



INDICE



INTRODUZIONE

Fabio Fabbrizzi

pag. 8

PARTE PRIMA

Il progetto della Memoria tra privilegio e bene comune

Fabio Fabbrizzi

14

Premessa

15

1 | *Il Museo come luogo di relazioni*

19

2 | *Prodromi di una nuova museografia. Da contemplazione a esperienza, da celebrazione a educazione*

52

3 | *La museografia del secondo dopoguerra italiano. Spazi di relazione, spazi di comunicazione, spazi di conoscenza*

60

4 | *La crisi*

90

5 | *Il Museo esce dal Museo*

95

6 | *La musealizzazione in-situ*

112

7 | *Museo oltre Museo - MOM. Itinerari del contemporaneo*

119

8 | *Possibili itinerari del futuro*

129

Museo, l'incontro delle Arti

Claudio Rocca

136

La rappresentazione della società nelle iconografie d'archivio. Proposta di dialogo con lo spazio urbano

Cecilia Luschi

160

PARTE SECONDA

CONTRIBUTI

La luce come strumento di progettazione. Intersezioni tra Arte, Architettura e Scenografia negli allestimenti museografici contemporanei Alessandro Scilipoti	pag. 169
Il patrimonio come infrastruttura di relazione tra museo e territorio Novella Lecci	174
Tra inganno e conoscenza. La prospettiva come dispositivo narrativo nel rapporto tra museo, spazio pubblico e fruizione Marta Zerbini	183
Nuove prospettive di narrazione e accessibilità museale. Acquisizione fotogrammetrica e stampa 3D per la creazione del modello tattile dell'opera <i>Venere che entra nel bagno del mare</i> di Luigi Pampaloni Giulia Vaccari	190
Realtà Aumentata come strumento di narrazione del patrimonio storico artistico Federico Niccolai	196
Il Museo nella complessità del presente. Una metamorfosi possibile. Lorenzo Burberi	202
Rottura della tradizione o continuità storica? Spazio urbano e funzione espositiva nel dibattito sulla collocazione del <i>David</i> di Michelangelo Francesco Bruni	205
gli Autori	209

Con questo libro si conclude la trilogia delle pubblicazioni redatte all'interno della Ricerca Prin denominata *Museo Oltre Museo - MOM*, che ha visto impegnate fianco a fianco, durante il biennio nel quale si è sviluppata la collaborazione, sia l'unità operativa afferente al DIDA - Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, che l'unità operativa afferente ad ABAFI - Accademia di Belle Arti di Firenze.

Durante le diverse fasi nelle quali si è suddiviso questo lavoro, si è potuto sperimentare una sinergia inedita tra le due istituzioni coinvolte, andando a ricomporre di fatto una rottura che si era manifestata fin dagli anni Trenta del Novecento, da quando cioè l'insegnamento dell'Architettura, attraverso la sua storia e soprattutto attraverso il suo progetto da sempre condotto in seno alle Accademie, passa a essere appannaggio delle neonate facoltà di Architettura. La ricerca *MOM* ha dato l'opportunità di rinverdire invece questo antico legame, dimostrando come Architettura e Arte non solo appartengano a un medesimo ceppo comune, ma possano essere anche il risultato di una stessa dinamica di progetto. Una progettualità che non subordina l'una all'altra, facendo intendere l'Arte come un semplice registro decorativo applicato a spazi prefigurati dall'architettura e nemmeno viceversa, facendo intendere l'Architettura come lo spazio nel quale l'Arte deve trovare dimora, ma al contrario, individuando una processualità nella quale si perde ogni rapporto di figura/sfondo e di gerarchizzazione tra i due termini in questione. In altre parole, generando un flusso creativo nel quale Arte e Architettura non siano viste come recinti autoreferenziali, ma come categorie le cui autonomie potrebbero essere tutte da superare in nome di una formatività totale e onnicomprensiva, ovvero di un'intenzione integrata e comune che, di fatto, ha cercato di riunificarle attraverso il superamento dei reciproci steccati.

Sull'onda di questa consapevolezza, le due unità di ricerca che hanno fatto parte del Prin *MOM* hanno lavorato - ognuna con le competenze che le sono proprie e con le specificità che le sono connaturate - a una medesima formalizzazione dello spazio, nella quale si è cercato di tradurre l'idea di fondo dell'intero lavoro, ovvero quella di individuare un possibile nuovo modello museale che potesse andare "oltre" i canoni consueti. Il tutto affrontando questa volontà di superamento a partire da un punto di vista spaziale, museografico, allestitivo, museologico, curatoriale e finanche artistico. Un modello - vale la pena precisarlo - nel quale l'idea dell'"oltre" fosse legata al movimento e alla trasformazione, cercando di afferrare un divenire che a sua volta fosse ricerca della dimensione essenziale dei temi e dei principi, nonché affermazione di un pensiero critico nei confronti di una generale ricerca di senso capace di tratteggiare nuove visioni e nuove opportunità.

Alla fase della Ricerca su un possibile “stato dell’Arte” delle più recenti posizioni allestitive e curatoriali, museografiche e museologiche che ha costituito l’oggetto del primo libro e a una fase della sperimentazione progettuale nella quale l’idea di un “Museo Oltre Museo” si è potuta concretamente declinare e che ha costituito l’oggetto del secondo libro, si aggiunge ora un terzo volume a compimento del percorso fatto. Un volume questo, nel quale si riportano le diverse riflessioni teoriche compiute dai componenti delle due unità di Ricerca sulle molte sfaccettature in grado di legittimare i temi che fanno da fondamento all’intero lavoro.

Va da sé che tra il secondo e il terzo stadio dell’attività, cioè tra sperimentazione progettuale e legittimazione teorica non esiste una vera e propria consequenzialità, in quanto Teoria e Progetto non solo si compenetrano, ma si completano vivificandosi l’una con l’altro. Pertanto, le riflessioni teoriche qui riportate non vogliono essere la sterile formulazione di principi generali e nemmeno le possibili deduzioni ricavabili da tali principi, volte a all’individuazione di un possibile nuovo modello di spazio in grado di mostrare, conservare e fare Arte, ma un materiale necessario e soprattutto vitale grazie al quale innescare deduzioni ulteriori, acquisizioni possibili e visioni inedite in modo da rendere *dinamica* ogni possibile formulazione in questo campo. Teoria dunque, come “scatola degli attrezzi” della disciplina, cioè come luogo della conoscenza, ma Teoria intesa anche come scintilla, come leva capace di custodire e al contempo azionare un pensiero progettuale innovativo.

Per questo la Teoria guarda alla Storia, quella passata e quella più recente, fortificata dal fatto che in essa possano risiedere le ragioni di una possibile quanto auspicata evoluzione di tutti gli aspetti della disciplina museale. A occhi sensibili e attenti, dalla Storia è possibile disvelare non solo temi di progetto, bensì i principi che stanno alla base di quegli stessi temi in modo da isolare le loro virtù assolute, senza tempo e senza luogo, e che prese nel loro valore universale sono capaci di innescare ancora oggi, in modalità completamente diverse dagli archetipi dai quali derivano, itinerari di riflessione e quindi di progettazione, forieri di una vera e propria nuova accezione della contemporaneità.

A ben guardare, ogni itinerario progettuale compiuto e riportato in questo volume pone l’accento in maniera diversa anche su un dato essenziale nel rapporto tra Architettura e Arte, tanto da farlo diventare un tratto comune sia di epoche che di approcci diversi. Tale tratto è riconducibile alla profonda relazione che l’Architettura, ma anche l’Arte – non intesa in meri termini decorativi – istituisce con lo Spazio. Molte volte esse stesse sono Spazio, andando a definire la sua natura, la sua composizione, il suo carattere e la sua identità.

Mai infatti come nell'istituzione del Museo, come del resto anche nelle altre forme di esposizione, lo Spazio è la categoria principale, quella che innesca l'esperienza di visita e di fruizione di quanto vi viene esposto. Per questo, la perdita di fisicità verso la quale il Museo sta inesorabilmente dirigendosi, non aiuta la nascita di un modello alternativo che ne uguagli in potenza quello da cui si discosta. La narrazione dei diversi contenuti esposti di volta in volta, se deprivati della loro fisicità e affidati nella maggior parte dei casi alle sole tecnologie – anche se sempre più seducenti e accattivanti – non fa altro che allontanare il visitatore da quello che dovrebbe ancora considerarsi come il cuore di ogni esperienza di visita, cioè il portarsi a casa un'emozione. È questa infatti, ricordiamolo, ancora la leva più potente per “depositare” in ognuno di noi contenuti culturali che vadano di pari passo a una possibile e sempre auspicabile dimensione di accrescimento, la quale, indipendentemente dalla tecnologia sempre più sofisticata, dalla necessità di intrattenimento che pare essere oggi un requisito sempre più indispensabile, così come dal bisogno di rivolgersi a pubblici sempre più ampi, rimane ancora la ragione più sostanziale nell'ambito di ogni possibile prefigurazione per il Museo del domani.

Fabio Fabbrizzi



Il Museo
oltre il Museo

Fabio Fabbrizzi

Il progetto della Memoria
tra privilegio
e bene comune

Premessa

Non esiste una differenza sostanziale tra le molte sfumature dell'allestire. Vuoi che si tratti dell'allestimento di un museo, vuoi che si tratti dell'allestimento di una mostra temporanea, sempre di una questione riconducibile alla qualificazione di uno spazio si tratta.

Dunque, questi due momenti, cioè quello della messa a punto delle modalità espositive di un museo, così come l'allestimento di una mostra temporanea, costituiscono gli estremi più riconoscibili di un campo di esistenza molto vasto, all'interno del quale trova posto una variegata serie di possibilità progettuali, le quali hanno avuto nel tempo la forza di costituirsi in uno statuto disciplinare ben riconoscibile e soprattutto autonomo rispetto a quello della progettazione architettonica.

Purtroppo, questa distinzione spesso si è trasformata in una presa di distanza tra le due branche della disciplina, andando a segnare una sorta di succedanea subordinazione della prima nei confronti della seconda.

Molte volte infatti, da un punto di vista teorico, operativo e finanche critico, la cosiddetta "Arte del mostrare" fatica ancora oggi a liberarsi da una sorta di dilagante pregiudizio che la relega a un ruolo subalterno nei confronti delle ben più celebrate e soprattutto veicolate, produzioni dell'Architettura, del *Design* dell'oggetto, del Disegno urbano e finanche del progetto del Paesaggio.

Una dimensione erroneamente subalterna, che già nel 1940 Giuseppe Pagano, caporedattore di *Casabella-Costruzioni*, in un momento di pausa dal fronte greco mette in luce, scrivendo sul tema delle esposizioni all'interno del suo editoriale ai numeri 159-160 della rivista. Egli scrive con lucidità e lungimiranza che proprio «*da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna*»¹. Intendendo con «*intelligenti baracche*» non soltanto i padiglioni espositivi, bensì tutte le espressioni della progettualità legate alla sistemazione compositiva di mostre e di musei. L'accostamento dell'aggettivo "intelligenti" al sostantivo "baracche" è assolutamente inaspettato ma mette subito l'accento sulla capacità di riscatto che tutta l'architettura dell'Allestimento, considerata effimera per eccellenza, possa invece contenere e soprattutto veicolare in termini di temi e di istanze, a ben guardare di tutto rispetto, nello spessore della cultura progettuale del tempo, addirittura introducendo nel restio clima culturale italiano di quegli anni le innovazioni portate dalle diverse declinazioni del Moderno.

Proprio perché effimere, le diverse architetture espositive hanno avuto in molti casi la forza di indicare la strada migliore da seguire, senza problemi di economia, senza freni ideologici, senza impicci burocratici e lungaggini amministrative alle quali solitamente l'Architettura – quella intesa per durare fino ai posteri – è sottoposta.

Nell'ardire del momento e nell'urgenza dettata dai tempi dell'esposizione, invece, si è maggiormente liberi di sperimentare e finanche di osare, in quanto l'architettura che viene costruita non è destinata a durare per sempre e, anche se fortemente criticata, è destinata a un rapido e programmato smantellamento.

Nell'evoluzione dell'architettura italiana dei primi decenni del Novecento, a ben guardare, è stato proprio l'ardire della Pratica Allestitiva che il più delle volte è andato a spianare e poi a costruire la strada all'Architettura e non il viceversa, ovvero, è stata la sperimentazione che si è tradotta nel nuovo modello e non il contrario, dimostrando in moltissimi casi come si sia passati dalla provvisoria Arte del mostrare alla più duratura Architettura di pietra, nella scelta dei linguaggi e nell'acquisizione di pratiche e principi legati alla modernità. Forse questa apparente subordinazione nasce in seguito al fatto che l'Allestimento è nella maggioranza dei casi una pratica compositiva che si confronta con lo spazio interno, permettendo così a questo fare, di distinguersi da quel comporre che invece mette nei propri registri anche il rapporto con l'ambiente esterno, sia esso urbano o no, oltre a tutte le altre molte istanze a cui l'Architettura tradizionalmente intesa deve naturalmente rispondere.

Il fatto di concentrarsi all'apparenza sulle sole relazioni interne, rispetto a un'Architettura che comprende un interno e un esterno, ha forse separato in maniera abbastanza inconciliabile i due ambiti, in un confondimento gerarchico tra i loro diversi ruoli difficile ancora oggi da sfatare del tutto, proprio come se l'interno non appartenesse all'Architettura e come se esso non ne costituisse una parte inscindibile e inalienabile, tale da essere considerata all'unisono come parte di una medesima visione di progettualità.

A difesa di un fare che accentua la dimensione legata alle qualità interne dello spazio, si può dire che una delle componenti principali dell'atto del comporre architettonico, almeno in occidente, sia profondamente legata proprio al concetto di interno, la cui gestione ad esempio, ben si è espressa attraverso la concezione spaziale affermata principalmente con la cultura romana, generata il più delle volte dalla concatenazione di ambiti interni, che non dalla giustapposizione di forme esterne. L'idea dello spazio architettonico si è potuta formare proprio perché si struttura l'idea di una conseguenza di relazioni tra i vari ambiti del progetto, i quali sono soprattutto ambiti interni, dalla cui compenetrazione si origina la forma dell'Architettura. Concatenazioni, mediazioni, gerarchizzazioni, non potrebbero costituire le basi della sintassi spaziale romana, se non esistesse la forza dello spazio interno, in altre parole, senza la dimensione interna lo spazio assumerebbe un'accezione diversa, maggiormente ancorata ai temi della Natura e del Paesaggio. Anzi, si può dire che anche tutta la composizione dello spazio esterno di pertinenza ai diversi volumi architettonici, anche nei periodi storici successivi nei quali l'architettura del verde e dello spazio aperto è stata fondamentale, tragga

valore e consistenza proprio dalla sua relazione con la dimensione legata all'internità, ovvero, quella involucrata dalla forma architettonica, della quale in molti casi non ne è solo un prolungamento ma un vero e proprio *alter ego*.

