarissima che si traduce nella razionale smaterializzazione dell'insieme, nel quale tutto appare trasparente e leggero e i pochi elementi presenti, dal disegno asciutto ed elegante, sono in grado di dare il maggior risalto possibile alle opere esposte.

Un ulteriore tema di comunanza di questa nuova disciplina legata all'allestimento e all'esposizione museale, è da rintracciarsi nell'applicazione costante del tema cosiddetto dell'*interno nell'interno*, ovvero, in quella presenza di micro-architetture realizzate all'interno della struttura principale. Nei diversi esempi affrontati dai molti autori, in quegli anni hanno preso le forme di vere e proprie "stanze", rese autonome dalla delimitazione chiara di elementi e materiali che le definiscono spazialmente, oppure di ambiti meno definiti ma egualmente relazionati al loro intorno in quanto delimitati da quinte di natura e consistenza diverse, oppure assumendo i contorni di "isole" che galleggiano in spazi indifferenziati a creare, così, luoghi di maggiore caratterizzazione.

In aggiunta a tutto questo, il fatto che un elevato numero di musei e di esposizioni usino gli interni di molti edifici storici, alimenta ancora con più forza il comune rifiuto italiano nei confronti delle omologazioni imposte dai codici del Moderno, facendo dell'intero segmento progettuale legato alla museografia, una delle maggiori espressioni del cosiddetto revisionismo critico, prodotto in quegli anni nei confronti delle assertività dei linguaggi imperanti. Infatti, il progetto museografico diviene in breve tempo un pretesto per dimostrare dal vivo le più recenti posizioni sul restauro degli edifici. Attraverso molte di queste realizzazioni è possibile osservare come si sia passati da una filosofia del restauro tendente a isolare e mettere in evidenza i valori spaziali, costruttivi, materici e decorativi del momento

dell'edificazione, a un restauro che tende a considerare i diversi cambiamenti subiti dall'edificio come l'essenza del suo divenire. Per questo, oggi il restauro tende a configurarsi come una vera e propria *poetica del frammento* nella quale non esiste più una gerarchia tra le parti che storicamente si differenziano nell'edificio, bensì un'unità formata dalla stratificazione agerarchica di tutte le sedimentazioni che lo formano, valorizzate all'unisono attraverso la dimensione "creativa" del progetto.

Tutte queste tematiche fortemente ricorrenti in quel periodo, costituiscono anche l'espressione applicativa di una serie di posizioni culturali che parallelamente venivano portate avanti da alcune delle figure più importanti del periodo nel campo della storia dell'arte. Le idee di personaggi quali Giulio Carlo Argan, Lionello Venturi e Cesare Brandi, per citare solo i nomi più noti, si allineeranno nell'immediato dopoguerra per promuovere le basi di una nuova museografia che guarda come esempio principale alle realizzazioni d'oltre Oceano. Realizzazioni nelle quali il visitatore diviene l'oggetto e il soggetto privilegiato della ricerca spaziale degli ambiti museali, collocandosi sempre più al centro della visita e della fruizione espositiva.

Tale guardare con insistenza agli esempi statunitensi deriva proprio dal ruolo chiave che gli stessi USA hanno avuto in questo campo all'indomani della fine della seconda guerra mondiale nella cultura e nella politica italiana. Il Governo Alleato rimane, infatti, ben oltre le lezioni del '46 nelle regioni del nord d'Italia, proprio per istituire tra le altre iniziative, anche una apposita commissione per il restauro dei monumenti allo scopo di restituire l'immenso patrimonio artistico trafugato durante la guerra e per individuare possibili linee guida per la ricostruzione dei molti manufatti danneggiati o distrutti.

Anche se le voci di un Benedetto Croce e di un Ranuccio Bianchi Bandinelli si levarono ad avallare tali motivazioni rivendicando tuttavia l'autonomia culturale e operativa dello Stato Italiano nei confronti di tale questione, è innegabile il fatto che i modelli culturali e operativi americani influenzarono vistosamente i molti aspetti della ricostruzione, e fra questi naturalmente, anche quelli legati alla museografia. Tra scambi culturali, congressi e viaggi di istruzione in USA, funzionari e storici dell'arte italiani entrano in contatto ben presto con questo nuovo modo di concepire la stessa produzione artistica, sia la nuova sensibilità progettuale, resasi necessaria per offrire l'arte a un pubblico sempre più vasto, ricorrendo a tutta una serie di nuove tecniche e modalità che diventeranno, in patria, le basi per ripartire con una stagione di esempi capaci di mettere in luce i nuovi valori culturali, insieme alla trasformazione dell'arte in un'attrattiva di inedita risonanza.

Come durante l'epoca fascista l'arte del mostrare è stata uno dei principali veicoli di propaganda del regime, così nel nuovo corso della storia italiana, pur incarnando valori esattamente opposti, essa esprimerà uno degli aspetti più visibili della rinascita dello Stato e della sua cultura, investendo non solo l'ambito delle esposizioni temporanee, quanto proprio quello dei musei, di un profondo valore etico e morale, nel quale non si fa fatica a vedere anche un'evidente componente di carattere politico.

In seguito a questa rinnovata visione dell'arte, le mostre e i musei non sono più un territorio elitario appannaggio di una ristretta fascia di persone, ma divengono luoghi dell'educazione e volani di eguaglianza sociale. Quindi, non più ambiti e pretesti legati alla sola celebrazione, ma luoghi attivi e ricchi di una vitalità collaterale al solo atto del mostrare, capace di trasformarli in soggetti nuovi rispetto all'esclusiva funzione espositiva. In tutto questo, il visitatore diviene il protagonista attivo della nuova arte del mostrare, all'interno della quale appare sempre più evidente la trasformazione del semplice atto della *contemplazione in esperienza*.

Questo avviene grazie al fatto che l'arte pare assumere sempre più un ruolo dalle ricche potenzialità didattiche e le mostre e i musei divengono luoghi nei quali si mostra una società sempre più egualitaria, nella quale le differenze sociali vengono appianate dalla cultura, quindi l'arte come veicolo di eguaglianza sociale, con la conseguenza di trasformare museo e mostra da luogo di *celebrazione* a luogo di *educazione*.

In questa concezione completamente rinnovata, se l'arte e tutti gli altri soggetti da mostrare non sono più visti solo come un patrimonio da contemplare ma al contrario, come soggetti attivi dai quali apprendere attraverso la loro fruizione, ecco allora che sia la mostra che il museo divengono immediatamente strumenti di eguaglianza sociale, veicoli di quel generale acculturamento al quale pare guardare la società di quel periodo. Ecco allora che i luoghi di esposizione vengono aperti non solo a ristrette fasce di studiosi e intellettuali, bensì a tutti gli strati della società. Vengono frequentati dagli iscritti ai 'craal' aziendali, dalle scolaresche, dai circoli di quartiere, dall'associazionismo dei lavoratori, impiegati e operai. Accanto alle sale spesso rinnovate dei musei, vengono aperte sale didattiche a carattere propedeutico, nelle quali adulti e bambini trovano confidenza con i temi della visita. Parallelamente a questo, i depositi e i magazzini tradizionalmente intesi vengono il più delle volte aboliti per essere sostituiti con ambiti a libero accesso nei quali è possibile consultare e approfondire i molti materiali che vi vengono depositati.

Il nuovo significato didattico ed educativo che mostra e museo assumono dall'immediato dopoguerra in poi, getta sugli stessi termini anche un valore che potremo definire "laboratoriale", ovvero, un valore basato non solo sui temi dell'esposizione, ma anche su una diversa interazione tra il visitatore e l'opera, così da elevare lo stesso visitatore da soggetto passivo a soggetto attivo in grado di cogliere e a sua volta elaborare i contenuti che mostra e museo offrono, con la conseguenza di trasformare così l'atto della pura visione in un atto di più ampia comprensione.

In parallelo a questa trasformazione dell'arte intesa come bene della collettività e insieme ai dispositivi e alle modalità messe in atto nei vari esempi per ottenere la massima partecipazione del visitatore, si assiste sempre più, nei progetti museografici di quel periodo, alla ricerca di una sorta di crescente coinvolgimento emotivo tra lo spazio e lo stesso visitatore. La dimensione educativa e quella esperienziale diventano le leve privilegiate di questo coinvolgimento che cerca di toccare le corde più sensibili dell'animo umano.

Come non ricordare a questo proposito l'intera opera di un Carlo Scarpa e in particolare alcuni felici esempi nei quali fa avvicinare il visitatore alle opere non da un canonico punto di vista frontale, bensì da dietro, in modo da poterne non solo meglio apprezzare i loro valori artistici durante la fase dell'avvicinamento progressivo, ma anche attraverso la possibilità data al visitatore di innescare un colloquio più personale con esse, messo in atto durante questo approssimarsi graduale alla loro dimensione fisica, in modo da istituire con l'opera una relazione più intima, in grado di spostare immediatamente la percezione sul piano dell'emozione.

Lezione strepitosa questa dell'avvicinamento graduale ed emotivo all'opera, interpretata da molti altri autori in diversi altri allestimenti fino ai giorni nostri, come dimostra anche la nuova sistemazione della *Pietà Rondanini* di Michelangelo, esposta da Michele de Lucchi negli spazi dell'Ospedale Spagnolo al Castello Sforzesco a Milano, in sostituzione del sorprendente precedente allestimento a opera dei BBPR. L'ultima scultura di Michelangelo, lasciata incompiuta a causa della sua morte, viene mostrata oggi di schiena rispetto all'ingresso nella sala, costringendo il visitatore a girarci intorno e a percepire per prima cosa ciò che l'autore scolpì per ultimo, ovvero la schiena della Madonna ricurva a proteggere Cristo ormai morto. Un incontro, questo, con le forme stondate e non finite della madre, che ha la forza di trasferire nel visitatore tutta l'intensità emotiva da lei provata, rendendolo partecipe di quel sentimento di dolore e premurosa partecipazione alla morte del figlio.

Oppure come non ricordare un Franco Albini che, nell'esempio di Palazzo Bianco a Genova, movimentava la composizione di piccoli gruppi scultorei appoggiandoli su una base comune girevole a sua volta innestata su di un pistone oleodinamico, in modo da permettere al visitatore di girare a piacimento l'opera e goderla da angolazioni inedite e altezze differenti. Ancora, sempre a opera di Albini, montando un dipinto su un supporto girevole che tramite una maniglia può venire ruotato come una banderuola,

disponendolo a piacimento secondo le diverse angolazioni anche in relazione alla luce naturale che cambia durante i diversi momenti della giornata. O anche, sempre a Palazzo Bianco, messo in pratica attraverso quel piccolo e all'apparenza insignificante gesto, che tanto peso ha avuto invece nella storia di questa disciplina, esemplificato dall'atto di sostituire la tradizionale panca per la seduta collocata di solito al centro della sala, e dalla quale chi progetta lo spazio dell'esposizione sembra voler decretare il punto di vista privilegiato e prestabilito dal quale il visitatore deve percepire l'opera, con la sedia da campo "Tripolina": una sedia ripiegabile e portatile in legno e cuoio, così che ciascuno possa sedersi dove meglio crede. Ovvero, di sedersi dove ogni visitatore è libero di spostare la sedia nella posizione che più gli aggrada, avendo così la possibilità di innescare un dialogo non solo più ravvicinato, ma anche più profondo e personale, e per questo più emotivamente coinvolgente, con l'opera che osserva. Insomma, attraverso una molteplicità di esempi e idee diverse si inizia a costruire una reciprocità tra l'opera e il visitatore prima di allora sconosciuta. Una reciprocità che, come detto, ha il potere di indurre attraverso queste invenzioni espositive finalizzate a rendere l'arte maggiormente a portata di mano, la messa in atto di un rapporto più intimo e più personale tra l'opera e il visitatore.