Sono considerazioni queste che per certi aspetti possono apparire come banali e scontate, ma servono a sottolineare ulteriormente, se mai ce ne fosse ancora bisogno, come una minore considerazione attribuibile alla gestione dello spazio interno, di cui l'allestimento di mostre e musei fa parte, sia una questione assolutamente da superare in quanto priva di qualunque fondamento e mancante di ogni rigore logico e scientifico. A questo si è ovviamente aggiunto anche il fatto che la mostra e il museo siano stati comunemente visti come spazi di servizio alla valorizzazione di determinati oggetti, spesso frutto di attività artistica, i quali sono sempre stati i veri protagonisti di ogni attività allestitiva. Quindi spazi di servizio e destinati a non durare per sempre, come invece gli spazi per la vita degli uomini. Progettare per allestire, dunque, è un atto totale, che attinge esclusivamente allo spazio dell'Architettura per rivolgersi ad esso alla stessa stregua di un qualunque altro aspetto del comporre.

Un'altra questione da chiarire in relazione alla durata delle diverse espressioni del progetto allestitivo, è quella legata al concetto di "permanente". Infatti, anche se per l'allestimento del museo si ricorre spesso a tale dizione, in realtà niente oramai lo è più, nemmeno appunto un allestimento museale. A maggior ragione, questa indicazione di durata illimitata pare sfumare, soprattutto quando per l'allestimento ci si affida esclusivamente alla presenza di apparati tecnologici i quali, com'è noto, possiedono una propria rapidissima obsolescenza funzionale, tanto da imporre di ripensare l'intero sistema espositivo. Per cui tutto è transitorio, mostra e museo, pensato quest'ultimo per un tempo appropriato e ragionevole, ma non più certo "per sempre", alla stessa stregua, cioè, di una qualunque altra architettura che è dotata di un ciclo vitale limitato e di un recupero programmato e sostenibile.

Dall'inizio degli anni Settanta del Novecento, la cultura museale dibatte in maniera puntuale, continua e soprattutto consapevolmente estesa, attorno al ruolo e alla consistenza del museo del futuro.

I meravigliosi esempi prodotti dalla lezione museografica italiana sviluppatasi nel secondo dopoguerra, anche se ormai alle spalle, tra le molte alte cose, avevano istillato nell'operatività della stessa cultura museale, la visione di un'idea di relazionalità totale tra l'opera, l'architettura che la ospita e il pubblico che la fruisce, tanto che il museo inteso come semplice "scrigno" di opere da custodire, pare vacillare paurosamente.

A ben vedere però, il modello di museo inteso come *scrigno*, di fatto non ha mai caratterizzato, salvo rari ed esemplari casi, la storia delle diverse tappe attorno alle quali si è evoluta tale tipologia.

¹ Cfr. G. PAGANO, (1940). "Parliamo un po' di esposizioni", in: *Casabella-Costruzioni*, 159-160, marzo-aprile, 1940.

Al contrario, l'istituzione del museo, fin dai tempi della sua nascita, pare contenere non solo funzioni e ruoli diversi dalla sola pratica della protezione, conservazione ed esposizione di opere e oggetti, ma anche una sorta di vocazione primaria esclusivamente rivolta alla relazione con l'esterno, senza la quale tale tipologia non avrebbe significato.

In altre parole, il museo è nato per essere un "servizio" alla comunità, con la quale istituisce da sempre un rapporto, più o meno profondo a seconda delle diverse epoche storiche, e tale caratteristica viene mantenuta sempre presente. A parte il caso del museo che nasce come luogo per l'esposizione e la protezione della collezione privata, la dinamica relazionale con l'esterno, così come l'immissione di molti altri valori all'interno del suo statuto costitutivo, oltre quello espositivo e protettivo, paiono essere sempre state costanti dalle quali discende la legittimità e l'esistenza dell'istituzione che stiamo trattando.

Questa presenza di valori diversi è stata ben focalizzata all'inizio degli anni Settanta del Novecento dalle ormai note riflessioni di un museologo statunitense di origine canadese, Duncan Cameron, il quale prospetta la nota metafora dell'alternativa del *Tempio* o del *Forum*², a proposito del proprio interrogarsi su quale sarebbe dovuto essere il modello museale auspicabile per il futuro. Egli si interrogava, infatti, se il museo del domani dovesse essere più simile a quello che era già stato in passato, cioè un luogo nel quale si manifestano essenzialmente le azioni di conservazione e valorizzazione delle opere esposte. Allo stesso tempo si chiedeva se, invece, il museo dovesse avvicinarsi a un luogo dall'essenza più sfaccettata e complessa, ovvero, un luogo più indefinito. Questo, anche se lo vedeva come l'ambito specifico della formazione di relazioni e di interazioni tra le cose e le persone e tra lo stesso museo e le molte istanze della società contemporanea, cioè un vero e proprio crocevia di possibilità non tutte necessariamente legate alla conservazione e alla valorizzazione delle opere che al suo interno vi si espongono.

Seguendo tale metafora si può senza dubbio affermare che all'interno dell'evoluzione della cultura museale, si sia principalmente sviluppata l'idea di museo inteso come "tempio", anche se a ben guardare nelle tappe di questa evoluzione, non è tanto il museo inteso come architettura e come istituzione ad assumere questo connotato, quanto proprio la sua stessa dimensione ideale, la percezione che si è avuta nel tempo, la quale ha mandato avanti nei secoli una sorta di distanza nei confronti di una dimensione intimamente e maggiormente legata all'Uomo, alle sue necessità e ai suoi desideri.

Contrariamente a quanto si possa pensare superficialmente, la cultura allestitiva ha spesso prodotto esempi museali in grado non solo di conservare e mostrare, ma anche di intessere tutta una serie di relazioni e di legami con lo stesso visitatore, il quale non è quasi mai stato visto come un soggetto passivo, ma anche con il contesto che accoglie lo stesso museo, legandolo alle molte "voci" della società civile di cui è sempre stato parte.

A ben guardare, il "tempio", a conti fatti, non sembra essere stato il modello prevalente. Invero, anche se gli accenti della disciplina museologica e poi museografica paiono da sempre incentrati su una accezione di museo visto come "scrigno", il museo ha da sempre contenuto dentro di sé anche componenti che lo hanno aperto alle molte istanze della comunità nella quale ha trovato di volta in volta la sua legittimazione. Il tutto anche se l'idea del museo modernamente inteso è il frutto di una visione, *lato sensu*, di matrice cartesiana, poi positivista e meccanicista, nelle quali non è esente una generale impostazione di radice scientifica, in grado di orientare gli scopi del museo verso la direzione della classificazione e della protezione, i quali giungono fino ben oltre la seconda metà del Novecento come prevalenti sugli altri.

La tesi di questo lavoro, dunque, non vuole rivendicare al museo semplicemente un valore sociale; questo non rappresenterebbe certamente una novità, in quanto l'idea di una dimensione collettiva e comunitaria attribuibile alle sue responsabilità e ai suoi ruoli, è stata da sempre un elemento che ne ha costruito l'essenza. Molte volte questa caratteristica è stata una finalità consapevole, mentre altre è stata solo una conseguenza di altre istanze, fatto sta che il museo è da sempre stato un agente di evoluzione e di trasformazione in quanto, nella Storia, solo in ben pochi casi si è manifestato il caso di un museo le cui funzioni di tutela ed esposizione delle collezioni siano fini a se stesse. In tutti gli altri casi, il museo fin dalle sue origini è stato una tipologia talmente ricca di tematiche, le quali per un verso o per l'altro hanno innescato evoluzione, relazione, apprendimento e inclusione, lavorando sul piano della dimensione fisica, intellettuale, culturale e, in tempi a noi più vicini, finanche finanziaria e attitudinale.

I vari capitoli di questo saggio, intendono delineare non tanto una rilettura a posteriori in questa ottica di rivalutazione delle caratteristiche presenti da sempre nel museo, bensì una trattazione di quelle tematiche che si sono sempre collocate "oltre" il museo stesso, andando a tratteggiare un quadro di precisazione degli esempi e delle ragioni che nel tempo hanno potuto sostenere la tesi di fondo, cioè quella che il museo è da sempre, per la sua stessa natura ed essenza, un qualcosa di dinamico, potenzialmente aperto all'immissione di molti vettori esterni, facendone un "forum" anche quando veniva percepito come "scrigno".

In altre parole, il museo non è stato solo mostra asettica di valori conservati, cioè pura contemplazione di una dimensione culturale inarrivabile, ma anche viatico di possibilità, quali l'apprendimento, l'accrescimento culturale, l'elevazione sociale, la formazione di un senso di comunità e di appartenenza, insomma, un *medium* di relazione tra una qualunque dimensione culturale prodotta dall'Uomo e lo stesso Uomo che, in maniera sempre diversa a seconda delle diverse epoche, la sperimenta.

² Cfr. D. CAMERON, (2005). "Il museo, tempio o forum", in: C. RIBALDI, *Il nuovo museo*, Il Saggiatore, pp. 45-63.

1. IL MUSEO COME LUOGO DI RELAZIONI

1.1 | *Alle origini del Museo*

In un luogo posto a poca distanza dalla famosa Ziggurat della città di Ur, nell'attuale Iraq, si trovano i resti archeologici di quello che a detta di molti storici è stato il più antico museo del mondo.

Voluto da Ennigaldi, la principessa e sacerdotessa della divinità lunare Nanna, figlia dell'ultimo re neo-babilonese Nabonide, questo museo è stato scoperto nella seconda decade del Novecento da sir Leonard Wooley, durante una campagna di scavi ad Ur. I rinvenimenti del cosiddetto palazzo di *Bel-Shalti-Nanna* portarono alla luce alcuni locali che contenevano al loro interno un ingente numero di manufatti risalenti al passato mesopotamico, disposti ordinatamente in raggruppamenti diversi, che è stato possibile identificare grazie al ritrovamento di vere e proprie etichette, con dati per stabilirne età e provenienza. Tali etichette sono in realtà dei cilindri di argilla che riportano scritte in tre diverse lingue, grazie ai quali si è potuto capire che questa collezione di antichi manufatti, insieme agli spazi destinati a proteggerli e a mostrarli, e insieme ai rotoli d'argilla nei quali vengono riportati i dati relativi a ogni oggetto, costituiscono gli elementi del primo "museo" al mondo fino ad ora noto.

E la cosa ancora più interessante, data la natura delle spiegazioni riportate sui cilindri, è che tale luogo non era nato per il diletto o per il capriccio del suo proprietario, quanto piuttosto per estendere la conoscenza dei pezzi mostrati a un pubblico. Pubblico che si ipotizza fosse formato principalmente dalle allieve della scuola di sacerdotesse consacrate al dio Nanna, per il quale la stessa principessa e curatrice era anche amministratrice, ma non si esclude che fosse aperto anche all'intera popolazione, non solo per la contemplazione ma come luogo di scambio, di relazione, di conoscenza e acculturamento. Un museo che è sostanzialmente un museo archeologico, che custodisce e tramanda le tradizioni materiali di una civiltà, attraverso la presentazione di una serie di oggetti che provengono dal passato.

Tutto questo accadeva qualche secolo prima della nascita del ben più noto complesso del *Mouseion* e Biblioteca di Alessandria d'Egitto, anch'esso improntato alla ricerca dello scambio e della reciprocità, tanto che possiamo dire che il museo, risalendo fino alla sua origine greca, è nato come luogo di relazione.

Con il termine greco *Mouseion*, infatti, venivano in origine chiamati i cenacoli a sfondo filosofico e religioso dei Pitagorici, dai quali per estensione si nominò con lo stesso appellativo anche quella istituzione che nacque ad Alessandria d'Egitto.

Il *Mouseion* di Alessandria venne fondato da Tolomeo Lago, ex generale di Alessandro Magno, che prese il nome di Tolomeo I Sotèr dopo che divenne re d'Egitto a cavallo tra il terzo e il secondo Secolo a. C. Tale istituzione proseguì e crebbe ulteriormente anche sotto il regno di Tolomeo II Filadelfo, così come sotto quello di Tolomeo III Evergète fino al 221 a. C.

In questo luogo era possibile rendere onore al dono della memoria che la dea *Mnemosyne* madre delle Muse aveva fatto agli uomini, attraverso l'esercizio della conoscenza in tutte le espressioni che le Muse stesse incarnavano. Nei suoi spazi circolavano figure dal calibro di Eratostene, Euclide, Archimede e Ippazia, i quali dettero vita a uno spazio di studio, di confronto e di riflessione che per molti secoli ha rappresentato la massima istituzione culturale del mondo ellenistico e che potrebbe essere considerato come una sorta di antesignano degli attuali *college* anglosassoni, fatto salvo che erano aperti a pochissimi prediletti allievi. Le ragioni della costruzione di un luogo simile sono da rintracciarsi nella volontà politica di dimostrare agli Egizi, la cui cultura era vastissima e notoriamente secolare, che anche il popolo dei loro conquistatori, cioè i Macedoni, non era da meno in quello stesso campo.

Il *Mouseion* era organizzato come una sorta di comunità religiosa guidata da un sacerdote che veniva eletto direttamente dal re. Era formata da molti membri tra i quali figuravano importanti scienziati, studiosi, poeti, medici, matematici, ma non filosofi, tutti dichiarati devoti alle Muse. Questi dotti convivevano negli stessi spazi formati da un tessuto che alternava giardini, specchi d'acqua e diversi padiglioni costruiti in muratura e tra i quali spiccava l'"Esedra" che era destinata al consumo comunitario dei pasti. Nel *Mouseion* erano presenti anche un giardino zoologico, un giardino botanico, osservatori astronomici, sale destinate alla dissezione anatomica e molti altri spazi destinati all'esercizio e alla trasmissione della Scienza.

Comune al *Mouseion* e alla Biblioteca era lo *Scriptorium*, nel quale lavoravano studiosi e traduttori delle principali lingue parlate al tempo. Fra le molte opere che in questi spazi vennero portate a termine, spicca infatti la prima traduzione della *Bibbia* dall'ebraico al greco, a testimoniare l'intensissima attività di produzione culturale che vi si portava avanti.

Con la consapevolezza che il museo nasce come un luogo aperto e in divenire, ovvero un luogo che accoglie piuttosto che semplicemente conservare, possiamo spostarci in tempi a noi più recenti e prima di procedere a una possibile disamina di questa sua caratterizzazione attraverso una lettura cronologica della sua evoluzione, vale la pena a mio giudizio, ripercorrere le posizioni di un grande intellettuale e studioso che, nel campo del museo, della sua storia, dei suoi ruoli e delle sue ragioni, ha lasciato molto e ancora molto ha da lasciare alla cultura attuale.

Si tratta del pensiero dello storico dell'Arte parigino Germain Bazin, che fu Conservatore del *Louvre* durante gli anni della seconda guerra mondiale, il quale nel 1967, nel suo poderoso *Le temps des musées*³, tappa miliare della moderna cultura museale, afferma che prima di affrontare qualunque riflessione sul tema del museo, bisognerebbe che insieme ad essa si aggiungesse anche una riflessione sull'idea di "Tempo"⁴.

³ G. BAZIN, (2018). *Les temps des musées*, Edifir.

⁴ Cfr. G. BAZIN, *op. cit.*, p. 29.

Quasi che per comprendere al meglio la complessità delle ragioni e delle intenzioni di tale istituzione, occorresse percorrere un doppio percorso fatto di storie parallele che fluiscono all'unisono, per spiegare l'evoluzione del concetto di "museo". Un concetto che si spiega meglio se letto e interpretato in sintonia con il cambiamento del concetto di "Tempo" nel corso della Storia e della sua percezione culturale.

Questa duplice storia potrebbe partire da quella sorta di Grande Tempo – nell'accezione data dagli etnologi al senso del tempo delle civiltà primitive – all'interno del quale, grazie al "rito" e al "mito", non esiste alcuna transizione ma una costante permanenza, una sorta di dilatatissimo presente, da cui si abbraccia quella visione di "tempo ciclico" propria della prima civiltà greca, ovvero quella delle Città-Stato, per poi passare, al superamento di tale modello, a una percezione del tempo come "utopia", collocata alternativamente nel passato o nel futuro. Si pensi a questo proposito alla *Repubblica* di Platone, nella quale il benessere umano è spostato nel futuro, in un ipotetico tempo nel quale la sua "utopia" può trovare realizzazione. Oppure, si pensi ancora alla cultura egizia e alla stessa cultura greca, che prendendo coscienza di se stesse, si analizzano, si studiano, si percepiscono come frutto di un'evoluzione, quindi come fatto storico in seguito al quale iniziano a lasciare tracce di sé ai posteri attraverso biblioteche, archivi e luoghi dove si conserva il Sapere e l'Arte. Come abbiamo già detto, proprio perché luoghi dedicati alle Muse, le divinità protettrici delle arti e figlie di Zeus e *Mnemosyne*, la dea della Memoria, tali ambiti vengono chiamati *Mousèion*, come lo fu appunto, il Museo di Alessandria, anche se tali luoghi avevano una funzione diversa da quella odierna. Per dirla con Bazin: «l'uomo si consola di ciò che è attraverso ciò che fu»⁵.

Scendendo nel dettaglio sulle ragioni della conservazione di manufatti artistici, tale pratica si sviluppa anche in seguito all'accumulo di materiali realizzati come *ex-voto* e depositati in ingenti quantità presso i santuari. Questi materiali, quasi sempre statue, statuette, suppellettili, riproduzioni di parti del corpo ecc. erano realizzati dai maggiori artisti del tempo e raccolti in appositi depositi, dove potevano essere visitati da chiunque, semplicemente versando un compenso che veniva corrisposto ai soggetti preposti alla custodia del tempio. Quando tali oggetti raggiungevano un numero molto elevato veniva fatta una cernita e si conservavano solo gli esemplari migliori, destinando gli altri alla fusione, se realizzati con il metallo, oppure destinandoli alla sepoltura in apposite aree di competenza dello stesso santuario, come spesso ancora oggi viene testimoniato da copiosi ritrovamenti di tali elementi in importanti aree archeologiche. In molti santuari – quello di Delfi ne è un esempio molto noto – addirittura in prossimità del tempio principale venivano costruite dagli abitanti di una stessa città, delle cappelle votive per raccogliere le donazioni effettuate dai suoi abitanti.

Ad Atene la pratica della conservazione e della mostra di oggetti era slegata da motivi di ordine religioso, in quanto si ha testimonianza della pratica di raggruppare e conservare anche gruppi di manufatti pittorici, il cui nome dato all'ambiente dedicato a tale pratica ("pinacoteca"), deriva da *pinas*, cioè "tavole", in quanto i dipinti venivano eseguiti perlopiù su tavole di legno e conservati, appunto, nelle "pinacoteche". La più antica di tali strutture viene testimoniata all'interno del complesso dei Propilei posto all'ingresso dell'Acropoli di Atene, costruita per volere di Mnèsicle nel V secolo a.C. In particolare, tale pinacoteca trovava spazio nell'ala settentrionale del complesso destinata all'ingresso dell'area sacra posta sull'Acropoli, ed era dotata di locali che prendevano luce da una serie di aperture rivolte verso sud. Al suo interno, Pausania descrive la sistemazione delle varie tavole lignee dipinte – molte con soggetti sacri cari alla dea Atena ma anche raffiguranti soggetti diversi – come alloggiate all'interno di piccole nicchie, tutte aperte nella muratura al di sopra di una lunga fascia continua di marmo blu di Efeso che, stagliandosi sui blocchi di marmo pentelico, andava a ribadire l'unità dell'ambiente dedicato alla mostra di soggetti artistici diversi.

In epoca ellenistica, grazie soprattutto alla dinastia degli Attalidi, si poté assistere a una strenua ricerca di manufatti artistici greci da portare nella città di Pergamo, situata oggi nell'attuale Turchia. Tramite il lavoro di una serie di intermediari dislocati in tutto il bacino Mediterraneo, si concepirono le strutture di questa nuova capitale rivolta verso il mare, prevedendo di disporre nei tradizionali luoghi deputati alla cultura una grande quantità di opere d'Arte, soprattutto sculture, che testimoniavano il livello raggiunto dall'arte greca. In particolare, gli scavi archeologici della grande "Biblioteca" di questa antica città, hanno messo in luce la presenza di una sala destinata alle riunioni, al cui perimetro sono stati rinvenuti i basamenti di statue che secondo le diverse iscrizioni raffiguravano noti poeti, filosofi e storici. Siamo in presenza, quindi, di un ambiente dalla funzione mista, all'interno del quale la necessità di riunirsi si sommava a quella di narrare una Storia, cioè quella di un Popolo. Appare chiaro come si sia di fronte a una prima manifestazione di quello che poi nel tempo sarà definito come *museo storico*, la cui tipologia verrà ripresa in tempi più recenti e che caratterizzerà in particolare molte espressioni museali del Rinascimento italiano. Insieme all'assemblea, in quest'architettura costruita a Pergamo, si sente il bisogno di celebrare le radici storiche, culturali, politiche e artistiche di una società, la quale trova la sua legittimazione proprio nel pensarsi come un momento all'interno di un lungo processo in divenire. Insomma, Pergamo a poco a poco si conferma, insieme ad Alessandria d'Egitto, come una delle città nelle quali si concentrano non solo le maggiori espressioni artistiche e architettoniche del tempo, ma anche si creano luoghi destinati alla produzione, alla conservazione, alla valorizzazione e alla divulgazione di queste espressioni culturali,

⁵ Cfr. G. BAZIN, *op. cit.*, p. 30.

all'interno di luoghi la cui funzione non è esclusivamente dedicata allo scopo, ma alla compresenza di funzioni diverse, anche se tutte rivolte alla costruzione di una chiara identità civica.

Per inciso si ricordi, a testimonianza del grande fervore culturale di Pergamo, che sarà proprio in questa città che prenderà campo l'affermazione della cosiddetta *pergamena*, ottenuta con la preparazione di pelli animali, quale supporto per la scrittura, in seguito al divieto dell'esportazione del papiro da parte di Tolomeo, il quale temeva sempre più l'ascesa e la credibilità culturale di Pergamo rispetto ad Alessandria.

Solo dopo aver conquistato la Grecia nel II secolo a.C., i Romani iniziano a interessarsi al fenomeno del collezionismo artistico. Attraverso una fitta rete di mercanti d'Arte e sollecitati dalla pregevolezza dei vari bottini di guerra, i ricchi patrizi romani iniziano ad acquistare un gran numero di opere che presto diventerà di moda sfoggiare nelle loro lussuose residenze, soprattutto nelle ville suburbane.

A tale proposito si pensi a cosa è stata la villa dell'Imperatore Adriano a Tivoli, la quale mirava a essere quasi una sorta di riproposizione in miniatura delle bellezze architettoniche dell'impero, concentrate in una straordinaria concatenazione spaziale, che si estendeva su diversi ettari di terreno, andando a formare un insolito, quanto incredibilmente vasto, *museo a cielo aperto*. Un museo a uso e consumo dell'Imperatore, della sua corte e dei suoi molti visitatori i quali potevano apprezzare i giardini pieni di statue, le sale adornate di dipinti, le gallerie ricolme di collezioni di oggetti che esprimevano alla massima potenza ciò che il patrizio romano amava fare, ovvero circondarsi dal lusso di manufatti artistici. Manufatti che, se non era possibile reperire in originale, venivano sostituiti da copie, in quanto nella cultura romana del tempo non era tanto importante l'unicità del manufatto quanto, invece, l'idea in esso racchiusa.

Ogni civiltà quando invecchia e perde la propria carica di innovazione, nella maggior parte dei casi pare ritornare a guardare con nostalgia ai propri esordi e questo spiega la diffusissima passione per i primitivi che in quegli anni diviene una moda quasi di massa. Claudio amava collezionare pezzi antichi dell'arte etrusca, mentre Augusto, insieme alle collezioni d'Arte, conservava anche collezioni di grandi ossa di animali preistorici, insieme agli attrezzi e alle suppellettili appartenenti a civiltà primitive, venuti alla luce durante gli scavi delle sue ville di Capri.

Ovviamente anche nella cultura romana il termine *Museum* si trova perlopiù impiegato per designare un luogo destinato a ospitare incontri e conversazioni a sfondo filosofico, e non sarà mai usato per designare il luogo dove si mostra una collezione di oggetti o di opere d'Arte. Bisognerà arrivare al Rinascimento in Italia per vedere attribuire al termine l'accezione che anche oggi viene usata.

Tornando a Roma, anche se i ricchi patrizi e i regnanti riservano a sé e al loro *entourage* la possibilità di godere dell'Arte, si fa sempre più

strada in questa società l'idea che questa immensa disponibilità di opere d'Arte debba essere condivisa con l'intera popolazione e non rimanere segregata negli ambiti privati di poche ville patrizie. Plinio ci ricorda il discorso che Agrippa tenne sulla necessità di rendere di dominio pubblico questo grande patrimonio di statue e dipinti, in modo che tutta Roma ne potesse beneficiare.

La modalità con cui si attuò tale raccomandazione si inserì nella volontà di alcune tra le più influenti famiglie romane di iniziare a costruire a Roma alcune strutture architettoniche aventi la funzione di offrire ricovero a una popolazione abituata a vivere all'aperto e che cresceva a dismisura di anno in anno. Queste strutture, che di fatto tendono a configurarsi come "pubblici portici", a poco a poco affiancano al loro scopo assistenzialista anche quello di ospitare svariate collezioni di opere d'Arte, messe liberamente a disposizione dei cittadini. Così facendo, oltre a dare un tetto ai molti abitanti che vivevano in strada, le ricche famiglie patrizie coinvolte in queste costruzioni offrivano anche una dimora pubblica per un gran numero di collezioni artistiche, ingraziandosi così il benvolere di tutti i cittadini, meno abbienti o no, costruendo un consenso generale che risultava sempre molto utile dal punto di vista politico ed economico.

Con questi presupposti e con queste caratteristiche nasce ad esempio il "Portico di Pompeo", costruito in aderenza con il retro della scena in pietra dell'adiacente Teatro di Pompeo, la quale forma il quarto lato della struttura architettonica caratterizzata da un succedersi di arcate sostenute da cento colonne. All'interno del quadriportico, un ampio e frequentato giardino consentiva di circolare liberamente negli spazi coperti, all'interno dei quali, logge e gallerie, trovava sistemazione l'immensa moltitudine di opere d'Arte raccolte, nel corso degli anni in battaglia, dal generale e politico Gneo Pompeo Magno, rese completamente disponibili alla fruizione dei cittadini romani, anche se dietro questa concessione si celava evidentemente la celebrazione dei successi del mecenate.

Il "Portico di Ottavia", costruito in epoca augustea nella zona del Circo Flaminio invece, era dotato di ambienti che funzionavano come una vera e propria galleria d'Arte, mentre la *Porticus Vipsania*, edificata per volere di Polla, sorella di Marco Vipsanio Agrippa e terminata da Augusto, si trovava ai piedi del Pincio ed era una sorta di ampio spazio dedicato alla geografia, all'interno del quale si poteva ammirare la grande carta geografica del mondo eseguita per volontà dello stesso Agrippa.

Tutte queste strutture ci testimoniano la loro profonda relazione con la città e i suoi cittadini. Luoghi aperti, permeabili, porosi, attraversati dai flussi urbani e dal battito vitale della città, a testimoniare come la funzione della conservazione e dell'esposizione dell'Arte nell'antica Roma sia un fatto che si connette con la stessa struttura della Capitale, che coinvolge la sua architettura e che funziona da *medium* per contenere vecchie funzioni e per innescare nuove relazioni.

1.9 | Nuovi orientamenti moderni

Anche in Europa, fin dai primi anni del Novecento si manifesta l'affermazione di tutta una serie di nuovi principi che paiono volere ridefinire la veste e i contenuti di un'istituzione, nei confronti della quale si avverte la necessità sempre più impellente di un generale ripensamento, specialmente indirizzato verso il potenziamento di un suo possibile risvolto sociale.