Va da sé che insieme a progettisti di grande caratura si affiancano anche "committenti" di altrettanta lungimiranza, messi a capo di istituzioni museali proprio grazie al cambio di guardia avvenuto dopo la seconda guerra mondiale. Nuovi direttori di musei e nuovi soprintendenti – in alcuni fortunatissimi casi anche per la prima volta donne – sono nella maggior parte degli esempi quanto di più lontano dai loro predecessori si possa immaginare, quest'ultimi spesso troppo compromessi con il regime per ritornare a occupare le cariche precedenti. Fatto sta che una nuova classe dirigente, formata da soggetti particolarmente attivi durante la Resistenza, entra a occupare determinati ruoli chiave, riuscendo così insieme agli architetti a impostare le nuove linee di sviluppo della museografia italiana. Nei casi più fortunati, le opere migliori paiono essere proprio il frutto di questa nuova convergenza, nella quale la visione innovativa sulla cura e la valorizzazione delle opere divengono fatto concreto proprio grazie alla qualità dello spazio progettato per ospitarle.

In questo clima di azione, gli ordinamenti canonici vengono spesso superati da nuovi criteri museologici, nei quali il principio della semplice classificazione e dell'ambientamento viene ampiamente messo da parte in favore di una diversa "ratio", la quale il più delle volte ha la conseguenza di ridurre le collezioni a pochi e selezionati pezzi, che sapientemente esposti divengono i nodi di una narrazione che può anche non essere più necessariamente cronologica, ma legata ad altri criteri, come ad esempio quello delle scuole. Accanto a tutto ciò, si affianca una ulteriore declinazione dei temi di legame e reciprocità tra opere, spazio e pubblico, ovvero, una declinazione che pare avvicinarsi sempre più a una vera e propria relazione di comunicazione. Si guardi ad esempi di rara maestria, nei quali si assiste all'affermazione di una dimensione che potremo definire "parlante", interamente affidata alla comunicazione, come ad esempio all'interno di certi allestimenti dei fratelli Castiglioni o di Luciano Baldessari, nei cui spazi al posto di una serie di opere dotate di una connotazione e consistenza fisica, nonché di una più immateriale natura spirituale, si riesce al contrario, a metter in mostra anche la sola immaterialità di un concetto e l'astrazione di un'idea.

Una volta però esaurita la scintilla propositiva che ha caratterizzato la forza di questi primi esempi si è assistito, nell'evoluzione museografica e allestitiva italiana, alla lenta ma progressiva esaltazione del solo aspetto di relazione con il visitatore, facendolo diventare un tema dominante su tutti gli altri. Nella sua più volte ostentata celebrazione è stato visto un volano capace di offrire al progetto grandi possibilità, ovvero, una dinamica in grado di portare verso il futuro l'idea un po' algida e stantia di museo tradizionale, non accorgendosi invece che, nella maggioranza dei casi, si andava a indirizzare la disciplina museografica verso una sorta di generale scissione nei confronti dei diversi valori spaziali messi in gioco di volta in volta.

Come se i contenuti e il contenitore non fossero più composti secondo un pensiero unitario e quindi poi messi a regime da un progetto globale, ma come invece se l'atto progettuale si concentrasse solo sul risultato finale senza considerare l'intero percorso necessario per raggiungerlo. In altre parole, abbandonando tutte le componenti legate alla specificità delle infinite situazioni riscontrate, per assestarsi invece su una progettualità le cui dinamiche paiono molto vicine alle sonorità del mondo del design.

A fianco di esempi straordinari in queste direzioni, si è assistito, dalla seconda parte del sesto decennio del Novecento, a una generale e progressiva deriva negativizzante. Ovvero, si è assistito a un mutamento che gradualmente ha fatto perdere di senso all'istituzione museo, depotenziandola nei suoi caratteri peculiari, con la conseguenza di innescare un'altra inesorabile transizione, cioè quella che vede trasformare il visitatore in uno spettatore grazie proprio a quella progressiva e inarrestabile spettacolarizzazione dei contenuti e dei contenitori museali che noi tutti oggi conosciamo e che ha portato la disciplina della museografia ad allontanarsi di molto dai suoi presupposti iniziali, primo fra tutti proprio quella presenza di 'razionalità', tanto auspicata fin dall'inizio.

In questo passaggio, il visitatore ha acquistato la possibilità di leggere in maniera sempre più didascalica i vari contenuti mostrati, ma ha iniziato a perdere quella potenzialità ermeneutica e quella capacità immaginifica alle quali gli allestimenti museografici parevano guardare prima del cambiamento. Ovvero, questo mutamento ha ridotto ai minimi termini nel fruitore la possibilità di innescare scintille, di creare legami, di istituire relazioni, di percepire assonanze e di vedere parallelismi tra le cose; insomma, di azionare le leve di quel prolifico e paradigmatico orizzonte di senso che noi tutti possediamo e che a sua volta può essere autoalimentato attraverso la stessa percezione dell'arte e dei suoi infiniti contenuti.

Immediatamente dopo questi cambiamenti, già nei primi anni Settanta del Novecento, all'indomani dello stemperarsi di quella coesione generale che indipendentemente dalle dovute differenze linguistiche attribuibili ai diversi momenti e alle diverse poetiche dei vari progettisti, ci ha lasciato quella nota stagione di progetti e realizzazioni nel campo della museografia e dell'allestimento, la cultura progettuale internazionale, e non solo italiana, si è molto interrogata su quale potesse essere un nuovo modello di museo da perseguire.

All'indomani della contestazione giovanile, è proprio la tipologia del museo e i molti temi a esso connessi, che vengono prescelti dalla collettività come categoria prioritaria in grado di riconciliare quello strappo che ormai era avvenuto tra la cultura e la società, attribuendo al museo un ruolo che potesse funzionare da catalizzatore delle innumerevoli nuove istanze culturali e sociali che il momento stava imponendo. A questo proposito, il parigino Beaubourg non sarebbe potuto mai essere né progettato né costruito senza tali presupposti e la sua immensa fortuna critica e di utilizzo, per certi aspetti sono imputabili proprio a questa diversa prospettiva di creare un luogo che divenga pretesto per immaginare una società diversa.

Da più parti nella società del tempo si rifletteva su questo tema, tanto che studiosi e intellettuali si esprimevano abbondantemente sulla questione con posizioni anche contrastanti. Come da me già accennato nell'introduzione generale a questo libro, nel 1971 il museologo statunitense di origine canadese Duncan Cameron formulò questo disagio interrogandosi su quale destino potesse assumere l'idea del museo del futuro. Lo fece ricorrendo alla nota metafora dell'alternativa del *Tempio* o del *Forum*<sup>5</sup>, ovvero, si chiese se il museo del domani dovesse essere più vicino a quello che era stato in passato, cioè a un luogo nel quale avvengano principalmente azioni di conservazione, di valorizzazione e di contemplazione delle opere esposte, oppure se al contrario, il museo dovesse avvicinarsi a un luogo dal carattere più complesso, anche se al contempo più ibrido e meticciano, ovvero un luogo dai confini meno certi e dagli ambiti più flessibili, ma spazio per eccellenza di relazione e di scambi, crocevia di servizi non necessariamente tutti legati alla conservazione e all'esposizione delle opere.

<sup>5</sup> Cfr. D. CAMERON, "The Museum, a Temple or the Forum", in *Curator. The Museum Journal*, XVI, 1, 1971, pp. 12-24.

Il potere evocativo ed esemplificativo della doppia metafora del *Tempio* o del *Forum*, è evidente nella sua efficacia e nella sua chiarezza, ma come ha risposto negli anni successivi la cultura museografica nel mondo a questo interrogativo? Quali sono state le vie intraprese dalla cultura progettuale in seno a questo ambito per rispondere alla domanda su quale potesse essere il modello museale di domani? Potremmo dire che i due archetipi individuati da Camerun si sono incrementati ed evoluti in parallelo, spesso sovrapponendosi e ibridandosi a vicenda, senza indicare il nitore di una sola direzione da percorrere. Se da un lato la fusione di istanze diverse, e a tratti opposte come in questo caso, porta sempre alla formazione di un plusvalore e all'arricchimento reciproco, tali sovrapposizioni hanno dato adito anche a derive negative, come l'assistere al progressivo rafforzamento della dimensione iconica da attribuire all'architettura del museo, avvenuta fino dalla fine degli anni Sessanta del Novecento in poi.

A fianco di tale fenomeno, abbiamo assistito parallelamente anche all'esponentiale incrementarsi dell'immissione nella mostra e nel museo, di una serie inusitata di dispositivi sempre più sofisticati, capaci di mediare e filtrare l'esperienza di fruizione e di percezione dei diversi contenuti espositivi, offerti a un visitatore/spettatore sempre più passivo da un punto di vista di un personale sforzo interpretativo.

Per quanto riguarda la dimensione iconica data alla forma del museo, potremmo dire che la sua esuberanza è per certi aspetti riconducibile all'espressione di una cultura muscolare, spesso affidata alle speculazioni di blasonatissime archistar del momento, le quali con la loro effimera notorietà hanno costituito, soprattutto negli scorsi decenni, una sorta di garanzia per la committenza, un vero e proprio "certificato" capace di nascondere, agli occhi dei più, l'assoluto depotenziamento al quale generalmente paiono essere oggi soggette le categorie dello spazio espositivo. Forme sempre più accattivanti, involucri scintillanti e misteriosi, materiali preziosissimi e tecnologie d'avanguardia, non riescono a celare la mancanza di una nuova idea di fondo sulla quale basare queste tipologie; ovvero, non riescono a tradurre un'idea che sia espressione dei tempi mutati e che possa riflettersi nella stessa essenza dello spazio proposto con la medesima innovazione. Percorsi a fruizione libera, così come complesse penetrazioni planimetriche e altimetriche, aggiunta alle sale espositive di auditori, spazi di vendita, centri di documentazione e ambiti per attività laboratoriali, non risolvono la mancanza di una nuova visione omnicomprensiva e allo stesso tempo innovativa, dei principi allestitivi e museografici applicati, i quali paiono ancora legati a visioni e posizioni ormai ampiamente superate. In altre parole, il complicarsi della composizione spaziale dato dall'azzeramento dei consueti principi costitutivi dello spazio e della sua fruizione interna, come ad esempio l'abbandono dei suoi caratteri distributivi, oppure l'indulgere nella sorpresa invece di perseguire il rigore, non sopperiscono affatto al perseverare di una mentalità ancora in molti casi classificatoria, ostensiva in senso tradizionale e legata alle logiche di una conservazione e valorizzazione ormai non più espressione dei tempi.