A tale proposito vale la pena ricordare come, ad esempio, anche in Francia fin dagli anni Venti del Novecento Henry Focillon, indiscusso protagonista di quella breve stagione di idealismo a cavallo tra le due guerre, affermava l'importanza di rendere i musei dei veri luoghi di libertà, all'interno dei quali sentirsi vivi. Luoghi nei quali ci si reca non per giudicare, bensì per apprendere e attraverso l'apprendimento essere felici e capaci di amare.

La leva per innescare questa dimensione *educatrice*, di quelli che lui chiamava "musei viventi", non può che non risiedere, allora, in quella che viene individuata come la pratica dell'allestimento museale ottenuta attraverso una corretta progettazione degli spazi e dei sistemi impiegati per offrire al pubblico la migliore conservazione e ostensione delle opere, in particolare quelle artistiche, che per lo studioso francese non sono altro che entità che nascono dall'incontro tra una vocazione formale della materia e una vocazione formale dell'Uomo. Quindi il museo viene visto non più come un luogo espressione di un determinato potere e nemmeno come un luogo atto alla sola conservazione e trasmissione della Memoria, ma come un luogo nel quale ogni visitatore possa compiere un passaggio indispensabile verso l'acquisizione di uno *status* diverso, ovvero quello di cittadino consapevole e desideroso di intraprendere nuovi apprendimenti. In altre parole, un luogo all'interno del quale, oltre alla pura esperienza estetica scaturita dall'osservazione dell'Arte, sia possibile intraprendere un percorso di crescita culturale e sociale. Insomma, un vero e proprio volano di trasformazione.

A ufficializzare questo sentimento e questa necessità di comune rinnovamento nel campo dell'esposizione museale, ci penserà la Conferenza Internazionale di *Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art*, tenuta a Madrid dal 28 ottobre al 4 novembre del 1934, promossa dall'*Office International des Musées*, alla quale parteciparono ben 69 esperti provenienti da 19 Stati differenti, tutti potenzialmente concordi con l'intenzione di condividere esperienze e riflessioni sul tema, allo scopo di riscrivere le basi di una rinnovata cultura museale.

Fondamentalmente, Europa e Stati Uniti si confrontarono sulle questioni di ordinamento scientifico ma anche sulle questioni di allestimento progettuale degli spazi, molte delle quali già prese in considerazione in tempi passati e già apparse su *Museion*, la rivista dell'*Office International des Musées* fin dal 1927.

Durante le dense giornate madrilene si ufficializza per la prima volta nella storia della cultura museale, la separazione di una disciplina autonoma da quella che universalmente veniva definita come museologia. Ovvero, la cultura museale da quel momento in poi si biforca sul duplice binario della *Museologia* e della *Museografia*, lasciando alla prima la gestione di quelle questioni ordinamentali e alla seconda la gestione di quelle progettuali necessarie per metterle in pratica.

I risultati acquisiti durante la Conferenza Internazionale furono riuniti in atti pubblicati¹⁵ a Parigi l'anno seguente e raccolti in due tomi che ancora oggi colpiscono per la loro lungimirante e sorprendente attualità, nonché per la completezza degli aspetti trattati. Questa pubblicazione, infatti, ha ancora oggi la straordinaria capacità di riportare all'attenzione del lettore l'intero regesto di esempi, soluzioni e principi affermati durante lo svolgimento della Conferenza, individuando una serie di linee metodologiche condivise e soprattutto necessarie, per gestire oltre alla serie di annosi problemi legati alle questioni spaziali e ordinamentali affrontate da un esclusivo punto di vista estetico e percettivo, proprio anche tutte quelle questioni che invece riguardavano gli aspetti legati all'acquisizione dei benefici didattici ed educativi che potevano rivelarsi dal rapporto con le diverse opere messe in mostra nel museo.

Mentre queste idee innovatrici furono assunte all'interno degli orientamenti della cultura museale della maggior parte degli stati europei e americani, la Germania e l'Italia, in quel periodo dominate da dittature, non recepirono in maniera completa tali indicazioni.

In particolare la Germania, dominata dal nazismo, non vi partecipò neanche, mentre l'Italia dominata dal fascismo e per la quale parteciparono ben 14 delegati, fra i quali il noto storico dell'arte Ugo Ojetti, intese, durante il Ventennio, di declinare le idee innovative fissate a Madrid in una direzione maggiormente gradita al regime. Ovvero, sulla base delle idee nazionalistiche propagandate dal fascismo, l'istituzione museo sarebbe dovuta certamente andare verso la direzione del popolo, ovvero, certamente possedere aspetti didattici, ma non tanto per elevare culturalmente il visitatore, quanto invece per educarlo a una diffusa idea di superiorità della razza italica, dato che la maggior parte degli artisti e delle opere d'arte mondiale sono di origine italiana. La posizione che l'Italia portò alla Conferenza, fu fortemente coesa sull'idea che, in questo Paese, la questione nodale del museo fosse sì la sua innovazione, ma soprattutto che tale innovazione si incentrasse sulle questioni della conservazione. Conservazione delle opere e conservazione degli stessi edifici che a loro volta le conservano, dato che i musei in Italia sono sempre stati realizzati all'interno delle preesistenze architettoniche, recuperate fino al secondo dopoguerra, secondo la predilezione per un deciso gusto di ambientazione storica.

¹⁵ "Muséographie, architecture et aménagement des musées des art", Parigi, 1935, (due numeri speciali della rivista *Museion*, organo ufficiale dell'OIM).

Queste posizioni lasciarono l'Italia di quegli anni molto lontana dagli orientamenti condivisi dal resto degli altri Paesi, che sul tema degli allestimenti museali negli edifici storici si assestavano sulla prevalenza assoluta dell'armonia tra l'edificio e l'opera, ottenuta dalla semplice giustapposizione dei due registri, quello, appunto, dell'opera da esporre e quello del contenitore architettonico storico, le cui diverse nature messe a confronto, si riteneva fossero sufficienti per creare nuove unità. Vengono sconsigliati così, nella maggior parte della cultura museale del tempo, tutti i possibili tentativi di ricostruzione storica e di ambientamento, ritenendo sufficiente la connotazione dell'opera a rendere testimonianza del Passato.

Anche se la Conferenza di Madrid lasciava alla cultura internazionale una ricchissima serie di indicazioni culturali e operative nel campo della Museologia e della Museografia, ben poche di queste indicazioni confluirono nella pratica museale italiana, eccezion fatta per le mostre temporanee, le quali vennero viste come l'espedito principale per comunicare e veicolare tutta la retorica di cui il regime fascista si fregiava.

La dimensione didattica caldamente consigliata dalla Conferenza madrilena all'esposizione, qualunque essa fosse o permanente o temporanea, viene dunque completamente disattesa negli spazi museali italiani, ma fortemente rincorsa nei molti esempi allestitivi temporanei che negli anni del fascismo furono messi in atto in Italia. Quindi la mostra come potenziale territorio di apprendimento, ma orientato a far passare il messaggio dell'evidente superiorità artistica, creativa, tecnica, culturale e politica dell'italianità come chiave di lettura alla base di ogni successo e di ogni espressione in qualunque campo dell'Uomo.

Bisognerà attendere gli anni della Ricostruzione, nel secondo dopoguerra italiano, per vedere mettere in pratica tutte le direzioni delle indicazioni prodotte dalla Conferenza di Madrid del 1934, quando, liberata dalle imposizioni del fascismo, la cultura italiana riprende in mano la sua radice più autentica, basata sul dialogo costante tra tradizione e innovazione. Una cultura che per allontanarsi dal ricordo delle molte retoriche del regime, attingerà dal vasto campo della realtà per assumere nuove direzioni e nuovi orientamenti, tutti espressi e finalizzati da una costante ricerca liberatoria di una possibile "verità", che prima d'allora nel campo della Museografia e dell'Allestimento veniva soffocata da altre componenti. Una verità che oltre ad essere una ricerca costante di appropriatezza, innovazione e rispetto, da quella meravigliosa stagione segnata dalla "Lezione Italiana"¹⁶ della museografia in poi assumerà la connotazione di una più aggiornata e possibile idea di Bellezza.

Da questo breve e certamente non esaustivo itinerario all'interno dell'evoluzione della cultura museale, è possibile mettere in luce

come l'evoluzione dell'istituzione museo si sia impostata su caratteristiche diverse, molte delle quali anche in aperta opposizione fra di loro. Ovvero, se da un lato l'istituzione del museo nasce come luogo all'interno del quale conservare e poi mostrare i molti aspetti della Memoria, in particolare i molti frutti delle sue espressioni artistiche e materiali, dall'altro lato vi si registra spesso con intenzioni di eguale intensità e risultati, il desiderio di aprirsi al Futuro, attraverso l'immissione di una serie infinita di modalità di relazione e di connessione con l'esterno.

In altre parole, se da un lato il museo nasce per forza di cose rincorrendo il modello dello "scrigno" entro il quale conservare e mostrare i frutti più preziosi prodotti nelle diverse epoche dall'Uomo, ma anche dalla Natura, ovvero una visione del museo che secondo la nota dialettica portata avanti a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento e appoggiata dal noto museologo statunitense Duncan Cameron, veniva esplicitata attraverso la metafora del "Tempio", il museo in realtà, non è mai stato solamente questo.

Ovvero, non è mai stato solo luogo sacro all'interno del quale omaggiare e venerare i diversi frutti dell'Uomo e della Natura attraverso il Tempo, bensì un luogo molto più complesso e dalla caratterizzazione duplice, in quanto, a fianco di questa connotazione più evidente, si è spesso insediata anche una peculiarità del tutto opposta. Quindi, una caratteristica che di volta in volta l'ha desacralizzato, scomposto, rifermentato per poi ricomporlo e aprirlo alle immissioni dei molti vettori offerti da tutte le epoche nelle quali si è potuto esprimere, prima fra tutti la relazione con l'esterno, con il mondo e con l'Uomo, nonché con tutte le sue necessità e visioni.

Dunque, il museo è stato storicamente quasi sempre identificato in un "tempio", ma allo stesso tempo si può dire che, riprendendo l'altro termine della metafora cameruniana, è stato anche un "forum". Ovvero, un luogo aperto non solo nei confronti del Passato, ma anche nei confronti del Presente e in molti casi anche nei confronti del Futuro, così come è stato fin dai suoi primi esempi, un luogo ibrido e composito, nel quale quasi mai si è consumata la sola dimensione classificatoria della conservazione e dell'esposizione, per aprirsi invece, in forme sempre diverse, al confronto e alla relazione con termini differenti.

Ad esempio, per il solo fatto che la sua natura lo porta ad essere un luogo aperto al pubblico – anche quando essere stato luogo aperto al pubblico in periodi nei quali l'idea di pubblico era pressoché sconosciuta o molto distante da quella odierna – il museo ha potuto assumere nelle moltissime declinazioni manifestate nel corso della Storia, la caratteristica di un luogo che accoglie, piuttosto che di un luogo che respinge. Uno spazio nel quale inchinarsi al cospetto della Storia, ma anche un luogo nel quale da questa Storia ci si evolve, acquisendo nuovi stimoli per il Presente e per il Futuro.

¹⁶ Cfr. F. FABBRIZZI, (2021). *Lezione Italiana: allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir.

2. PRODROMI DI UNA NUOVA MUSEOGRAFIA. DA CONTEMPLAZIONE A ESPERIENZA, DA CELEBRAZIONE A EDUCAZIONE

2.1 | *Nuove concezioni dell'arte*

Come abbiamo visto, grazie alla sua evoluzione nei secoli, il museo è oggi un'istituzione aperta al pubblico che acquisisce, conserva e comunica tramite l'esposizione, le testimonianze materiali e immateriali prodotte da una determinata società e dal suo ambiente in una certa epoca, con scopi di studio, istruzione e diletto.

Potremmo dire che tali caratteristiche che si sono precisate nel corso del tempo costituiscono oggi la base necessaria affinché si possa parlare di museo e se per un qualunque motivo dovesse venire meno una di loro, il museo diverrebbe un qualcosa di profondamente diverso dalla sua più intima essenza.

In tempi a noi recenti, il museo ha spesso avvertito però la necessità di trasformarsi ulteriormente, come se sentisse il bisogno di incorporare nelle sue intenzioni anche altre caratterizzazioni, nello stesso spirito della società contemporanea in profonda e continua trasformazione. L'analisi di tutto questo, ovviamente, non può prescindere dal considerare come la concezione dell'Arte, soggetto primario della ragione del museo, si sia modificata nel corso del tempo, dando luogo, di conseguenza, a visioni e modalità diverse per la sua conservazione e valorizzazione.

Nell'idea di Arte, fin dai primordi, è contenuta l'idea della *materialità*, ovvero la capacità di portare avanti un lavoro che richieda l'ausilio di una tecnica. Quindi è un agire e un produrre che si fondano sull'applicazione di un insieme di esperienze che nel tempo diventano regole e tecniche operative. Ma l'Arte è anche un atto creativo, anzi si potrebbe dire che è la più alta espressione umana della creatività, in quanto consente all'Uomo di rendere visibile, condivisibile, quindi universale, la propria interiorità, altrimenti esclusivo appannaggio personale dell'individuo. Tutto questo, naturalmente, declinato strettamente ai contesti culturali e sociali di riferimento, ma anche alle innovazioni della Tecnica che hanno permesso all'Arte di esprimersi attraverso modalità e linguaggi profondamente diversi.

Ma oltre a questo, l'Arte ha una finalità anche di conoscenza, di rassicurazione, di apprendimento, e questo scopo ci è manifesto fin dagli esempi dell'arte rupestre, in quanto i graffiti sulla roccia altro non erano che un modo per comprendere e per controllare la Natura. Ma quegli stessi graffiti erano anche un modo per esprimere le credenze e i riti di quell'Uomo che iniziava a percepire anche la necessità di una dimensione spirituale, che tramite l'Arte poteva essere così espressa e condivisa per diventare patrimonio collettivo.

Quindi Natura e Religione, Mimesi e Spiritualità, Idea e Realtà sono i poli attorno ai quali fondamentalmente ruota tutta l'evoluzione dell'Arte, portandosi dietro in ogni suo passaggio, anche l'annosa questione della Tecnica, senza la quale l'Arte avrebbe difficoltà ad esprimersi.

Già Aristotele definiva l'Arte come una «*disposizione creativa accompagnata dalla ragione*»⁷, ovvero come un insieme di intuizione e di razionalità, individuando nella razionalità non soltanto la necessità di un criterio, di un ordine e di una intelligibilità, quanto anche l'ausilio di una tecnica necessaria all'immanenza della sua natura.

Quindi l'Arte da sempre viene intesa come un operare che contiene al proprio interno due distinte sfaccettature, quella dell'ideazione e quella della realizzazione; per questo, nel corso del tempo il rapporto tra la Tecnica e l'Arte diviene sempre più una questione centrale all'interno delle riflessioni sull'Arte stessa, producendo momenti differenziati nei quali la relazione tra l'ideare e il fare non sempre è stata considerata in un rapporto di equilibrio.

Tutta la cultura antica non conosceva ancora nessuna differenza tra i due termini della questione, anche se di fatto esisteva una marcata differenza tra le Arti liberali, cioè quelle legate al pensiero e le Arti meccaniche, cioè quelle che comprendevano un momento manuale ed esecutivo. Il mondo greco, infatti, individuava con *techné* non solo il fare di natura artigianale, ma anche il fare di natura artistica, legato nella maggior parte dei casi alla produzione del suo fine ultimo, ovvero la ricerca e l'espressione della Verità.

Fino al Medioevo, l'Arte viene intesa come un processo, un'operatività, ovvero come una tecnica che produce manufatti, siano essi appartenenti alla Pittura, alla Scultura o all'Architettura. Solo dal Rinascimento in poi, quando l'Arte pare ricercare i propri modelli nelle forme del mondo antico, si assiste a una radicale revisione delle istanze religiose presenti al suo interno come leva, ma anche come essenza, in quanto non è più Dio il suo centro, bensì l'essere umano, con l'obiettivo di cogliere tutta la bellezza presente in lui e nel suo mondo.

Arte e Tecnica iniziano allora a scollarsi, a non essere più intese come aspetti diversi di uno stesso operare, con la conseguenza prevedibile che l'idea dell'Arte si avvicina sempre più all'Estetica, arrivando a sovrapporsi sempre più con essa.

Si inizia cioè ad indagare il vero nodo della questione, che il pensiero idealista di Hegel formalizzerà secoli dopo, quando si interrogherà chiedendosi quanto «*l'abilità e la bravura nel campo tecnico e manuale costituiscano un lato del genio stesso*»¹⁸. Insomma, Arte e Tecnica iniziano a separare i loro significati, come se l'arte concepita come un fare indirizzato a uno scopo, si scindesse in un'arte intesa semplicemente come piacere dell'animo e un'arte intesa come produzione di utilità.

A cavallo tra Ottocento e Novecento si vedono affermare, proprio grazie all'evoluzione della Tecnica, nuove possibilità e nuovi ambiti che vanno a rinvigorire tale dialettica. La cinematografia e la fotografia ad esempio, consentono non soltanto all'Arte di essere riprodotta all'infinito, ma anche di renderla maggiormente fruibile da un numero sempre più alto di persone.

¹⁷ Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, IV, 4, 15-16.

¹⁸ Cfr. G.W.F. HEGEL, (1977). *Estetica*, a cura di N. MARKER, Einaudi, p.51.

In questo periodo, grazie alla formazione del movimento *Arts and Crafts*, il focus su Arte e Tecnica torna nuovamente predominante. Così come anni dopo lo fu anche per il *Bauhaus*, i cui insegnamenti vertevano essenzialmente sulla conoscenza approfondita della materia, intesa come inizio di ogni processo creativo.

Attorno al tema della riproducibilità dell'Arte nella società di massa, vale la pena ricordare l'immensa fortuna critica che un saggio come *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, ad opera di Walter Benjamin, ha riscosso nella cultura dell'intero Novecento, indirizzando e influenzando non solo l'Arte e la sua storia, ma anche l'Estetica e l'Architettura.

Benjamin, che elabora il suo pensiero come possibile risposta rivoluzionaria al ruolo che la politica nazista promuove nei confronti dell'arte – ovvero a come i totalitarismi la usino come strumento di propaganda e di controllo – sostiene che, con le recenti innovazioni tecniche, si sia radicalmente modificato non solo il modo di guardare all'Arte in generale, ma anche il modo con cui gli stessi artisti e il pubblico la percepiscono e la fruiscono. Lo scopo del saggio è proporre una serie di nuovi approcci estetici, capaci di disinnescare l'utilizzo propagandistico dell'Arte da parte di ogni regime, in modo che essa possa dirsi fatto nuovamente libero e slegato da ogni connotazione politica. Per Benjamin la riproducibilità dell'Arte, grazie alla fotografia, alla cinematografia, ma in senso più ampio anche alla discografia, ha il potere di modificare profondamente il suo statuto, facendo venir meno quell'unicità del suo esistere solo "qui e ora". In questo contesto non ha più senso interrogarsi sulla sua autenticità o meno, in quanto la riproduzione consente di trasportare l'Arte da un contesto all'altro, vanificando il rapporto tra essa e il suo contesto originario. L'autenticità, che in passato costituiva la caratteristica essenziale per definire l'Arte, viene superata dalla sua riproducibilità, mentre allo spettatore si sostituisce il pubblico e, alla fruizione, il consumo.

Tutto questo, secondo l'autore, conduce alla perdita di quella che da sempre egli riconosce come la caratteristica principale di ogni opera d'Arte, cioè quella caratteristica che in origine possedeva prima ancora di essere considerata oggetto estetico, ovvero il suo valore culturale, nella maggior parte dei casi espressione di una dimensione religiosa e spirituale. Quella che cioè Benjamin, partendo da un'intuizione di Baudelaire, definisce come "aura".

Un'aura che, a ben vedere, con la nascita del museo è già stata ampiamente depotenziata, in quanto l'opera spesso viene trasportata in un contesto diverso da quello per il quale era stata concepita. In particolare, un contesto che nella maggior parte dei casi assume l'eccezionalità di un luogo nel quale il culto per la dimensione estetica

dell'arte si rinnova, assumendo quasi le dinamiche di una "teofania", grazie alla quale la bellezza si rivela come in un'apparizione.

2.2 | La fenomenologia e l'allestimento "relazionante"

La visione estetica di matrice crociana, grazie alla quale l'Arte altro non è che un'intuizione individuale portata a compimento dall'espressione, viene a poco a poco superata da una serie di principi e di posizioni riconducibili agli assunti della filosofia fenomenologica. Anche se tale filosofia viene portata a conoscenza della cultura italiana un po' in ritardo rispetto alla sua enunciazione¹⁹, i segnali di un cambiamento si avvertano già anche in altre parti del mondo, come ad esempio nell'ambiente americano, quel contesto culturale che per primo incorpora le innovazioni sottese nella filosofia fenomenologica, declinandole nella direzione di un diverso rapporto tra l'opera e lo spazio architettonico destinato a esporla.

Alcuni tra i più giovani storici dell'Arte italiani operanti nell'immediato secondo dopoguerra, attivi anche nel campo della critica e della museografia, si allineeranno prontamente a quanto già sperimentato negli Stati Uniti, promuovendo le basi di una nuova versione della museografia che guarderà agli esempi di oltre Oceano come a un modello da seguire.

Su incoraggiamento di Lionello Venturi, loro maestro, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi si avvicineranno a un ulteriore approfondimento della fenomenologia husserliana, rispetto a quanto di essa avevano già potuto apprezzare come presupposto di fondo, nei musei e negli allestimenti visitati nei loro soggiorni americani. Di essa riusciranno a cogliere e ad apprezzare l'essenza, ovvero quella capacità di vedere le strutture fondamentali di ogni fenomeno, comprendendole nella loro immediata manifestazione e conoscenza, il tutto nella sospensione del giudizio sulla realtà, ovvero quella che Husserl chiama *epoché*, concentrandosi sulla coscienza e sui suoi molti vissuti.

Brandi in particolare, attraverso l'elaborazione delle sue teorie sulle arti e sul loro restauro, è quello che più riuscirà a sviluppare una riflessione generale in chiave fenomenologica sull'argomento, affrontandolo specialmente attraverso la questione della critica e la questione della museografia.

Per quanto riguarda la critica, essa non è per Brandi da intendersi solo come la valutazione e l'interpretazione del documento estetico, ma un qualcosa di ben più ampio, nel quale ogni atto che si compie nei confronti dell'Arte non può prescindere dall'affermare un'idea²⁰.

¹⁹ *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, di Edmund Husserl, viene pubblicata nel 1936. In Italia tale opera viene tradotta e pubblicata quasi venti anni dopo, ovvero, solo nel 1954.

²⁰ L'ambito della critica non è per Cesare Brandi solo «la designazione e la promulgazione dell'opera, ma anche tutti i procedimenti che assicurino e conservino l'opera».

Anche il restauro è critica, anche la collocazione di un'opera in un museo, e perfino la illuminazione, il fondale su cui l'opera, se sarà un dipinto o una plastica, verrà esposta alla pubblica cultura», Cfr. C. BRANDI, (1947). *Carmine o della Pittura, con due saggi su Duccio e Picasso*, Firenze, pp. 137-138.

La museografia di conseguenza, è per lui quasi la stessa cosa del restauro, potremo dire addirittura una sorta di restauro cautelativo, grazie al quale riscrivere il rapporto tra il museo e il visitatore. Per Brandi l'opera è considerata come l'oggetto per eccellenza di quel rapporto di adesione tra gli uomini e le cose che il pensiero fenomenologico considera come centrale e grazie al quale la sua percezione da parte del visitatore coinciderà con il compimento di una vera e propria esperienza estetica, attraverso la messa in azione della personale dimensione emotiva di ciascuno.

Allo stesso tempo, anche Argan manifesta la propria adesione a questa visione filosofica, il cui luogo d'incontro con una propria dimensione concreta diventa per forza di cose il museo e il suo allestimento. L'allestimento, alla luce di queste inedite posizioni, diventa a sua volta immediatamente vitale e relazionante, ovvero capace di costituirsi leva per la creazione di un possibile legame tra l'opera e il fruitore. Va da sé che in questa rinnovata visione si va a ridefinire anche l'intero ruolo assegnato tradizionalmente alla visita nel museo, solitamente dedicata a colti viaggiatori e a ristretti ambiti di studiosi, per assumere invece sempre più i connotati di una vera e propria esperienza, intesa non solo come l'acquisizione di una conoscenza mediante il contatto con un campo della realtà, ma come un processo complesso basato sulla coesistenza di più componenti, tutte legate alla percezione soggettiva ed emotiva della realtà.

Ecco allora che nell'Italia del secondo dopoguerra iniziano ad affacciarsi sul panorama museografico tutta una serie di realizzazioni nelle quali il visitatore diventa contemporaneamente il soggetto e l'oggetto a cui è rivolta l'intera ricerca progettuale sugli spazi museali, collocandolo sempre più al centro della visita.

Anche se non mancarono voci contrarie che si levarono per garantire alla cultura progettuale italiana una sua autonomia rispetto ai modelli d'oltre Oceano, vedi quella di Ranuccio Bianchi Bandinelli e di Benedetto Croce, ancorati alle precedenti posizioni estetiche, è assolutamente innegabile constatare come i modelli culturali e operativi statunitensi andarono a influenzare i molti aspetti della museografia, all'interno di quel vasto cantiere di pensiero e di opere che fu la Ricostruzione italiana.

In seguito a viaggi di studio, soggiorni, congressi e scambi culturali con gli USA, storici dell'Arte e funzionari italiani poterono ben presto entrare in contatto con questo modo di concepire e porgere l'Arte, ricorrendo alla messa in pratica di tutta una serie di modalità e di tecniche che diverranno in Patria le scintille per innescare una stagione di esempi capaci di rappresentare questi, da poco acquisiti, valori culturali, con la conseguenza immediata di trasformare l'oggetto del museo e della mostra – cioè l'Arte nella maggior parte dei casi – in una attrattiva dall'altissimo valore didattico e pedagogico.

A questo proposito, Giulio Carlo Argan nella sua qualifica di Ispettore presso la Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti, avrà un ruolo decisivo nel puntare sugli aspetti pedagogici dell'Arte esposta in musei e in mostre. La modalità prevalente con la quale si affermano tali aspetti è quella dell'organizzazione di mostre didattiche all'interno dei musei.

L'occasione per veicolare questa dimensione pedagogica arriva con l'istituzione di un Centro funzionale per la didattica dei musei, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, sulla scia delle sollecitazioni internazionali della conferenza generale dell'ICOM del giugno del '48 a Parigi. Il Centro ha lo scopo di individuare tutti gli esempi e tutte le ricerche grazie ai quali sia possibile stabilire i termini della presentazione dell'opera in chiave didattica, coincidentemente con i temi e gli elementi della sua esposizione museografica. Un'esposizione che – vale la pena ricordarlo, – era nell'Italia di quegli anni basata ancora fondamentalmente sul principio della caratterizzazione dell'opera e non su quello della schematizzazione e della successiva narrazione dei suoi valori formali.

La prima occasione concreta per organizzare una mostra in grado di entrare negli aspetti educativi dell'Arte viene dallo smembramento del *Polittico dei carmelitani del Masaccio*, al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, messo in luce nei suoi aspetti divulgativi e didattici da una mostra allestita per l'occasione nei locali dell'istituzione museale pisana.

La mostra in questione²¹, allestita da Piero Sanpaolesi, prevedeva la messa a dimora di pannelli sui quali, al fianco delle opere originali, venivano esposti grafici e riproduzioni in modo da ottenere una comunicazione di tipo sinottico, ritenuta più immediata rispetto ad altri metodi, il tutto ovviamente facilitato dalle sempre più affinate tecniche di riproduzione delle immagini.

A questa segue l'anno successivo una mostra sui *Bronzi nuragici e la civiltà paleosarda* presentata prima alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma all'interno del Centro e trasferita successivamente anche a Palazzo Strozzi a Firenze. Queste due esperienze vengono presentate da Argan in un articolo pubblicato nel 1950 sulle pagine della rivista *Museum* in un numero dedicato al dibattito sulla funzione educativa dei musei promosso dall'UNESCO.