In seconda battuta, la cultura museografica internazionale ha risposto a questa caduta di senso, con quello che potremo definire come l'incrementarsi dello *storytelling*, ovvero, con l'aumentare vertiginoso degli apparati narrativi legati ai contenuti, intuendo che una storia quando viene ben raccontata è capace di "vendere" meglio rispetto a una che lo è di meno o che non lo è affatto. Ed è per questo che il museo si è dotato con sempre maggiore avidità, di tutti gli strumenti e di tutti gli ausili che la propria epoca è stata capace di offrire, mettendo in campo un immenso dispiego di energie e di ricerche nel campo della mediazione visiva, di quella sonora e di quella tattile e ricorrendo con sempre più urgenza a una generale interattività capace di dare luogo a una vastità impressionante di filtri interpretativi tra l'opera e il visitatore. Filtri che nella maggioranza dei casi vanno a delineare la stessa essenza del paesaggio allestitivo del museo contemporaneo e dei quali il visitatore pare non poter fare più a meno. Va da sé come l'incrementarsi della narrazione e dei vari filtri interpretativi, siano stati spinti fortemente anche dall'avvento del digitale il quale, se ovviamente non è da demonizzare nelle sue capacità

di insostituibile mezzo di supporto, lo è invece quando cerca di sostituire la genuinità e la veridicità dell'esperienza di visita, andando a ridurre – se non a eliminare del tutto – quel tempo prezioso che ogni visitatore avrebbe diritto per l'esercizio della riflessione personale, insieme a quello spazio altrettanto prezioso all'interno del quale far volare l'immaginazione.

Ovviamente le due tendenze spesso si sono sovrapposte e continuano a tutt'oggi a sommarsi, dando luogo a spazi sempre più aperti all'immissione dello svago, piuttosto che all'immettere dispositivi e categorie volti all'incremento della semplice cognizione.

Privato della maggior parte della capacità di interpretazione personale, ma accompagnato passo dopo passo nella comprensione pilotata e preconfezionata dei diversi contenuti, il visitatore odierno pare aspettarsi dal museo contemporaneo un'esperienza orientata verso l'omologazione con altre esperienze di intrattenimento, basata sull'offerta di un mondo limitato e prevedibile, anche se raccontato nella maniera più seducente ed emozionale possibile. Il tutto, al posto di una personale esperienza emotiva, frutto di un accrescimento culturale e di un contatto diretto e intimo con i valori di ciò che nel museo viene messo in mostra.

L'educazione quindi, è stata sostituita il più delle volte con l'*intrattenimento*, come molti studi "*visitor centered*" suggeriscono, dai quali si evince come per le nuove generazioni nell'esperienza della visita museale, conti sì il valore della visita stessa, ovvero la percezione del rapporto tra quanto si è investito nell'esperienza e quanto di essa si riporta indietro in termini di soddisfazione, ma come soprattutto si ricerchi principalmente la presenza di stupore, di meraviglia e di sorpresa, intese come parametro essenziale nella definizione di un complessivo appagamento. In altre parole, come se l'esperienza della visita museale non fosse più solo finalizzata all'arricchimento culturale, ma al contrario, come se fosse il veicolo di un generale processo di *gamification* grazie al quale, attraverso dinamiche di "gioco" messe in atto in ambienti tradizionalmente non ludici, gli utenti possano vedersi trasformare sotto i loro occhi la stessa visita in una avventura immersiva e interattiva capace di rendere memorabile ogni suo momento. Insomma, il museo odierno pare sostituire l'*emozionale* all'*emozione*, finendo per assomigliare sempre più a una sorta di contemporanea *wunderkammer*, destinata perlopiù alla seduzione e allo stupore, nella quale paiono prevalere le caratteristiche di tipicità delle categorie esposte, piuttosto che le loro caratteristiche identitarie e i loro caratteri, fermandosi al racconto della sola superficie delle cose.

Come è logico aspettarsi, negli spazi del museo contemporaneo la moltiplicazione degli input e la proliferazione della sofisticazione tecnologica atta alla loro narrazione, ha avuto come effetto principale quello di banalizzare non solo ciò che vi è contenuto e mostrato al proprio interno, ma anche la stessa caratterizzazione architettonica dello spazio interno. Alla stessa stregua, il venire meno dello stretto legame tra opera e spazio e lo slegare l'emotività della percezione dalle caratteristiche fisiche e spirituali della stessa opera per affidarle al solo *medium* tecnologico, hanno condotto a una sorta di generale autoreferenzialità di fondo, quasi un'omologazione di linguaggi e contenuti, imposta dalle logiche di una nuova declinazione di museografia, la quale pare allontanarsi sempre più dalle istanze che hanno caratterizzato invece, il nucleo teorico e operativo degli esempi dei maestri italiani del dopoguerra e sui quali la caratteristica di percorsi 'razionali' si è mostrata come dominante anche se espressa con accenti diversi. Un'autoreferenzialità che esula sempre più dai basilari principi di conservazione e valorizzazione, per asservirsi alle logiche e alle dinamiche di bisogni che paiono essere sempre più indotti invece che reali, con l'ulteriore conseguenza di condurre l'arte e gli ambiti a essa dedicati, più vicini a luoghi di consumo che non a luoghi di cultura.

Quindi il museo oggi appare sempre più come un luogo ibrido, contaminato da infinite istanze e fortemente depotenziato nei propri valori costitutivi, caratterizzato il più delle volte dalle logiche dell'accumulo e della frammentazione che non da quelle della valorizzazione, della conservazione e della 'razionalità', come la disciplina museografica sottolineava al momento della sua formulazione.

Il museo odierno pare caratterizzarsi soprattutto per la capacità di intercettare interessi diversi, nonché partecipazioni esterne non necessariamente legate alla fruizione esclusiva di ciò che vi si espone, come se la sua *mission* principale fosse proprio il maggiore coinvolgimento possibile dei molti "pubblici" ai quali può aspirare. In altre parole, come se la dimensione esperienziale legata all'interpretazione dei contenuti ottenuta attraverso la mediazione filtrata e quella residua dovuta alla comprensione emotiva della dimensione estetica e artistica, volgessero a poco a poco il passo nella direzione di una necessità di partecipazione democratica e di responsabilità civica, funzionando come dei veri e propri attivatori di un sempre più crescente senso di comunità.

Se quest'ultimo ruolo incarnato dal museo potrebbe avere riscontri felici, esso rimane comunque una categoria ambigua, ritrovata in bilico tra molte visioni e in attesa da tempo di una sua globale riformulazione che sia capace di inserirla nel divenire della storia come espressione di un lungo percorso evolutivo, ma al contempo, consegnando al futuro una sua idea che possa dirsi consapevolmente in grado di adattarsi al cambiamento e all'accelerazione del nostro presente.

Negli scenari che i due decenni del nuovo millennio ci hanno sottoposto, il museo ha assunto una centralità simbolica sempre più alta, per questo è doveroso interrogarsi sulla riformulazione dei contenuti ma anche delle narrazioni di cui esso è artefice, mantenendo l'idea di un luogo completamente permeabile ai diversi pubblici, sia pur conservando la sua autorevolezza di fondo. Per questa compresenza di aspetti diversi, l'esperienza estetica e conoscitiva che in esso si compie, dovrebbe allora auspicabilmente caricarsi di un valore che potremo definire etico e civico, ovvero un valore che sia capace di legarsi anche ai termini di una responsabilità collettiva e di una partecipazione democratica, facendo diventare il museo un luogo il cui valore sia davvero indispensabile alla società contemporanea.



**N**el suo libretto *La fiamma di una candela* Gaston Bachelard ci ricorda come, per molto tempo, sul tavolo di ogni sapiente *«accanto agli oggetti prigionieri della loro forma, accanto ai libri che istruiscono lentamente, la fiamma di una candela richiamava pensieri senza misura, evocava immagini senza limite»*.

La similitudine della fiamma non è soltanto – applicata all'architettura – un esercizio di possibile *rêverie*.

Nella fiamma, come nell'architettura, deve esistere un fuoco doppio, l'uno più forte che divora l'altro, *«sulla fiamma che sale vi sono due fiamme: l'una è bianca, e riluce e risplende, con la propria radice azzurra in cima; l'altra è rossa, ed è unita al legno e al lucignolo che essa brucia. La bianca sale direttamente in alto, mentre sotto rimane ferma la rossa, senza abbandonare la materia, fornendo all'altra ciò che di essa fiammeggia e riluce»*.

In questa dialettica dell'attivo e del passivo, dell'attivo e dell'agente, dei participi passati e dei participi presenti sta il senso della conquista della luce – la luce dell'opera di architettura – che non può vivere, evidentemente, senza un tempo storico e senza una materia. All'interno di un orizzonte di valori che conferisce senso e significato a cose fino ad allora considerate insignificanti, assume senso la trasformazione, non solo temporale, ma sostanziale, della fiamma rossa in fiamma bianca.

La fiamma bianca deve giungere a sterminare le materialità che la nutrono e la alimentano.

*«Questa luce un soffio l'annienta, una scintilla la riaccende. La fiamma è facile nascita e facile morte. Vita e morte possono essere posti qui l'una accanto all'altra»*.

La semplice fiamma della candela designa bene questo destino, lei che *«va deliberatamente in alto e torna al luogo della sua dimora, dopo avere compiuto la sua azione in basso senza mutar mai la sua lucentezza in altro colore che non sia il bianco»*.

## Palazzo dei Diamanti. Il progetto del nuovo spazio espositivo

Il progetto per il Palazzo dei Diamanti – che consiste in una serie organica di interventi finalizzati al restauro e alla valorizzazione del complesso cinquecentesco – si basa sul convincimento dell'importanza, e insieme dell'urgenza, di mettere in atto operazioni di recupero del patrimonio esistente al fine di renderlo adeguato per ospitare nuove attività tra cui quelle espositive.

In questo senso il Palazzo dei Diamanti, oltre a essere museo di se stesso, straordinario esempio dell'architettura rinascimentale ferrarese, è anche uno spazio modernamente attrezzato per ospitare mostre d'arte, secondo un'idea di museo diffuso che, uscendo dalle sedi ufficiali, possa essere ospitato in edifici piccoli o grandi, antichi o recenti, che fanno parte della nostra storia e della nostra cultura. Per questo motivo abbiamo ritenuto opportuno riportare in questa sede un testo scritto in occasione del dibattito sulla trasformazione di Palazzo dei Diamanti, successivamente pubblicato nel volume: *Labics, Palazzo dei Diamanti 1493-2023. Il progetto del nuovo spazio espositivo*, edito da Ferrara Arte nel 2024.

### Architettura viva

#### *Sulla questione dell'utilitas*

*«Queste opere devono essere realizzate secondo criteri di solidità, di comodità e di bellezza. Il primo principio sarà rispettato se le fondamenta poggeranno in profondità, su strati solidi e se la scelta dei materiali sarà accurata, senza badare a spese; il secondo, o della funzionalità, allorché la distribuzione degli spazi [risponda] ad un uso corretto e agevole e rispetti opportunamente l'esposizione cardinale in base alla funzione specifica dei locali. Il terzo infine, quello della bellezza, quando l'aspetto esteriore dell'opera sarà gradevole e raffinato, nel rispetto delle giuste proporzioni e della simmetria delle sue parti»<sup>1</sup>.*

L'architettura, a differenza di altre forme d'arte visiva, è notoriamente un'arte spuria; un'arte che, a differenza della pittura, della scultura o della fotografia non può essere esperita in una dimensione puramente estetico-visiva; l'architettura esiste nel momento in cui,

## TERRA SANCTA MUSEUM SBF Archaeological Collections Gerusalemme



**G**li straordinari reperti che documentano gli albori della cristianità e i luoghi descritti nella Bibbia sono esposti al Terra Sancta Museum di Gerusalemme, grazie a un nuovo progetto museografico che ne esalta l'importanza. Ponti che attraversano cisterne, cortili a cielo aperto, ambienti ipogei, spazi a doppia altezza, consentono di cogliere l'importanza dei resti archeologici, *in situ* ed esposti, osservandoli da diverse angolazioni e distanze. I continui rimandi, gli scorci, gli innumerevoli punti di vista e i cambi di scala caratterizzano un percorso che entra nelle viscere della terra e quindi della storia pluristratificata della città, e ne esprime l'essenza.

Gerusalemme è tutta di pietra: muri, strade, case, palazzi, chiese, moschee da sempre sono costruiti con blocchi calcarei di *mizzi hilu*, cavati nello stesso sito su cui la città è sorta. Tra la porta di Damasco e quella di Erode, le "grotte" di Sedekiah non sono altro che i resti ipogei di una delle più imponenti e antiche cave di pietra della città. Così è anche il sito del Sepolcro di Cristo: una cava di pietra, in parte colmata, divenuta poi giardino e luogo di sepoltura.

Questa città, nella quale popolazioni con diverse culture rivendicano da sempre il diritto di stare, apparentemente è priva di acqua, di terreni fertili, di strade agevoli, di favorevoli condizioni di vita. La roccia naturale rilascia nel tempo l'acqua che assorbe durante gli scarsi periodi di pioggia, facendola confluire nelle innumerevoli cisterne e vasche scavate nella roccia e nella grandi "piscine": quelle di memoria biblica, come la "probativa", lo *Strution*, la Siloe, ma anche quella immensa nel cuore della città vecchia dove nel medioevo i pellegrini cristiani si immergevano prima di accedere alla rotonda dell'*Anastasis*.

## Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze



L' "Opera del Duomo" è l'ente nato nel 1296 per soprintendere alla costruzione e manutenzione di Santa Maria del Fiore, la Cattedrale di Firenze: una sorta di 'Ufficio dei lavori'; il termine latino *opera* è il plurale di *opus*, che significa "lavoro". Il Museo creato dall'Opera nel 1891 infatti raccoglie lavori – statue, rilievi, dipinti, oreficerie, tessuti pregiati – realizzati per la Cattedrale e per le strutture vicine, il Battistero di San Giovanni e il Campanile di Giotto, e ha la più importante collezione al mondo di scultura fiorentina del Medioevo e del Rinascimento. Ingrandito negli anni 2012-2015, è la maggiore struttura espositiva di Firenze dopo gli Uffizi e Palazzo Pitti.

Nonostante più di un secolo di attività, il Museo si presenta oggi come nuovo, con centinaia di opere recentemente restaurate, tra cui la Porta del Paradiso e la 'Porta Nord' di Lorenzo Ghiberti, la *Santa Maria Maddalena penitente* di Donatello, la *Cantoria* di Luca della Robbia, la monumentale *Croce d'Argento* di Antonio Pollaiuolo e i preziosi ricami da lui disegnati per i paramenti della festa del patrono celeste di Firenze, San Giovanni Battista. Nel 2016 avrà inizio poi il restauro della *Pietà* di Michelangelo, scolpita dal settantenne maestro per la propria tomba e con l'autoritratto dell'artista nei panni di Nicodemo, uno degli uomini che deposero Cristo dalla croce.

Nuovi sono l'impianto architettonico del Museo e il progetto di allestimento, che ricostruisce in scala 1:1 l'incompiuta facciata medievale del Duomo, smantellata nel 1587, e vi ricolloca le statue che l'adornavano. Questa ricontestualizzazione delle sculture e dei dipinti, con testi storici a parete, musiche d'epoca nelle sale e filmati didattici lungo il percorso, fa riscoprire l'emozione che questi capolavori volevano suscitare. Le 'novità' più importanti del Museo dell'Opera, ragione d'essere del suo stile spettacolare e mistico, infatti è l'attenzione ai messaggi veicolati dalle opere, al cui senso il visitatore è invitato ad aprire il cuore.

## Il Nuovo Forno del Pane a Bologna, modello possibile di Museo Reale<sup>1</sup>

*«Il museo è stato oggetto della Institutional Critique, oggi deve trovare il modo di divenirne anche soggetto»*

GIANFRANCO MARANIELLO<sup>2</sup>

**H**o sempre pensato che dedicare uno spazio a studi per artisti, o – più in generale – mettere uno spazio a disposizione degli artisti specificatamente allo scopo di agevolarli nella creazione e nell’accesso a strumenti e competenze per produrre nuove opere, fosse un giusto sviluppo e un fondamentale incremento all’attività del museo.

Il contesto globale della pandemia ci ha messo di fronte alla necessità e alla possibilità di pensare a modelli alternativi per il museo a cui è oggi richiesto di prendere una posizione chiara e farsi responsabilmente carico delle necessità della comunità che rappresenta, condividendo le proprie risorse e i propri spazi.

Da queste prerogative è nato il Nuovo Forno del Pane, un nuovo possibile modello di museo: non più casa delle opere ma spazio di produzione per gli artisti, fucina di nuove opere, incubatore di nuove progettualità attraverso cui sperimentare una museologia più radicale e diretta. Come rappresentato nel logo del progetto realizzato da Aldo Giannotti, una “cassetta degli attrezzi” a disposizione di tutti. La programmazione espositiva del 2020 è stata quindi parzialmente interrotta per affidare agli artisti del territorio, dei creativi, delle associazioni culturali la grande *Sala delle Ciminiere* e gli spazi limitrofi per ripartire insieme.

## SOS – SUPPORTO / OPERA / SPAZIO Appunti di Museografia



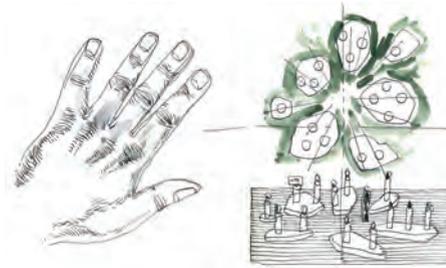
Questo testo riporta la riflessione sulla ricerca museografica svolta all'interno dello studio di architettura STARTT, attraverso la progettazione di mostre e musei per le istituzioni culturali italiane.

Lavorare in Italia e per la committenza pubblica significa operare all'interno di un palinsesto spaziale stratificato, dove i Beni artistici sono esposti in complessi storici d'eccellenza e all'interno di contesti ambientali e architettonici di pregio, altamente antropizzati nell'arco di secoli.

Questa circostanza costruisce un particolare punto di vista verso l'esposizione dell'opera d'arte e del reperto archeologico, che non può accontentarsi del modello del *white cube*, ovvero della sospensione dell'opera all'interno di uno spazio neutro, in grado di annullare il contesto per compiere una relazione diretta tra opera e fruitore<sup>1</sup>.

Se esiste una condizione specifica della museografia italiana, questa è rappresentata dal fatto che lo spazio costruito non può essere annullato, perché lui stesso è portatore di valori artistici e storico-universali.

## Il progetto di allestimento per il Museo Nazionale di Oslo



Il progetto di allestimento del Museo Nazionale di Oslo rappresenta un passaggio importante nel processo di definizione di un modo nuovo di concepire il museo e le pratiche ad esso connesse. Dopo anni di ricerca e progetti sempre più direzionati verso criteri di apertura alla società, la messa a punto di questo percorso di visita, costruito in sinergia con una moltitudine di esperti all'interno di un vero processo collettivo, ci ha premesso di approdare a un prezioso equilibrio delle relazioni e degli scambi che si verificano tra i visitatori e le opere esposte in un museo, avendo come obiettivo la centralità del visitatore e la valorizzazione delle opere stesse.

Nei nostri musei - i musei progettati da Guicciardini & Magni Architetti - la ricerca di una interazione ideale rappresenta il tema sul quale sono incentrate le installazioni allestitive, sempre specifiche rispetto ai luoghi, agli oggetti e la loro storia. La messa a punto di uno specifico percorso museale rappresenta il tratto saliente per un progetto basato sulla capacità di ascolto e di interpretazione dei temi e degli oggetti in essere, attraverso un lavoro di mediazione culturale che prende forma attraverso i mezzi dell'allestimento museografico, un campo contiguo ai terreni della storia, dell'arte, dell'architettura, ma anche della letteratura, della fotografia, della grafica, del cinema, della pubblicità e di molte altre discipline.

L'allestimento museografico, pur prossimo ai caratteri dell'architettura, rappresenta una disciplina indipendente che non utilizza i mezzi dell'autoaffermazione, ma coltiva invece i nessi di relazione tra i vari temi, fino a tracciarne un'ipotesi di lettura utile alla complessiva comprensione, in modo organizzato su diversi livelli di comprensione, come si addice a uno strumento educativo che non rinunci all'obiettivo della profondità.