Nell'articolo, pur riconoscendo la necessità di esaltare il ruolo educativo dell'Arte, l'autore pone subito l'accento su quello che si dimostrerà essere al contempo il grande *vulnus* della politica museale italiana, insieme alla sua specificità più evidente, ovvero il fatto che la maggior parte dei musei non è di nuova costruzione ma utilizza spazi preesistenti appartenenti al patrimonio architettonico, nei quali non sempre è possibile realizzare degli ambiti espressamente dedicati alla dimensione pedagogica delle opere che vi sono esposte.

²¹ Sull'argomento cfr. M. LERDA, (2023). "Mostre didattiche e musei: Giulio Carlo Argan e le sperimentazioni italiane del secondo dopoguerra (1949-1952)", in *Opus In-*

certum, Verso una nuova idea di museo, architettura, arti, teoria e storia 1934-1964, Fup, pp. 100-109.

3. LA MUSEOGRAFIA DEL SECONDO DOPOGUERRA ITALIANO SPAZI DI RELAZIONE, SPAZI DI COMUNICAZIONE, SPAZI DI CONOSCENZA

3.1 | Cronologia

Analizzando la linea del tempo lungo la quale si sono succeduti gli esempi museali italiani, si nota la supremazia di quelli realizzati all'interno di strutture storiche in origine destinate ad altri scopi, rispetto agli spazi costruiti ex-novo per l'occasione.

Si può dire che il primo museo italiano in ordine di tempo a subire una totale ridefinizione interna sia stata la Galleria dell'Accademia di Venezia, nella quale ancora in pieno conflitto bellico, si poterono riaprire alcune delle sale. Immediatamente dopo la guerra, i lavori ripresero fin dal 1946 grazie a Carlo Scarpa, con la collaborazione dell'allora soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte di Venezia, Vittorio Moschini, i quali insieme inaugurarono il nuovo corso dei lavori con la ridefinizione della "Sala di Sant'Orsola", già in precedenza allestita secondo un superato criterio di ambientamento.

Nello stesso anno, sempre nel 1946, a Milano si inizia a ristrutturare la Pinacoteca di Brera, ad opera di Piero Portaluppi su incarico di Ettore Modigliani, all'ora soprintendente e Direttore della Galleria, epurato durante il fascismo a causa delle leggi razziali e reintegrato immediatamente nel suo ruolo precedente, solo dopo la conclusione del conflitto. A Portaluppi, l'architetto accademico, si affianca il giovane Franco Albini, all'inizio solo coinvolto come consulente per l'illuminazione e poi successivamente assunto al ruolo di progettista di alcune delle nuove sale minori.

Nell'estate del 1944 i bombardamenti tedeschi effettuati alla città di Firenze, hanno danneggiato pesantemente tutte le aree attorno a Ponte Vecchio e con esse anche la fabbrica degli Uffizi, dove si trova l'omonima Galleria. Grazie agli interventi architettonici di Lando Bartoli, a soli tre anni di distanza da quella notte di agosto, l'importante museo cittadino riapre in modalità parziale, consentendo la visita a circa la metà delle sue sale, ripristinate per l'occasione. Nelle sale rinnovate, si ridefinisce solo lo spazio dell'esposizione e non le modalità espositive, in quanto vengono ancora applicati i criteri di sistemazione risalenti al 1919 ad opera di Giovanni Poggi, stabiliti in base a una differenziazione per scuole.

Nel 1949 a Pisa si realizza il restauro del complesso museale del San Matteo, ad opera del soprintendente Piero Sanpaolesi, che dota gli spazi espositivi di ambiti definiti dal nitore delle superfici intonacate e verniciate di bianco, le quali fanno da sfondo a un allestimento risolto in base a criteri estetici, in grado di isolare le singole opere in una sorta di generale *galleggiamento*, allo scopo di esaltarne il ruolo di capolavori.

Sempre nello stesso anno a Napoli riapre in parte la Pinacoteca del Museo Nazionale, così come riapre l'intero Museo Duca di Marina collocato a Villa Floridiana al Vomero, insieme al Museo nella Certosa di San Martino.

Nel 1949 inizia il periodo di realizzazione dei lavori necessari per

ristrutturare ai fini museali i locali di Palazzo Bianco a Genova, ad opera di Franco Albini e su commissione di Caterina Marcenaro, la volitiva Soprintendente alle Belle Arti del Comune di Genova.

Sempre nel 1949 a Brera proseguono i lavori e Piero Portaluppi rivede l'allestimento di alcune fra le opere più note, ridefinendo completamente le modalità della loro percezione, attraverso l'abbandono definitivo dei precedenti criteri allestitivi basati sulla pratica dell'*ambientazione*, in favore di una sistemazione più astratta e più razionale. Nel 1951 si dà inizio ai lavori allestitivi negli spazi del Castello Visconteo di Pavia per ospitare i Musei Civici, usando gli appena ristrutturati spazi interni, rimessi in pristino secondo una generale filosofia del restauro che tende a mettere in evidenza la sovrapposizione degli interventi che nel corso del tempo si sono succeduti sulla fabbrica e improntando l'insieme al criterio della *sincerità formale e strutturale*, all'interno della quale le diverse opere che vi verranno esposte innescheranno un serrato dialogo basato sulla reciprocità e sulla relazione tra contenuto e contenitore.

Il primo museo costruito *ex-novo* nel secondo dopoguerra italiano si inaugura invece nel 1954 a Milano, anche se la fase di progettazione e di realizzazione si deve far partire fin dal 1947. Si tratta del cosiddetto PAC, ovvero, il Padiglione d'Arte Contemporanea, realizzato da Ignazio Gardella, il quale concepisce un edificio che oltre a risolvere al meglio la sua funzione di contenitore d'opere d'arte contemporanea, riesce a instaurare con l'ambiente fortemente storicizzato nel quale si inserisce, uno straordinario legame di reciprocità e di relazione.

Sotto la direzione di Maria Accascina, storica dell'Arte e allieva di Adolfo Venturi, il fondatore della disciplina storico-artistica a livello universitario, nel 1954 riapre a Messina l'omonimo Museo Regionale, al quale parallelamente si va ad affiancare la realizzazione ad opera di Carlo Scarpa della Galleria Nazionale della Sicilia, collocata all'interno degli spazi del palermitano Palazzo Abatellis.

Tra il 1953 e il 1956, tre protagonisti indiscussi dell'architettura italiana del periodo danno il via a quello che per molti aspetti può essere considerato come il capolavoro dell'intera *Lezione Italiana* della museografia. Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa e Ignazio Gardella si trovano a lavorare insieme allo stesso progetto di ridefinizione delle cosiddette "Sale dei Primitivi" alla Galleria degli Uffizi, progetto che mette insieme le competenze progettuali e le capacità poetiche di ognuno di loro, rivolto alla traduzione in spazio del nuovo ordinamento che Roberto Salvini aveva deciso per le sale.

Nel 1954 su incarico di Caterina Marcenaro, Ignazio Gardella progetta il Museo di Cristoforo Colombo a Genova. Si tratta di un progetto non realizzato che prevedeva al proprio interno l'inglobarsi della piccola antica volumetria, attribuita dalla tradizione popolare alla casa natale del famoso navigatore genovese.

Nel 1955 nella prestigiosa sede di Villa Giulia a Roma, viene riallestito

il Museo Nazionale Etrusco a opera di Franco Minissi, basandosi su nuovi criteri finalizzati a risolvere la disomogeneità dei precedenti allestimenti.

Durante il 1956 si conclude un ulteriore episodio del proficuo sodalizio culturale tra Franco Albini e Caterina Marcenaro, al quale si è da poco aggiunta anche la presenza di Franca Helg. Si tratta della realizzazione del Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo a Genova, una delle opere più straordinarie e al contempo anomale, di questo periodo. Il museo si sviluppa interamente nel sottosuolo e non presenta nessun prospetto interno, tuttavia manifesta con l'intorno e con l'intera città di Genova un profondo legame di relazione e affinità reciproca.

Ancora nel 1956, seguendo l'ordinamento impostato da Costantino Baroni, il gruppo milanese dei BBPR dà vita alla splendida realtà allestitiva degli spazi all'interno del Castello Sforzesco a Milano. Anche questa importante tappa nella cronologia della museografia italiana segna quella progressiva e inarrestabile tendenza che, rivolta all'interpretazione della Memoria nei termini della Contemporaneità, ha lasciato esempi straordinari a cui ha guardato l'intera cultura museografica internazionale.

Sempre sotto la direzione di Vittorio Moschini, nel 1957 Carlo Scarpa approfondisce la realizzazione di un edificio museale realizzato *ex-novo*. Si tratta in realtà di un'ala costruita come ampliamento alla già esistente Gipsoteca Canoviana a Possagno, nella quale la luce che entra nei volumi interamente verniciati di bianco, viene resa mutevole e vibratile grazie alle molte aperture tutte diverse che vengono praticate nelle murature.

Ancora nel 1957, su sollecitazione di Bruno Malajoli, soprintendente alle Gallerie Partenopee, Ezio De Felice riceve l'incarico di risistemare la Galleria Nazionale di Capodimonte, incentrando tutto il suo intervento sull'immissione e sulla qualità della luce naturale all'interno delle varie sale.

Nel 1958 Franco Minissi è impegnato nel dare il via a uno straordinario allestimento museografico legato all'Archeologia, il quale si concluderà solo nel 1963, consegnando il primo intervento allestitivo *in-situ* della cultura museografica italiana, ovvero, la musealizzazione e protezione dei resti archeologici della Villa del Casale a Piazza Armerina in Sicilia.

Nel 1958 inizia anche la lunga parabola della progettazione del Museo di Castelvecchio a Verona, nel quale la profonda sintonia innescata tra Carlo Scarpa e l'allora direttore dei musei civici cittadini Licisco Magagnato, dà vita alla ridefinizione dell'antica fabbrica scaligera. In questo esempio Scarpa lascia un magnifico esercizio della sua sensibilità compositiva, interamente basato sulla poetica del frammento, dell'interpretazione e dell'allusione.

L'anno successivo, nel 1959, i giovani neolaureati Carlo Bassi e Goffredo Boschetti vincono il concorso nazionale per la realizzazione della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. L'i-

brido edificio costruito interamente *ex-novo*, si colloca in aperto contrasto con la scacchiera ottocentesca che caratterizza la suddivisione urbanistica della città, mostrando una connotazione linguistica che pare mescolare echi di razionalismo brutalista a derive di matrice organicista.

Nel 1960 sempre Carlo Scarpa allestisce la Quadreria del Museo Correr a Venezia, nella quale il Maestro lagunare pare affermare una declinazione formale meno incline alla "trovata", rispetto ai suoi consueti canoni progettuali, mentre a Bologna sempre nello stesso anno, si dà il via al nuovo allestimento della Pinacoteca Nazionale per mano di Leone Pancaldi, inserendo negli spazi della preesistenza una serie di interessanti frammenti contemporanei.

Franco Albini e Franca Helg nel 1961, su incarico di Caterina Marcenaro, ridefiniscono gli spazi di Palazzo Rosso a Genova mettendo in atto un altro capitolo della loro consueta raffinatezza progettuale, seguita l'anno successivo con l'inizio della lunga esperienza del Museo di Sant'Agostino sempre nel capoluogo ligure, conclusasi solo nel 1977 con la scomparsa di Albini.

Nel 1964 si realizza il Museo Archeologico Provinciale di Salerno di Ezio De Felice, che viene ospitato all'interno degli spazi di un'antica abbazia, alla quale si giustappungono dei volumi contemporanei.

L'anno successivo, ovvero il 1965, vede la realizzazione per mano di Franco Minissi, del Museo Regionale Pepoli a Trapani, la cui definizione è tutta impostata sul tema del percorso. Stesso tema portante che viene affrontato anche dallo Studio Passarelli a Roma nel 1974, con la realizzazione della "Nuova Ala" dei Musei Vaticani, nella quale lo spazio connettivo pare essere di gran lunga più espressivo di quello dedicato all'esposizione delle opere.

Sono anni, questi della *Lezione Italiana* della museografia, nei quali lo spazio del museo sembra diventare sempre più aperto ai diversi flussi che lo attraversano e alla città che lo ospita. Sulla scia di questa tendenza che a suo tempo fu detta del "museo aperto" e anche in relazione alle molte ricadute che la generale contestazione manifestatasi a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta del Novecento stava producendo nella società, si assiste in Italia a una serie di proposte di allestimenti museali che si muovono in tale direzione.

In questa categoria è sicuramente da inserire il progetto e la realizzazione di Carlo Cresti con l'ordinamento di Luciano Berti, relativa alla "Sala di Michelangelo e della Scultura Toscana" al piano terra del Museo Nazionale del Bargello a Firenze. L'apertura e la connessione con la città avviene in questo caso attraverso la riapertura dei grandi sporti che si affacciano sulla piazza e sulle strade, in maniera che lo spazio della sala, completamente ridefinita in un allestimento fluido e senza percorso obbligato, possa mettersi in relazione con l'esterno. Il museo, quindi, si estende alla città e la città entra nel museo, in un collegamento biunivoco e inscindibile.

4. LA CRISI

4.1 | *L'avvento dei media*

L'irripetibile *Lezione Italiana* della museografia sviluppata, come abbiamo visto, da quella serie di presupposti innescati dall'urgenza e dalla voglia di rinnovamento durante la Ricostruzione del secondo dopoguerra, ha lasciato alla cultura museale nazionale una serie di straordinari esempi. Tali esempi hanno fin da subito costituito un orizzonte di soluzioni e di possibilità che sono servite da modello esemplare per affrontare altri percorsi museografici, in contesti geografici e culturali anche molto distanti da quelli italiani. Questo ha fatto sì che le diverse produzioni progettuali e le posizioni culturali affermate nel nostro Paese durante tale periodo, siano andate a costituire una sorta di efficace archetipo di riferimento, al quale il resto della cultura allestitiva e museografica del mondo ha guardato con forza e per molti aspetti continua tuttora a guardare.

Ma la forza di questa lezione, basata essenzialmente su interventi autoriali, così come circoscritta nella sua massima parte a una condizione tutta italiana o tutt'al più europea, e quindi legata alla relazione con la preesistenza storica con la quale il museo si confronta, per certi aspetti ne ha costituito anche il limite.