## Relitti. Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbaud, Lecce



### [01]

«I nostri musei sono pur sempre istituzioni grossolane. Come se uno strappasse a caso una pagina da diversi libri scritti in lingue diverse e poi riunisse le pagine in un lussuoso volume, ecco i nostri musei»<sup>1</sup>

### [02]

Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1962: tre tele – la massima delle quali della dimensione di 50x60 cm – sono preparate a tempera bianca, montate una dentro l'altra e mostrate dalla faccia dei telai sì da ottenere una sorta di *mise en abyme* di cornici di legno. In un colloquio con Maddalena Disch, a distanza di anni, l'artista ricorda: «Il punto di vista spostato qui per la prima volta sul rovescio del quadro, radicalizza la questione dell'immagine intesa come soggetto connaturato al fronte del quadro»<sup>2</sup>. Se *Disegno geometrico* (1960) è la presentazione-rappresentazione dello spazio dell'attesa e dell'immagine in-fieri, di ciò che in nuce contiene l'operazione futura, ora ciò che sembra raggiungere il primo piano è il luogo stesso dell'accadere della pittura: lo spazio che definisce quella finestra albertiana i cui i telai hanno fissato il *limen* invalicabile (un oggetto-istallazione che esaurisce il dipingere come «macchina per illusioni», portando a termine quella consapevolezza della pittura come cosa, sostanza immanente, che troviamo, ancora per via di inganno e gioco, in certe nature morte di Cornelis Norbertus Gijsbrechts<sup>3</sup>).

La comparsa di quello strano oggetto che è il «quadro» alla fine del Rinascimento<sup>4</sup> smantella l'intreccio *ab antico* tra sito specifico e immagine, consegnando quest'ultima a una interminabile motilità e a una sostanziale atopia. La genealogia dei seicenteschi *cabinets d'amateur* è debitrice di questa mossa iniziale, di questa radicale apertura. L'ultimo tentativo di far aderire spazio e materia pittorica fu lo studiolo principesco di matrice umanista: un concentrato microcosmo all'interno del quale il raffinato programma erudito poteva trovare traduzione in un mosaico di tessere, le cui posizioni e misure risultavano determinate con calcolata attenzione. L'avventurosa vicenda delle diverse versioni del *Festino degli dèi* di Giovanni Bellini per il Camerino «dei baccanali» di Alfonso I nel Castello Estense a Ferrara fu con molta probabilità connessa – oltre ogni movente relativo alle mutevolezze del gusto – alla volontà di intendere lo “stanzino” come artefatto unitario, esito della conso-

## DAL MUDI AL MICAS Dal Museo degli Innocenti al Malta International Contemporary Art Space



**D**ue Opere, due progetti, due spazi museali distanti tra loro oltre che per la loro collocazione Geografica - Firenze e Valletta - per la loro diversa natura.

Il Museo degli Innocenti legato alla narrazione, al racconto di una vicenda secolare, alla esposizione di documenti e di opere d'arte legate alla sua storia, legato indissolubilmente con il luogo, con l'edificio che la contiene e che è la sua ragion d'essere. Nasce da esso!

Al contrario, il Malta International Contemporary Art Space nasce nelle intenzioni come spazio flessibile, disponibile alle più varie sperimentazioni della cultura artistica contemporanea, senza una prefirgurazione allestitiva. Il MICAS nasce in un luogo di cui si è appropriato e lo trasforma. Esso si costituisce come novità.

Al di là dei distinguo, delle differenze evidenti, della distanza temporale tra la nascita dell'uno rispetto all'altra, hanno, però, in comune un aspetto molto rilevante: il rapporto stretto e costitutivo con il costruito. Nascono dentro, appartengono al paradigma del "costruire nel già costruito", si pongono le stesse domande; queste due opere prendono atto dei vincoli, partono da essi, perché solo così è possibile individuare i gradi di libertà necessari per la trasformazione, nel rispetto di ciò che li accoglie.

Il superamento della condizione di limite è stato l'obbiettivo perseguito con determinazione e consapevolezza: il Museo degli Innocenti si costruisce dentro una delle opere più mirabili del Rinascimento, lo Spedale degli Innocenti. Il Museo nasce attraverso l'individuazione degli elementi critici, risultato dell'avvicinarsi delle trasformazioni avvenute nei secoli, e fa leva su di esse per immaginare le novità necessarie e sufficienti.

Il MICAS nasce dentro uno straordinario sistema dei bastioni di Floriana realizzati alla fine del Seicento, estrema *enclave* del sistema difensivo di Valletta, si impossessa e realizza uno spazio nuovo mai esistito. Inventa all'interno di un punto singolare del sistema una nuova realtà, un nuovo complesso edificato. I bastioni da mura da difesa di Malta diventano i muri che delimitano il nuovo spazio e lo definiscono.

## Il restauro come musealizzazione



Ci sono tanti tipi di restauro e tanti di tipi di aggettivazioni per il restauro. Basta un breve sguardo alla copiosissima letteratura sull'argomento a raccontare come nel tempo questo termine si sia arricchito dei più fantasiosi attributi: stilistico, scientifico, critico, filologico, solo per citarne alcuni. Senza considerare il pasticcio in termini linguistici che si riscontra tra restauro e conservazione, tra patrimonio e patrimonializzazione, se ci si muove in geografie diverse, stando ben lontani dalle sabbie mobili della traduzione e non perdersi nei molti significati che uno stesso vocabolo può assumere da lingua a lingua<sup>1</sup>. La scarsa cura dei vocaboli sta generando una stagione di studi sempre meno attenti alla storia delle parole stesse, che spesso vengono utilizzati fino a stravolgerne il significato. Ma non solo.

Forse il problema che si trova oggi di fronte il restauro è proprio quello di essere un sapere ricco e sfaccettato che non ha ancora consolidato né un suo glossario, né suoi principi e pratiche di traduzione. Un problema che è stato in parte affrontato da alcune recenti pubblicazioni, con l'intento di risignificare soprattutto gli aspetti legati ai sintagmi a cui uno stesso termine può accompagnarsi<sup>2</sup>. Mentre ben più complicata la questione si fa nel caso della trasposizione di uno stesso termine, e di uno stesso significato, nelle diverse lingue, come dimostrano i molti tentativi risolti in maniera piuttosto fallimentare<sup>3</sup>. La varietà di significati che nel lessico del restauro può assumere uno stesso vocabolo, se usato in contesti linguistici differenti, può nascere certo dalla natura di linguaggio meticcio, se mi è consentita la metafora, del restauro, ma evidenzia tutta la difficoltà di costruire convenzioni di significanti e significati condivise, pur all'interno dello stesso ambito disciplinare, quando in discussione non è solo la procedura con cui si convalida un'azione, ma il fine dell'azione stessa<sup>4</sup>.



Il Museo  
oltre il Museo  
parte seconda

**Introduzione**

Claudio Rocca

Verso nuovi scenari

Sono ormai otto anni che abbiamo aperto una collaborazione intensa e proficua fra due Istituzioni che nella loro storia erano intimamente connesse, legate, parte stessa di una di loro.

Parlo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze che portava in sé quella che diventò la Facoltà di Architettura, oggi costituitasi Dipartimento. L'Accademia si basava sulle tre arti, Pittura Scultura e Architettura che, come voleva l'assunto vasariano, avevano tutte in comune il disegno che era alla base di qualsiasi progetto artistico che fosse un dipinto, una scultura o un'architettura.

Molti sono gli architetti, oltre agli artisti, che si sono diplomati nella classe di Architettura dell'Accademia di Firenze; uno su tutti Giovanni Michelucci.

A un dato momento, ricorrono i cento anni fra poco, si è costituita la Facoltà di Architettura.

Vi sono tante ragioni che hanno portato a questa scelta, non è qui il luogo per discuterne, ma la consapevolezza che, nonostante i movimenti moderni abbiano diviso le strade fra "ornamento" e "architettura", fra nuove tecniche strutturali e marmi scolpiti come sculture che costituivano appunto la struttura di molti edifici, le due anime, che avevano convissuto arricchendosi reciprocamente, hanno scelto di dividersi e percorrere strade autonome.

A mio avviso abbiamo assistito a un progressivo impoverimento delle spinte espressive per ciascun campo e soprattutto l'arte nei confronti dell'architettura nello scorso secolo ha risentito di una "cesura" tale da andare quasi a rimorchio e subalterna alle opere architettoniche; tant'è che molti interventi artistici, che hanno avuto sempre bisogno di leggi a supporto perché altrimenti non trovavano cittadinanza nelle complesse architetture del dopoguerra, sono risultati semplicemente elementi decorativi, a "ornamento" dell'architettura, perdendo quel nesso essenziale in cui questi risultavano partecipanti alla composizione architettonica, fino a diventare sculture "portanti" e strutturali (vedi le colonne con capitelli, mensole dei balconi, naselli sottogronda, ecc.).

Alla luce di questa semplice considerazione si è voluto, con queste collaborazioni interdisciplinari, riannodare i fili interrotti fra le arti, nelle loro varie declinazioni e riprendere quel dialogo naturale fra pittura, scultura e architettura; ancor più consapevoli di quelle rappresentazioni che si sono manifestate all'interno delle varie ultime *Biennali d'Arte*, da un lato, e di Architettura da un altro lato, in cui si sono viste ricerche espressive, reciproche "commistioni" e "meticciati" espressivi, dove gli artisti prendevano a riferimento le architetture e viceversa, riaprendo un dialogo non subalterno; tutto ciò è un bene se si pensa che una senza l'altra non avrebbero luoghi in cui esistere.

Le nostre esperienze hanno quindi investito il campo della progettazione condivisa e attivato percorsi in cui far dialogare due ambiti apparentemente divisi e separati per espressività e cultura, portandoci al confronto con altre realtà territoriali e quindi abbiamo avuto l'opportunità all'interno di un gruppo coeso di proporre workshop e seminari tematici che ci hanno messo in contatto con Università di Israele, Thailandia e l'Accademia centrale di Beijing in Cina, che insieme al Dipartimento di Architettura e all'Accademia di Belle Arti di Firenze, hanno prodotto un modello di operatività molto interessante e con risultati inaspettati.

Queste semplici esperienze ci hanno convinto dell'intuizione fondata per cui artisti e architetti potessero progettare, ognuno per le proprie competenze e propensioni, luoghi di estremo interesse e rilevanza per quella che poteva essere un'evoluzione di nuove forme di pensiero su una scala urbana e sugli stessi edifici, intesi come elementi che raffigurano il presente e il futuro di arte e architettura.

A maggior ragione se il campo di riflessione che comprende la nostra ricerca attuale investe l'idea del Museo, in cui l'arte è l'elemento costitutivo e cardine di questo contenitore.

Senza dover ripercorrere la storia, che è comunque abbastanza recente, dell'idea che abbiamo di Museo, abbiamo aperto un approfondimento sul superamento del concetto stesso di Museo, non già semplicemente come edificio, ma come approccio all'arte e a quel sistema che lo ha generato.

Vi è naturalmente un principio di "crisi" che attualmente percorre il panorama dell'arte, così come dell'architettura; una riflessione che già si poneva un antropologo della portata di Lévi-Strauss nel 1983 in cui si auspicava *«la diffusione del sapere e lo sviluppo delle comunicazioni tra gli uomini riusciranno un giorno a farli vivere in buona armonia, nell'accettazione e nel rispetto della loro diversità. [...] ho fatto notare più volte che la fusione di popolazioni fino allora separate dalla distanza geografica, ed inoltre da barriere linguistiche e culturali, segnava la fine di un mondo che era stato quello degli uomini per centinaia di millenni, quando essi vivevano in piccoli gruppi costantemente separati fra loro, che evolvevano in direzioni diverse sia sul piano biologico, sia su quello culturale. Gli sconvolgimenti scatenati dalla civiltà industriale in espansione, la maggior rapidità dei mezzi di trasporto e di comunicazione, hanno abbattuto queste barriere. Insieme a queste sono sparite le possibilità che esse offrivano, che si elaborassero e si collaudassero nuove combinazioni di geni e di esperienze culturali. Ora, non ci si può nascondere che a dispetto della sua urgente necessità pratica e degli alti fini culturali a cui mira, la lotta contro tutte le forme di discriminazione coopera a questo stesso movimento che trascina l'umanità verso una civiltà mondiale, distruttrice dei vecchi particolarismi a cui spetta l'onore di aver creato quei valori estetici e spirituali che danno alla vita il suo senso, e che noi raccogliamo preziosamente in musei e biblioteche perché ci sentiamo sempre meno capaci di produrli»*<sup>1</sup>.

Questa breve riflessione, contenuta nel testo *Le regard éloigné*, ci pone davanti a una constatazione che porta agli studi post-coloniali e a tutto ciò che si è aperto con lo sguardo antropologico e in qualche modo ribaltando il pensiero etnocentrico, per cui tutti i modelli proposti dal nord del mondo siano corretti e addirittura giustificati.

Non è possibile trattare compiutamente il tema che si aprirebbe in una riflessione più ampia, ma credo che nel confronto della giornata di studio emergeranno sicuramente le riflessioni a cui ho qui accennato.

Vorrei però portare alcuni esempi e testimonianze di come, secondo il mio punto di vista, le due anime espressive e separate delle arti, abbiano mantenuto un continuo dialogo seppure a distanza, influenzandosi reciprocamente, proprio perché l'una necessita dell'altra.

Alcune architetture ormai ci hanno abituato a un appiattimento espressivo, al punto tale che hanno perso quella radice identitaria che non è legata alle nazioni, come vorrebbero alcuni, ma piuttosto alla particolare percezione degli spazi e della loro rappresentazione e trasformazione del pensiero di un certo ambito geografico, che porta a quelle connotazioni tipiche e uniche.

Quindi sappiamo anche come molti architetti, alcuni di questi considerati "archistar", si sono cimentati in progetti che hanno diffuso un'egemonia culturale esportabile in diversi luoghi del mondo, senza tener conto delle condizioni particolari delle culture in cui venivano a contatto; è il prezzo che si paga con la colonizzazione culturale e la globalizzazione economica e sono l'espressione di architetture "buone per ogni stagione" e luogo.

*«Per secoli, a volte seguendo un impulso messianico, i colonizzatori hanno edificato e stravolto, demolito e progettato secondo canoni validi per l'Occidente. Decenni dopo quello che rimane è un appiattimento dei modi di abitare, ormai snaturati, piegati alle volontà coloniali prima, alle speculazioni delle compagnie di real estate e del cemento armato oggi»*<sup>2</sup>.

Ma in ogni evento che ci può sembrare negativo, esistono elementi che hanno un portato positivo e servono a farci riconoscere quella radice che unisce le arti (di cui pittura, scultura e architettura fanno parte integrante), che qui mi preme sottolineare al di là di giudizi od ogni altra riflessione.

Vorrei quindi far riflettere su alcuni esempi di architetture, che hanno avuto il nesso con le ricerche ar-

<sup>1</sup> C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, ed. Plon, Paris, 1962 [trad. it. Paolo Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1965]; *Le regard éloigné*, ed. Plon, Paris, 1983 [trad. it. Primo Levi, *Lo sguardo da lontano*, Il Saggiatore, Milano, 1984].

<sup>2</sup> F. LA CECLA, *Addomesticare l'architettura. L'Occidente e la distruzione dell'abitare*, ed. UTET, Torino, 2024.



tistiche più avanzate, che non credo siano il frutto di una trasposizione o un semplice “spostamento del segno”, “slittamento di senso”, come lo ha definito Barthes<sup>3</sup>.

Nella realizzazione della pensilina monumentale o *tettoia ombreggiante* del porto vecchio di Marsiglia, progettata da Norman Foster, che «è una sorprendente copertura che accompagna i passanti in un magico viaggio allo specchio: la struttura è stata realizzata nel vecchio porto di Marsiglia, oggetto di un ampio programma di riqualificazione per celebrare il ruolo di Capitale Europea della Cultura che la città francese ricopre nel corso del 2013. Il progetto è dell'architetto Norman Foster che con il suo studio ha ideato questo cielo artificiale di 46x22 m, concepito per invertire il punto di vista dei visitatori, dando vita ad inconsueti scorci ed inedite prospettive»<sup>4</sup>, possiamo vedere nel riflesso dell'intradosso riflettente a specchio, le opere *Quadri specchianti* (1962) di Michelangelo Pistoletto<sup>5</sup>, dove si ha «la progressiva integrazione dello spettatore e dello spazio-tempo della realtà nell'opera».

^ *Tettoia ombreggiante*, Marsiglia, Porto vecchio – arch. Norman Foster (foto © Claudio Rocca, 2021)

<sup>3</sup> R. BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Gonthier, Paris, 1965 [tr. it. A. Bonomi, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966].

<sup>4</sup> [www.structuralweb.it](http://www.structuralweb.it)

<sup>5</sup> <https://www.pistoletto.it/it/crono04.htm>





Da soffermarsi poi sul pensiero espresso da questo artista che è partito dai suoi autoritratti su superficie specchiante, che rappresentano dei *selfie ante litteram* che coinvolgono lo spettatore facendolo diventare parte dell'opera d'arte stessa. In quell'architettura Foster coglie l'elemento fondante di Pistoletto che è rappresentato dai passanti che si riflettono nella superficie specchiante di quella pensilina e partecipano a quell'architettura, a volte anche solo con semplici *selfie*.

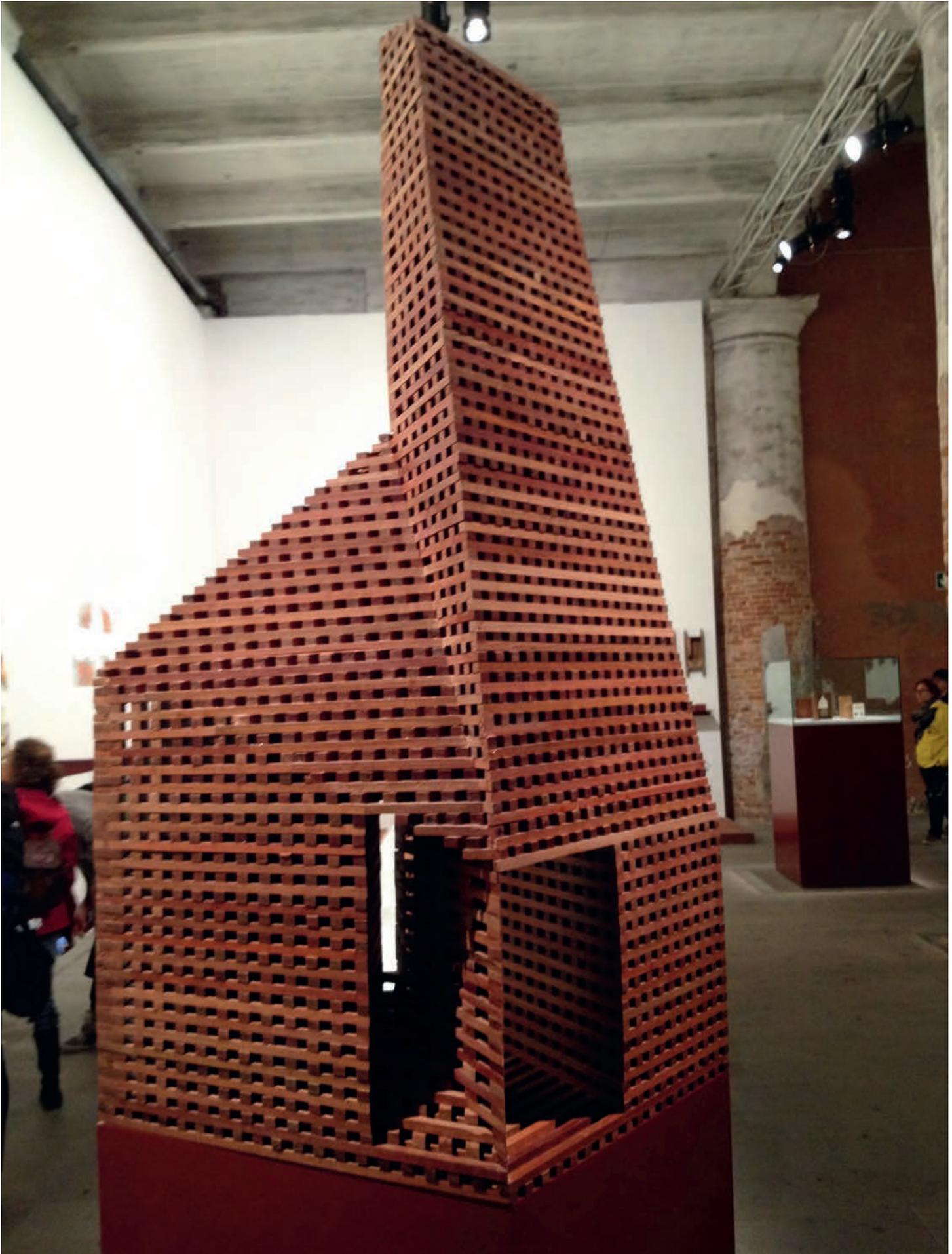
Nella realizzazione nel 2006 del Museo di Suzhou l'architetto sino-statunitense Ieoh Ming Pei è riuscito a fondere tutti i linguaggi dell'arte, architettura, scultura e pittura si fondono in un unico elemento proponendo inoltre una visione identitaria nella sua città natale, rappresentate da forme geometriche che ripropongono la tipicità dei caratteri cinesi e declinandoli in un'espressione contemporanea.

Nella *Biennale di architettura* del 2012 tante sono state le suggestioni portate all'interno dei vari padiglioni e in cui si sono ripresentati elementi che dialogano in un sistema di rappresentazione comune in cui alcuni elementi risultano difficili da distinguere nettamente, così come tutte le arti si sono fuse fra loro rendendo ormai inutile la separazione fra scultura e pittura, e ugualmente fra architettura e scultura, tornando a un rapporto sincretico compiuto in molte realizzazioni esposte.