Un limite che, pur in presenza di temi profondamente leggibili e ricorrenti – il cui approfondimento e sistematizzazione abbiamo cercato di offrire nelle pagine precedenti – ma declinati attraverso le molte differenze legate alla poetica dei diversi autori, si conferma proprio nella caratteristica di *unicità* e *irripetibilità* di quelle preziose e particolari soluzioni.

Questa lezione fatta fondamentalmente di monadi, ci offre un *modus operandi* decisamente troppo specialistico e troppo artistico per costituirsi in una operatività esportabile e ripetibile in grado di influenzare non come suggestione, ma come traccia abituale l'arte del mostrare degli anni a venire.

Per questa ragione, nello sforzo di imboccare un'altra via altrettanto irripetibile come quella appena trascorsa, la cultura della museografia, italiana e non, entra in una profonda crisi.

Le risposte a questa crisi sono state tante e anche di segno molto diverso tra loro. Si è andati ad esempio, nella direzione che ha calcolato la mano sugli aspetti "tecnici" del progetto allestitivo, così come nella direzione del tutto opposta, cioè quella di pensare il progetto allestitivo come a un fatto "artistico", non riuscendo in ogni caso a individuare una nuova linea al pari di quella appena percorsa.

Ma nella maggioranza dei casi, una volta esaurita la scintilla propositiva che ha caratterizzato la forza e la bontà degli irripetibili esempi italiani, si è assistito, nella stessa museografia italiana e internazionale, al rafforzamento progressivo di quegli aspetti che fra tutti parevano i più innovativi e soprattutto i più evolvibili e declinabili in contesti e accezioni diverse.

L'aspetto che fra tutti è sembrato essere quello più soggetto a questa possibilità di evoluzione e di adeguamento è stato allora quello che fin da subito è apparso come maggiormente applicabile nella varietà dei contesti culturali, fisici e operativi nei quali si muove la pratica dell'allestimento, ovvero quello della *relazione tra opera e visitatore*, con tutte le infinite gamme possibili portate da questo binomio.

A poco a poco questo tema pare diventare assolutamente dominante su tutti gli altri, che automaticamente vengono ad assumere un ruolo secondario o subalterno a quello che pare essere diventato il vero scopo dell'arte del mostrare, cioè innescare una relazione, un legame, una reciprocità, tra il visitatore e le opere che sono esposte non solo all'interno del museo, ma anche dentro la mostra temporanea.

Questa esaltazione del rapporto di relazione tra le diverse parti in gioco è stata intesa da più parti come una sorta di volano in grado di offrire grandi opportunità alla progettualità museografica, porgendo in altre parole una possibile dinamica che potesse essere in grado di fare volgere al futuro l'idea ormai bloccata da decenni del museo tradizionalmente impostato, non accorgendosi minimamente, però, che mentre tutto questo succedeva si perdevano irrimediabilmente altri caratteri essenziali della pratica museografica, *in primis* andando a recidere di volta in volta i diversi valori spaziali che il legame tra opera e visitatore poteva innescare.

Nei molti esempi che la museografia italiana del secondo dopoguerra ci ha lasciato, ci appare come prioritario quel legame sempre diverso che i progettisti sono riusciti a fare scattare tra il contenuto e il contenitore; come se insieme, dopo l'atto progettuale, facessero parte di un pensiero unitario secondo il quale sarebbe impossibile percepire l'uno senza l'altro. Andando avanti in questa strada, abbiamo assistito a una pratica museografica che pare concentrarsi sempre più sul risultato finale, non considerando più tutte le specificità delle infinite e diverse situazioni, per approdare a risultati ancora una volta interessanti, ma appartenenti forse più alle logiche del Design che non della composizione dello spazio.

Il dinamismo dello spazio, le sue molte componenti, così come la sua dimensione relazionante pensata di concerto alle opere e ai diversi contenitori atti a mostrarle, paiono cedere il passo a una sorta di nuova visibilità che si potrebbe definire come istantanea, globale, statica e omnicomprensiva. Una progettualità il cui fine appare come un risultato molto meno complesso dei precedenti, anche se comunque dotato di una grande carica segnica, il quale sia in grado di esprimere come appaia in quel momento molto più importante il risultato letto nel suo insieme che non l'accompagnamento all'interno delle molte sfaccettature che fino a ora avevano formato la qualità dei singoli allestimenti.

Se all'inizio si tendeva a intessere un legame emotivo tra lo spazio, l'opera e il visitatore, nel tempo tale relazione cambia progressivamente di segno, spostandosi su un versante appartenente al campo

dello stupore e della sorpresa, per andare sempre più ad avvicinarsi agli ambiti di una dimensione che potremo dire molto più vicina al *ludico* che non appartenente al *sentimento*.

Tutto questo è avvenuto attorno alla seconda parte del sesto decennio del Novecento, anni nei quali si è assistito ad una sorta di deriva negativizzante dei temi di relazione, in quanto si è potuto vedere un mutamento lento ma costante che ha avuto come conseguenza quella di togliere significato e senso all'istituzione museo. Da questo, l'inesorabile depotenziamento dei suoi caratteri peculiari, che a sua volta ha innescato un'altra inarrestabile e ancora oggi irreversibile transizione, ovvero quella di trasformare il "visitatore" in un vero e proprio "spettatore". Una trasformazione che si è resa possibile proprio grazie a quella progressiva *spettacolarizzazione* che ha investito il mondo del museo, arrivando a modificare non solo i contenuti museali, ma anche gli stessi contenitori museali. Una trasformazione che inoltre ha indotto la disciplina museografica a virare decisamente rispetto ai propri contenuti iniziali, primo fra tutti andando ad intaccare quella auspicata razionalità di fondo da sempre fortemente presente nella disciplina allestitiva.

Come tutte le transizioni, anche questa contiene tratti positivi e tratti negativi, nel senso che se da un lato al visitatore dello spazio espositivo è stata offerta la possibilità di apprendere in maniera sempre più approfondita i contenuti mostrati, questa maniera si è presto trasformata in una fruizione didascalica e frettolosa, la quale ha tolto spazio a tutte quelle possibilità di interazione basate solitamente sulla sua capacità immaginifica. Una volta che al visitatore viene offerto un percorso di visita nel quale i contenuti gli vengono mostrati in maniera sempre più didascalica e letterale, perderà sempre più quella capacità di osservazione attiva e critica nei loro confronti, in quanto gli verranno ridotte tutte quelle occasioni nelle quali avrebbe potuto innescare tra loro nessi, connessioni e legami. Tutta questa istantaneità messa a disposizione esaurisce nel visitatore la possibilità di vedere parallelismi, di percepire assonanze, di mettere in funzione ogni personale e possibile mondo interiore in grado di autoalimentare un probabile orizzonte di senso tra le cose, il mondo e se stessi. In altre parole, la lettura sempre più guidata di un qualunque percorso allestitivo, aziona sempre meno quella potenzialità ermeneutica e quella capacità immaginifica espressa dagli allestimenti museografici prima di essere soggetti a questa transizione.

Abbiamo assistito, e purtroppo stiamo ancora assistendo, a come tutto questo sia stato reso possibile: attraverso l'inesorabile introduzione all'interno delle dinamiche espositive di una serie crescente di modalità e di dispositivi sempre più presenti e sempre più efficienti, in grado con la loro presenza e con il loro utilizzo, di *filtrare* l'esperienza della visita. Grazie alla loro collocazione, i diversi contenuti espositivi vengono interpretati da quelli che si pongono come dei veri e propri *medium* dedicati ad arricchire la loro spiegazione, in modo da

facilitarne la comprensione e sono offerti a un visitatore/spettatore sempre più passivo il quale, ricevendoli in forme sempre più semplificate, di conseguenza spenge sempre più il suo sforzo interpretativo. Questa offerta sempre più "digerita" dei contenuti all'interno degli ambiti espositivi, prende le forme di un atteggiamento culturale comune e indipendente rispetto alle diverse tipologie di museo. Nato dalla consapevolezza che se una storia è ben raccontata rimane più nella mente – e quindi è capace di essere più appetibile, cioè "vendibile" da un punto di vista economico – tale atteggiamento potrebbe essere individuato come l'aumento esponenziale del cosiddetto *storytelling*, cioè l'arte di raccontare storie per comunicare, al fine di coinvolgere e anche persuadere un maggior pubblico possibile.

Con questi presupposti abbiamo assistito nel tempo al dotarsi da parte del museo di una serie sempre più vasta di ausili e di strumenti che ogni periodo è stato in grado di offrire, tutti ugualmente finalizzati al coinvolgimento del pubblico attraverso una narrazione sempre più filtrata e persuasiva. Ecco che sull'argomento si sono sviluppate una miriade di modalità di mediazione diverse, che sono andate a coinvolgere tutti i sensi umani, ricorrendo a una "interattività" che pare essere diventata la parola chiave per la comprensione di ogni contenuto museale, ma anche per la progettazione di qualunque spazio destinato ad accoglierlo, proteggerlo e mostrarlo.

La conseguenza più visibile di questo modo di operare è quella di far coincidere il dispositivo narrativo con lo stesso allestimento museale, che perde sempre più i suoi canonici significati e attributi per andare invece a delineare i nuovi connotati del paesaggio allestitivo appartenente al modello prevalente di museo odierno. Connotati dei quali il visitatore/spettatore sembra ormai non poter più fare a meno. Ovviamente, l'incrementarsi della narrazione attorno ai contenuti espositivi, non può che essere letta in positivo quando è solo uno dei tanti aspetti dell'allestimento, quando cioè lascia spazio alle sue componenti spaziali, ma quando va a sostituire la veridicità dell'esperienza di visita, ecco che allora la cosa si fa critica. Se la genuinità della visita e della percezione viene eliminata recidendo quel tempo prezioso e personale al quale ogni visitatore avrebbe diritto per innescare la riflessione, ovvero per andare a ripescare nella propria cultura possibili agganci o accrescimenti in modo da collocare l'esperienza di visita nello spazio dell'*educazione* e non dell'*intrattenimento*, ecco che allora si negano completamente i presupposti di un'arte del mostrare intesa in chiave culturale ed educativa.

In conseguenza a questa inarrestabile proliferazione dello *storytelling* il visitatore, sempre più privato di una personale capacità di critica e di interpretazione, ma di contro accompagnato passo dopo passo in una comprensione orientata dei contenuti, ecco che lo stesso visitatore da questa fase in poi, grazie a una narrazione *seducente*, pare aspettarsi un'esperienza sempre più omologata ad altre esperienze di intrattenimento.

4.2 | Tempio o Forum?

Tornando alla fine degli anni Sessanta del Novecento, una volta esauritasi del tutto quella presenza di generale coesione che aveva tenuto insieme istanze pur molto diverse tra loro, anche se riconducibili comunque alla medesima categoria della modernità, la cultura museografica di tutto il mondo ha iniziato un processo di riflessione sul proprio ruolo e sul proprio futuro, interrogandosi su quale avrebbe potuto essere stato un possibile modello da seguire per dare vita al museo di domani.

Un museo nel quale le masse e le élites avrebbero potuto insieme fruire dei suoi contenuti, sempre più vicini e disponibili alle molte necessità della società in trasformazione, ma anche un museo capace di aprirsi a sempre nuove espressioni, attraverso l'interdisciplinarietà dei suoi statuti e dei suoi contenuti.

Tra tutte le visioni che in quel passaggio epocale hanno caratterizzato la riflessione sulla museografia e sulla museologia, quella formulata nel 1971 da Duncan Cameron, noto museologo statunitense, di origine canadese e direttore per un lungo periodo del *Brooklyn Museum* di New York, pare essere la più calzante, soprattutto se riletta alla luce di quello che poi di fatto è avvenuto.

La sua riflessione è in realtà una domanda che egli pone ai partecipanti di una *lecture* da lui tenuta presso il Museo dell'Università del Colorado sul destino delle istituzioni museali. Qualche tempo dopo, nel marzo del '71, Cameron rielaborò e sistematizzò la *lecture* all'interno di un saggio divenuto ormai storico, pubblicato all'interno della prestigiosa rivista americana *Curator The Museum Journal*, nel quale l'interrogativo con il quale argomentava le sue osservazioni veniva riassunto direttamente nel titolo del saggio, ovvero: *"The Museum, a Temple or the Forum"*³⁴.

Nel testo, egli si interrogava se il museo dovesse rimanere un'istituzione ancora legata allo scopo della sola conservazione e valorizzazione delle opere esposte, oppure se dovesse aggiornarsi in una direzione che potesse incorporare al proprio interno anche altre componenti, diventando un nuovo polo di aggregazione e di socialità. *"A Temple"* e *"the Forum"*, costituiscono dunque per Cameron gli estremi di questo ampio campo di definizione dei ruoli museali, ruoli che l'autore individua come profondamente differenziati, e questa differenziazione la sottolinea fin dall'uso degli articoli che individuano i due termini. Si noti, infatti, l'uso dell'articolo indeterminativo per descrivere *"Tempio"* e l'uso dell'articolo determinativo per descrivere il *"Forum"*. Probabilmente, una possibile risposta implicita al quesito, la si può già dedurre da questa differenziazione, in quanto l'articolo indeterminativo usato per il Tempio, pare suggerire quasi una condizione di anonimato, il proprio essere uno dei tanti, privo cioè di una sua precisa caratterizzazione, mentre l'uso dell'articolo determinativo posto ad indicare il *Forum*, quasi pare suggerire una

sua precisa fisionomia, una sua autorevolezza data dalla sua identità plurima, maggiormente in linea con il sentire dei tempi nel quale la dimensione collettiva, sociale e comunitaria, paiono essere le caratteristiche peculiari che più ci si aspetta da qualunque posizione culturale e operativa formulata in quel periodo. Il tutto, anche se nella trattazione Cameron lascia ampio spazio all'analisi di entrambe le categorie, sottolineandone sempre la loro contrapposizione.

Appare evidente l'ampio potere evocativo contenuto nella semplificazione della doppia metafora cameruniana del *"Tempio"* e del *"Forum"*. Una contrapposizione i cui termini appaiono efficacissimi in tutta la loro chiarezza, a sancire comunque un vuoto che la società in profonda trasformazione avrebbe dovuto colmare quanto prima. E, a ben guardare, è una società che attribuisce proprio all'istituzione del museo uno dei ruoli principali del suo cambiamento; un cambiamento sollecitato anche dalla contestazione giovanile, la quale spinge alla ricerca di nuovi modelli in grado di riconciliare quello strappo ormai da tempo avvenuto tra la società civile e la cultura, considerata come non più in grado di rappresentarla. Il museo diviene allora un'istituzione che, nella visione del tempo, diviene portatrice di un ruolo capace di funzionare da catalizzatore delle innumerevoli nuove istanze sociali e culturali che il periodo sta imponendo.