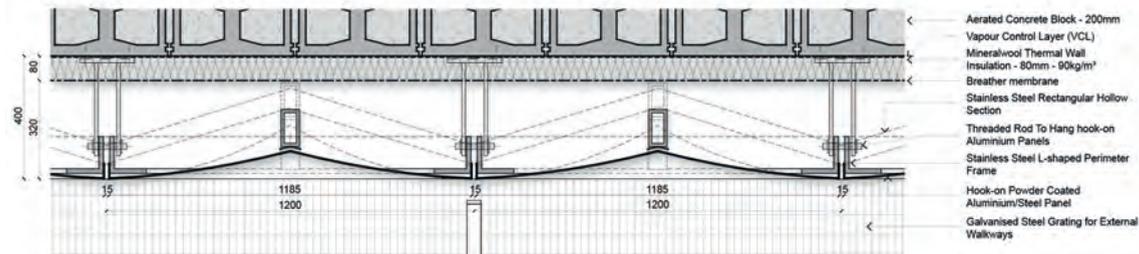
^ Museo di Suzhou – arch. Ieoh Ming Pei (foto © Claudio Rocca, 2018)

Nelle pagine successive:  
*Biennale di Architettura 2012*, Venezia  
(foto © Claudio Rocca, 2012)





> Istanbul Modern, particolare sezione della facciata (© Renzo Piano Building Workshop)



In una delle ultime realizzazioni a Istanbul, Renzo Piano Building Workshop<sup>6</sup> ha progettato l'Istanbul Modern Museum nel quartiere Beyoğlu (antico quartiere genovese) dove insiste il porto di Galata, la cui facciata è costituita da una sequenza di pannelli di alluminio formati in 3D che giocano con i cambiamenti della luce solare – si può affermare che siano vere e proprie sculture esse stesse –, che ricordano nella sua realizzazione i tagli sulla tela dei *Concetti spaziali* di Lucio Fontana, compiendo quel movimento del taglio e rispondendo a una evidente necessità pratica e strutturale, in cui la piega rinforza il pannello di ampie dimensioni – che lo porterebbe a una flessione verso l'interno – e ne rafforza la tenuta in rapporto allo spessore della lamiera.

Tutto l'impianto del tamponamento di questo edificio si apre sul tratto europeo del "Corno d'oro" del Bosforo, dove si incrociano i mari di Marmara, Nero e Mediterraneo, e si riflette sulla superficie dello specchio d'acqua prospiciente, dove l'idea di Fontana finalmente ribaltata si compie; lo stesso architetto lo ha riportato sulla copertura con uno specchio d'acqua formato da una piscina di bassissimo spessore che riflette tutto lo skyline di Istanbul, riproducendo così quel tema di specchi riflettenti in continua evoluzione.

Inoltre il dialogo fra arte e architettura si spinge anche all'interno, dove «un'ampia scalinata centrale che collega le aree pubbliche del museo ospita un'installazione site-specific in tre parti di Olafur Eliasson, commissionata da Istanbul Modern appositamente per il nuovo edificio. Intitolata "Your unexpected journey" (2021), l'installazione sembra sospesa nell'aria, giocando con la luce e con la percezione dello spazio da parte dei visitatori»<sup>7</sup>.

Questo ultimo esempio proprio a dimostrazione come ormai l'arte sia sempre più dialogante con l'ambiente e l'architettura, per non citare tutta l'esperienza che conosciamo bene in Toscana sull'arte ambientale e del *site-specific*, che mette in evidenza il rapporto anche su un piano percettivo, al punto che travalica completamente l'idea stessa di Museo, superandola ampiamente.

Questa è la strada che vorremmo percorrere nella nostra ricerca, dove la partecipazione del visitatore non sia più un'esperienza passiva, ma in cui le arti riescano a elevare l'esperienza della visita in una vera e propria interazione percettiva e a tratti partecipativa.

<sup>6</sup> <https://www.rpbw.com/>

<sup>7</sup> <https://www.area-arch.it/>



^ Istanbul Modern (foto © Cemal Emden, 2023)





## Dalla città-museo al museo-città: spazi abitati, agonistici, relazionali

Dal tempo delle avanguardie e sempre più negli anni recenti, il museo è stato sollecitato a ripensare la propria funzione e i propri obiettivi, andando ben oltre il suo ruolo di contenitore di produzioni artistiche e documentarie ritenute in maniera non problematica da preservare e valorizzare. Mentre sulla selezione dei materiali da esporre e sulle cornici interpretative che li organizzano – non sempre visibili ma sempre presenti – si è aperto un vero e proprio vaso di pandora (pensiamo a tutto il dibattito decoloniale che non riguarda solo i musei etnografici, ma coinvolge oggi ogni manifestazione espositiva, compresa, come è noto, la collocazione di opere e simboli nello spazio urbano), potremmo dire che il dibattito museologico contemporaneo sempre più guarda al museo come a un contenuto. Il museo non è uno spazio neutro, la sua storia non sempre esemplare, e frutto di rapine e sopraffazione, va conosciuta e rielaborata, i paradigmi che assume devono essere esplicitati (e divenire oggetto di discussione), la sua fruizione passa per il riconoscimento di spettatori emancipati e di una pluralità di punti di vista che in linea teorica obbliga ad una porosità e ad una apertura che nonostante gli inviti alla partecipazione, e il riconoscimento della funzione “democratizzante” dei musei (come si legge nella definizione proposta da ICOM internazionale a Kyoto nel 2018), mi sembra, tuttavia, ancora di là da venire. L’Oltre del museo è non solo riconoscere che l’arte non si fa nei luoghi deputati e che lì non può rimanere, né limitarsi ad un “uscire” dagli spazi angusti delle sale espositive per affacciarsi in città con eventi e iniziative, ma può prevedere vere e proprie riconfigurazioni in altri quartieri (quelli davvero per il perdurare di forme di esclusivismo culturale ritenuti non deputati, ad esempio nelle periferie, ovviamente rinunciando a missioni civilizzatrici oggi fuori tempo massimo), duplicarsi in quel “fuori” che passa per l’online, che può risolversi in un vero e proprio alter ego del museo nello spazio del metaverso, cambiare genere (pensiamo a *La Galleria Nazionale* di Cristiana Collu, “nome femminile di museo”) ... per farsi infine città. Questa è la tesi che vorrei proporre alla vostra riflessione, che è tutt’altra cosa dell’idea che la città debba farsi museo.



## Alle origini del *post-* e del *de- colonial*: da “*Magiciens de la terre*” a “*Mining the Museum*”

In relazione al tema della nuova museologia promosso da questo convegno, inizialmente avrei voluto descrivere una serie di interventi che ho sviluppato assieme a Valentina Gensini tra MAD Murate Art District e il Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze. Avviati nel 2022 con la doppia mostra “*Terzo spazio*” di Aryan Ozmaei e proseguiti con “*Agorà*” del sound artist SADI tra il 2023 e il 2024, si è aggiunto nel 2023 “*ANfiltered*”, il lavoro svolto con gli studenti del Master *Museum Experience Design* di IED, consistito nel primo intervento decoloniale e permanente all’interno del suddetto museo. Ciascun progetto è stato preceduto da studio e sviluppo teorico, performati da ogni intervento che ha incrociato concetto, materialità e *site-specificity*. Tuttavia, essendo stata invitata a sviluppare un intervento maggiormente teorico, ho scelto allora di presentare il *medium* della mostra come *agent* dei processi post e de coloniali. Oltre alla ricerca accademica e ai processi di restituzione e re-identificazione di culture, sono infatti le mostre a rappresentare il teatro privilegiato di discussione delle dinamiche suddette, che sembrano del tutto recenti e vivide. Il processo tuttavia è in corso da almeno quarant’anni.



## Black thought in the hour of the Eurocentric Museum

*I shall not be, I shall not be moved.  
I shall not be, I shall not be moved;*

*Like a tree planted by the water,  
I shall not be moved, be moved.*

*Don't let the world deceive you, I shall not be moved,  
Don't let the world deceive you, I shall not be moved;*

*Like a tree planted by the water,  
I shall not be moved, be moved.*

Traditional African American Spiritual

*Here is a land that never gave a damn  
About a brother like me and myself because they never did  
I wasn't wit' it, but just that very minute  
It occurred to me, the suckers had authority  
Cold sweatin' as I dwell in my cell  
How long has it been they got me sittin' in the state pen?*

*I gotta get out, but that thought was thought before  
I contemplated a plan on the cell floor*

*Black Steel in the Hour of Chaos, Public Enemy, 1988*

*That's right, Black can be anywhere.  
Its like trying to catch smoke.  
Like trying to catch smoke with your bare hands.*

*Bem in Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, 2004*

## Il museo simpoietico. Partnership e co-progettazione per lo sviluppo sostenibile e il benessere sociale

*«It's all about creating space for human survival»<sup>1</sup>*

DORTE MANDRUP, architewtto

**E**sposto a forze sociali, ambientali, economiche e geopolitiche, il museo è oggi posto sotto assedio. Bill Viola, nell'opera *The raft* (2004)<sup>2</sup>, esprime con forza questi concetti. Corpi pressati da forze inaspettate si contorcono tentando una resistenza estrema. La zattera di salvataggio per comunità disorientate si concretizza nell'offrire riparo e coesione (forse), nell'affrontare sfide collettive: un "museo-zattera", dunque, capace di assumere su di sé la "responso-abilità" di immaginare nuove forme di cooperazione, coproduzione, com-partecipazione e coesistenza, in una "simpoiesi" - che nella terminologia della Haraway rappresentano simbiotiche produzioni creative nella forma di *«configurazione condivise che, superando il principio di autosufficienza dei sistemi viventi, pongono alla base dell'evoluzione processi trasversali di organizzazione emergente, aperti all'alterità, osservabili già a livello microbiologico»*<sup>3</sup>.

Le questioni sullo sviluppo sostenibile - nelle componenti ambientali, sociali ed economiche - sono al centro del dibattito in cui i termini arte, natura, tecnologia sono profondamente interconnessi da legami millenari.

*«Il format Natura/Cultura è così potente che ci si è affrettati a interpretare l'Antropocene come la semplice sovrapposizione - o persino la riconciliazione dialettica - della "natura" e dell'"umanità", ciascuna presa in blocco; o anche come un complotto degli scienziati per "naturalizzare" l'umanità metamorfizzandola in una statua di pietra; o all'inverso, come una politicizzazione indebita della Scienza.»*

*«Se l'etichetta è finalmente rigettata sarà probabilmente a causa dell'eccesso di interesse di intellettuali, filosofi, artisti e attivisti per un termine che i geologi, per definizione, non riescono a tenere per sé, a causa dell'antropos che vi hanno introdotto. Non conosco artisti o attivisti che si mobilitino per il Proterozoico!»<sup>4</sup>*

## Welfare culturale e musei nelle politiche della Regione Toscana



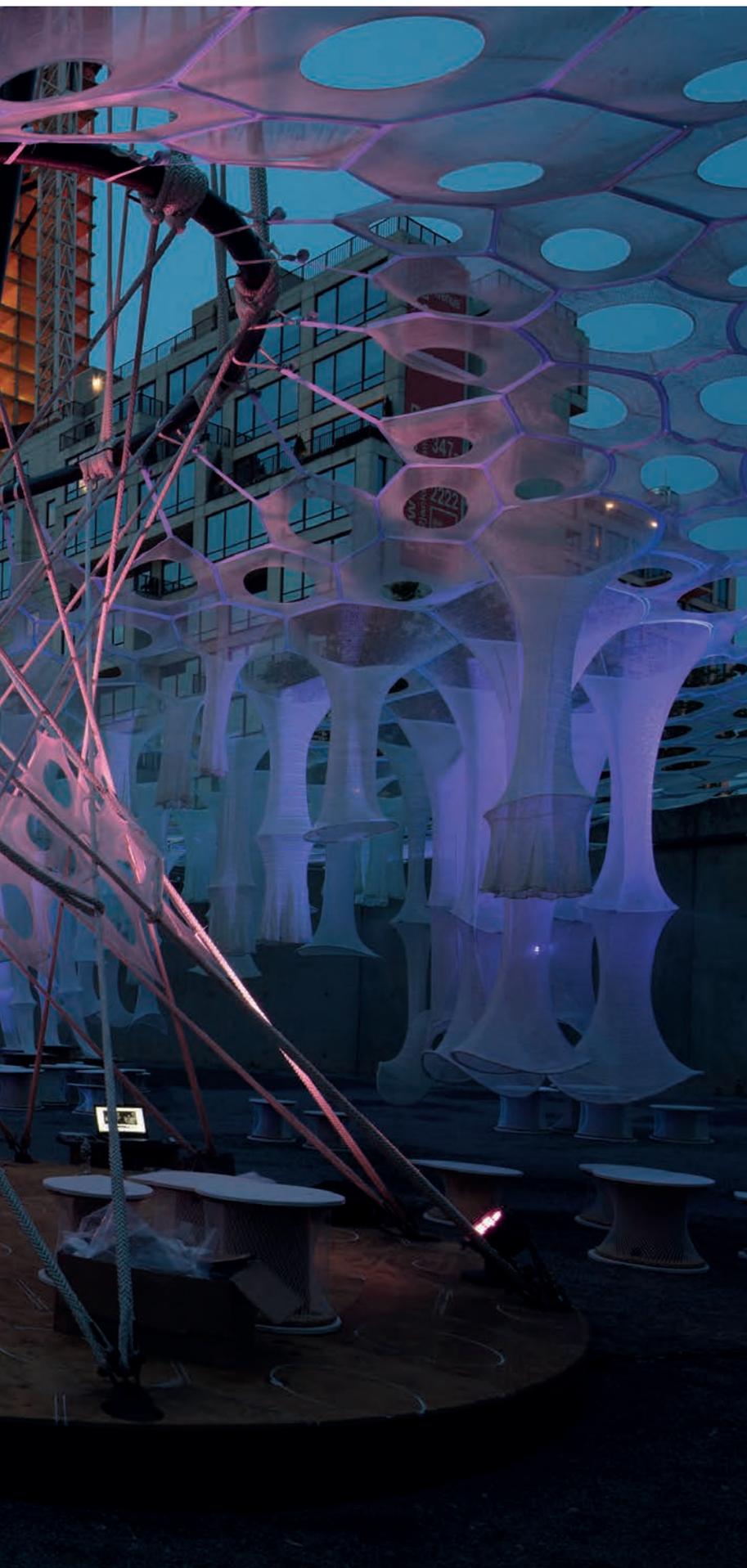
La convinzione che la cultura e le politiche culturali abbiano un ruolo fondamentale nei confronti della coesione sociale, del contrasto delle disuguaglianze sociali e della promozione del benessere dei cittadini, tramite anche l'adozione di stili di vita che incidano sulla capacità di mantenersi in buona salute, è ormai abbondantemente diffusa e consolidata.

Le ricerche e le evidenze scientifiche a livello internazionale sono numerose: a partire dalla *Scopingreview*, dell'Organizzazione Mondiale della Sanità-Regione Europa (OMS), che nel 2019 evidenziava, con il più grande rapporto mai realizzato sul tema, il ruolo della cultura per favorire l'empowerment delle persone e delle comunità e, in contesti di grande instabilità, per promuovere la resilienza, allentare situazioni di grande stress, aiutando le persone a regolare le proprie emozioni per preservare e migliorare la salute mentale, individuale e sociale. A seguire nel 2022, la *Global Social Prescribing Academy*, il *World Health Innovation Summit (WHIS)* e la *UNGSII Foundation*, hanno pubblicato un rapporto che dà chiare indicazioni ai decisori politici sull'importanza della prescrizione sociale, sulle condizioni necessarie per renderla efficace, al fine di promuovere un modello che induce ad attuare buone pratiche di partecipazione culturale ed espressione artistica per migliorare la salute e il benessere delle persone e delle comunità e integrare una pratica sanitaria basata fino ad ora prevalentemente sull'assistenza.

Infine nel marzo 2023, l'*UCL (University College of London)* nella sua divisione Sociale e Biocomportamentale ha proposto una sintesi di oltre 70 articoli accademici degli ultimi cinque anni, che testimoniano un forte legame della partecipazione culturale con la qualità della vita in tutte le età, la connessione alla longevità, a una migliore salute mentale in età adulta, a minori rischi di depressione e demenza in età avanzata, livelli più bassi di dolore cronico e fragilità<sup>1</sup>.

## STORIE DI ACCESSIBILITÀ

Museo come dispositivo, arte nello spazio pubblico, produzione: le pratiche artistiche e il rigore della committenza pubblica



Riflettere sui musei contemporanei fa emergere con grande forza e attualità il tema dell'*Accessibilità*, con i suoi molteplici significati: l'accesso al Patrimonio, bene comune da preservare e valorizzare in una logica inclusiva, che lo renda fruibile fisicamente, ma anche intellettivamente, attraverso la lettura e la comprensione delle opere e dei documenti, con un percorso di abbattimento delle barriere non solo architettoniche ma anche culturali; lo sviluppo del pubblico (*audience development*) non come *mission* quantitativa, ma nel segno di una cultura che rivendica il diritto di qualunque essere umano ad avere accesso all'arte e alla conoscenza; il coinvolgimento del pubblico (*audience engagement*) non all'insegna di un banale e generalista ampliamento dell'utenza, ma al fine di stimolare i visitatori come protagonisti di un'esperienza (estetica e intellettuale) attentamente costruita e curata non solo dagli storici dell'arte, ma anche da professionalità che possono e devono affiancarli in questa difficile missione. Infine la partecipazione e la relazione saranno parte della processualità intrinseca e dato vitale di ogni struttura dialettica produttrice di cultura, di valore, di civiltà<sup>1</sup>.

L'*Accessibilità* in questi termini sarà dunque un tema di natura etica centrale per ogni istituzione che ricerchi l'altro come dialogo fondamentale per la propria esistenza; sarà anche tema imprescindibile per ogni istituzione contemporanea che si proietti nella società presente come protagonista consapevole all'interno di una dialettica socio-culturale complessa e varia<sup>2</sup>.

Serena Castellotti, Maria Michela Del Viva,  
Ottavia D'Agostino, Elisa Gragnoli, Roberta Criminisi,  
Giada Baglioni, Barbara Giangrasso

## Arte e neuroscienze: un'indagine sugli effetti benefici dell'esperienza estetica



### Cenni di neuroestetica

Dai primi anni duemila a oggi si è assistito ad una grande proliferazione degli studi neuroscientifici nel campo della neuroestetica. Questa complessa disciplina è nata con l'obiettivo principale di indagare i meccanismi neurali alla base della fruizione dell'arte. A tal proposito hanno avuto un ruolo fondamentale le tecniche di *neuroimaging* funzionale, prima fra tutte la risonanza magnetica funzionale (fMRI) che ha permesso di identificare alcune regioni cerebrali la cui attivazione è dipendente da specifiche esperienze estetiche. Sappiamo ad esempio che le regioni maggiormente coinvolte nella visualizzazione di opere d'arte sono la corteccia prefrontale mediale, il nucleo caudato e il corpo striato<sup>1,2</sup>. Sono poi state identificate aree cerebrali che si attivano prettamente durante la fruizione di dipinti raffiguranti categorie diverse di soggetti: ad esempio, i ritratti corrispondono ad un'attivazione del giro fusiforme medio, i paesaggi a un aumentato metabolismo dell'area paraippocampale, mentre le nature morte inducono un'attivazione della corteccia visiva terziaria<sup>3</sup>.

Gli studi hanno inoltre confermato che diversi gradi di attivazione cerebrale dipendono principalmente dalla percezione soggettiva della bellezza e dunque dal grado di apprezzamento di un'opera. Il segnale neurale sembrerebbe infatti aumentare nella corteccia orbito-frontale quando il giudizio è positivo e nella corteccia motoria quando, al contrario, il giudizio è negativo. Anche il *default mode network* e diverse regioni sottocorticali mostrano una maggiore attivazione solo quando le immagini sono considerate esteticamente gradevoli dall'osservatore<sup>4</sup>.

## Il museo alla rovescia



«Osservare il mondo da un museo implica sempre vederlo alla rovescia»

ANDREA CARANDINI

### La cultura del contesto

«Attraverso gli oggetti rotti, scartati, perduti, il passato torna a parlarci, e le cose danno voce alle persone che le fecero, le usarono, le scartarono, le dimenticarono o le persero» [MANACORDA, 2024, p.13].

Sono voci dell'umanità, che raccontano frammenti di storie attraverso le tracce materiali lasciate da quelle persone, spesso invisibili e dimenticate, con le quali condividiamo una condizione essenziale dell'essere umano: la mortalità. Ma questo non deve rattristare o spaventare, tutt'altro, perché proprio la morte è l'unica condizione necessaria a renderci davvero vivi (fig. 1).

I reperti archeologici, dunque, appartengono a due dimensioni temporali: il passato, in cui sono stati prodotti e utilizzati, e il presente, in cui sono tornati a vivere con un nuovo ruolo e un diverso significato. Due tempi diversi ma entrambi necessari, che costituiscono l'obiettivo e la base narrativa quando progettiamo la valorizzazione sociale nei nostri musei archeologici.

Per questo, quando l'archeologo scava non deve mai dimenticare le persone vive che hanno creato e usato l'oggetto che sta raccogliendo, né deve dimenticare il suo ruolo nella società contemporanea.

«Perché, in fondo, l'archeologo non vuole dare voce ai morti, quanto piuttosto orecchie ai vivi. Perché le "cose" del passato ci parlino sì delle persone perdute, ma per capire noi stessi e le "cose" di un presente che si fa incessantemente passato» [MANACORDA, 2024, p.17].

Al museo archeologico, tuttavia, accade spesso che gli sguardi dei visitatori si posino sui singoli oggetti avulsi dai loro contesti di provenienza: mentre il contesto in archeologia è come l'acqua per i pesci e così un oggetto fuori dal suo contesto vitale è come un relitto in fondo al mare.