Un esempio emblematico di questo cambio di rotta nelle visioni del museo è sicuramente il Centro nazionale d'arte e di cultura Georges Pompidou, conosciuto anche come *Beaubourg*.

La sua istituzione incarna al meglio la tipologia del *Forum* prefigurata solo qualche anno prima da Cameron, infatti il presidente francese Georges Pompidou, che l'aveva fermamente voluto, volle lasciare nel centro vitale di Parigi un'istituzione culturale basata sulla multidisciplinarietà, nei cui spazi ci fossero ambiti per la fruizione dell'arte moderna e contemporanea, ma ai quali fossero affiancati anche servizi di natura diversa, come centri di documentazione, una biblioteca, spazi per attività musicali, fotografiche e audiovisive, accanto a un museo del Design e a un centro ricerche interamente dedicato alla Musica.

Nelle intenzioni dei suoi realizzatori, il Centro avrebbe dovuto esprimere l'idea di una nuova concezione dell'Arte, attraverso le sue molte odierne declinazioni, in un'epoca nella quale le stesse concezioni artistiche, dunque culturali, sono state messe in profonda discussione. Quindi un centro non solo di *esposizione*, ma anche di *produzione*, dell'Arte.

Dal punto di vista architettonico, l'edificio si pone come l'esempio più emblematico di quella tendenza sviluppatasi nella seconda parte degli anni Settanta del Novecento, che prevedeva la sovrapposizione linguistica dell'Architettura con la Tecnica necessaria per realizzarla. Anzi, nel caso del *Beaubourg*, si assiste quasi a una eutrofizzazione della dimensione tecnologica, che diviene il registro prioritario su tutti gli altri. L'edificio pare perdere la sua pelle per mostrare all'e-

³⁴ Cfr. D. CAMERON, (1971). "The Museum, a Temple or the Forum", in: *Curator. The Museum Journal*, XIV, 1, 1971, pp. 11-24.

sterno i molti circuiti vitali su cui si imposta lo spazio. I suoi percorsi, i suoi flussi, diventano allora le matrici formali del volume compatto e scatolare che viene realizzato in contrapposizione agli edifici tradizionali del tessuto storico parigino, mentre la sua consistenza si proietta sullo spazio libero antistante, nel quale la vita artistica di strada pare emanciparsi ma al contempo fondersi con quella più istituzionale presente all'interno dell'edificio. La pelle dell'involucro viene meno, facendo fuoriuscire all'esterno le viscere del volume, i suoi muscoli, le sue ossa, connotando i fronti con la sola presenza dell'elemento tecnologico, la cui esaltazione diviene immediatamente il segno distintivo dell'insieme. Pilastri e travi si uniscono agli impianti a vista, così come gli elementi di risalita meccanizzata, i cui colori connotano immediatamente la loro funzione specifica, ovvero, blu per l'aria, rosso per ascensori e scale mobili, giallo per la parte elettrica. Se il *Beaubourg* è stato sotto quasi tutti gli aspetti l'archetipo del *Forum* prefigurato a suo tempo da Cameron, possiamo dire che negli anni a venire i due archetipi si sono evoluti e arricchiti secondo una strada parallela, spesso sovrapponendo il loro percorso, altre volte ibridandosi a vicenda, senza mai indicare però la chiarezza di una sola direzione da intraprendere.

Se nella maggior parte dei casi la fusione di istanze diverse porta spesso, oltre all'arricchimento reciproco anche alla definizione di un plusvalore, tali ibridazioni hanno dato luogo anche a conseguenze negative. Probabilmente la più importante, ma anche sicuramente la più visibile di queste conseguenze negative, è stato l'assistere all'inesorabile rafforzamento della dimensione iconica della forma del museo, ovvero la sua architettura. Se questo era già avvenuto in maniera macroscopica già nell'esempio parigino del *Centre Pompidou*, dalla seconda metà degli anni Settanta del Novecento si assiste all'affermazione di una cultura progettuale museale sempre più improntata alla dimensione fisica della forma, che sotto certi aspetti si potrebbe dire addirittura muscolare, nella maggior parte dei casi tutta affidata alla dimensione comunicativa dell'involucro esterno, la cui architettura, smarrendo sempre più i canonici principi su cui da sempre si è basata, pare avvicinarsi più alla categoria della "plastica" che non a quella della "sintassi" e della "tettonica".

La crisi di valori che attraversa la cultura museografica sul finire del XX Secolo viene spesso combattuta attraverso la sua stessa negazione opponendo, di contro, risposte sempre più roboanti in termini di architetture, spesso progettate da blasonatissime archistar del momento, le quali paiono portare in dote una sorta di "certificato" di legittimità, non solo nei confronti della loro committenza, ma nei confronti della società tutta. A ben vedere però, forme sempre più seducenti e involucri sempre più scintillanti, come spazialità sempre più complesse, non hanno fatto altro che nascondere agli occhi dei più l'assoluto depotenziamento culturale e finanche creativo nel

quale parevano essere cadute tutte le categorie della cultura e dello spazio allestitivo e museografico.

È la stagione dell'*iper museo* nella quale, in moltissimi casi, abbiamo assistito al complicarsi fino all'inverosimile della composizione dello spazio, spesso semplicemente perché si sono ritenuti superati i suoi tradizionali canoni di distribuzione, i suoi principi costitutivi, i suoi elementi di accentuazione qualitativa, in favore invece di una spazialità improntata alla ricerca continua della *sorpresa*, oppure di una spazialità a fruizione libera. L'immissione a tutti i costi della novità nello spazio del museo, nella maggioranza dei casi non è riuscita minimamente a sostituire la permanenza di una serie di fattori ormai superati, come ad esempio una mentalità ancora fortemente classificatoria e ostensiva intesa nel senso tradizionale, che solitamente si applica alle forme e alle modalità dell'esposizione, oppure come il limitarsi alle sole logiche di conservazione e valorizzazione nella composizione dello spazio, ormai sentite non più come esclusive e prioritarie sugli altri fattori legati a una più aggiornata e diffusa arte dell'esporre.

Aggregazioni spaziali sempre più bizzarre, composizioni autoreferenziali che ben poco hanno da spartire con i caratteri dei luoghi, impiego di materiali sempre più preziosi e di tecnologie all'avanguardia, non sono riusciti a nascondere l'assenza di un'idea di fondo capace di dare una risposta significativa al quesito su come sarebbe potuto essere il museo del domani. Un'idea che fosse l'espressione concreta dei tempi ormai mutati, in grado di dare una risposta globale e onnicomprensiva e non una serie di risposte parziali e frammentate, capaci solo di complicare ulteriormente la crisi identitaria di questa istituzione³⁵.

L'aggiunta di tutta la lunga serie di servizi aggiuntivi, laterali al *corpus* originario dell'esposizione, come gli spazi laboratoriali, quelli per il ristoro, gli auditori, gli spazi di vendita, i centri di documentazione, quelli per la produzione dell'Arte in tutte le sue forme, non hanno minimamente contribuito a dare una risposta effettiva alla crisi, offrire soluzioni concrete sul rinnovamento. Non lo è stato nemmeno in conseguenza della vistosa iperbole compositiva alla quale sono stati assoggettati gli spazi del museo degli scorsi decenni, dove planimetrie sempre più complicate e alzati sempre più iconici, spesso risolti con materiali tecnologicamente d'avanguardia, non sono riusciti a offrire tali innovazioni anche alla dimensione espositiva presente al loro interno, così come non sono arrivati a individuare un nuovo modello di museo che possa dirsi davvero espressione dei tempi.

Quello che il museo degli scorsi decenni ha mostrato in maniera più evidente è stato però, l'apoteosi della trasformazione della missione dell'educazione in *intrattenimento*, già innescata nella cultura allestitiva fin dalla metà degli anni Sessanta del Novecento, grazie alla quale per le nuove generazioni l'essenza della visita museale equivale a portarsi a casa un'esperienza nella quale conta, più dell'accre-

³⁵ Sull'argomento cfr. P. CIORRA, F. PURINI, S. SUMA, (2008). *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria.

scimento culturale, il fatto che si sia vissuto la *sorpresa*, la *meraviglia* e lo *stupore*. Queste categorie sono oramai il metro di giudizio della soddisfazione della visita, la quale pare avere assunto sempre più marcatamente i connotati dell'evento esperienziale dal quale riportare, oltre al valore di quello che effettivamente viene mostrato nel museo, anche la percezione del rapporto tra quanto si è investito e quanto si riporta indietro in termini di gradimento.

Potremmo dire che il museo contemporaneo assomiglia sempre più ad una sofisticatissima *wunderkammer*, nella quale le tradizionali categorie dedicate all'arte del mostrare, si sono profondamente trasformate, mutando finanche il senso generale della stessa visita, la quale pare diventata, nella maggioranza dei casi, un'avventura *interattiva* e *immersiva*. Il tutto, ovviamente grazie all'inarrestabile proliferazione delle tecnologie digitali le quali, se da un lato hanno incrementato all'inverosimile la capacità di narrazione, dall'altro lato hanno avuto il risvolto di banalizzare profondamente non solo i contenuti messi in mostra, ma anche la stessa caratterizzazione architettonica dello spazio interno; uno spazio che ovviamente deve essere il più neutro possibile, per ospitare al meglio una multimedialità in costante evoluzione.

In altre parole, se uno dei termini più preziosi messi in atto dalla museografia del secondo dopoguerra è stato proprio quella ricerca di un profondo legame emotivo tra le opere, lo spazio e il visitatore, nella museografia odierna l'*emozionale* pare avere preso il posto dell'*emotivo*, non riuscendo più a entrare nel dettaglio dei valori più intimi di quello che si espone, per fermarsi invece alla loro scorza esteriore, ovvero al racconto della sola superficie delle cose.

In questa generale banalizzazione dei contenuti, offerta però con mezzi sempre più all'avanguardia da un punto di vista tecnologico e presentata in spazi sempre più seducenti da un punto di vista architettonico, il museo odierno soffre di un'evidente autoreferenzialità generale.

In virtù dell'omologazione di tecnologie e linguaggi, questa caratteristica fa diventare il museo un organismo sempre più slegato dall'ambiente reale, i cui contenuti e i cui spazi non sono più la traduzione di una determinata cultura e di un determinato ambiente come in passato, ma l'applicazione di un *mainstream* ricorrente che si

ripete indifferentemente dalla sua collocazione nel territorio e dalle collezioni che vi sono contenute. E a una lettura attenta di musei e museografia attuale, non si può fare a meno di notare come questa dominante autoreferenzialità di fondo esuli dai basilari principi della conservazione e della valorizzazione delle opere, per piegarsi invece alle logiche di bisogni che di fatto sono sempre più indotti invece che reali, riducendo l'Arte e tutti i luoghi a essa dedicata a veri e propri ambiti di consumo invece che ad ambiti di cultura.

Quindi il museo appare sempre più come un luogo ibrido e contaminato da molteplici istanze le quali lo depotenziano nei suoi caratteri costitutivi, il cui senso viene oggi spesso offerto tramite le logiche dell'accumulo, della frammentazione e della dislocazione, come se il suo scopo primario fosse quello di raggiungere il più alto numero di visitatori possibile, suddivisi nei diversi "pubblici" nei quali la massa dei fruitori viene oggi suddivisa.

Insomma, i principi su cui si impostava la *Lezione Italiana* della museografia e tutte le sue derive nazionali ed internazionali, paiono oramai avere esaurito le loro potenzialità. Se questo da un lato appare normale, in quanto espressione di un tempo ormai ampiamente superato, quello che rende perplessi è l'azzeramento quasi totale delle sue eredità, come se i principi di relazione tra l'opera, lo spazio e il visitatore, che di fatto costituiscono il suo portato prioritario, si siano di fatto evoluti in una direzione completamente diversa da quella individuata dagli esempi realizzati in quegli anni.

Alla domanda cameruniana se il museo di domani dovesse evolversi verso il "Tempio" o verso il "Forum", il museo odierno sembra rispondere fornendo esempi che paiono incarnare una sorta di ibrido tra le due categorie, ognuna delle quali esaltata nei propri aspetti peggiori. Ad un'attenta analisi, infatti, siamo all'attualità ben oltre la categoria del *Forum*, all'interno della quale era entrata tutta la multidisciplinarietà di cui il museo degli scorsi decenni si è ampiamente nutrito, così come siamo ben oltre la categoria della compresenza di funzioni diverse, della fruizione mediata attraverso la tecnologia e ancora, ben oltre lo slegare l'emotività della percezione dalle stesse caratteristiche fisiche e spirituali dell'opera, per assestarsi in un ambito nel quale pare prevalere il paradosso di un vero e proprio "Tempio del consumo".

6. LA MUSEALIZZAZIONE *IN-SITU*

6.1 | *Musealizzare l'archeologia*

Tutte le volte che si affronta una riflessione sull'Archeologia e sulla sua restituzione museografica, il discorso si fa molto ampio e aperto. Con il Settecento, ovvero con l'epoca della conoscenza, nella quale le scoperte archeologiche tanto peso hanno avuto nell'evoluzione culturale, non solo del gusto, ma anche di infiniti altri aspetti legati alla vita umana, il Presente che mima il Passato di fatto non regge più il vero confronto estetico e linguistico con il *vero* Passato. Un Passato reso tangibile attraverso le scoperte archeologiche e assunto a modello irraggiungibile di una nuova idea di bellezza capace di incarnare anche valori di razionalità e di essenzialità.

Da quando il Passato non è più considerato come il mitico luogo di possibili riferimenti, ma al contrario diventa un campo reale dal quale prendere esempio concreto, diviene immediatamente il nuovo metro di giudizio entro il quale vedere ogni cosa, con la conseguenza che l'Architettura, il suo progetto, ma anche la sua conservazione, rimarranno in bilico tra l'idea della Memoria e quella del suo superamento, innescando reazioni anche molto significative nel tentativo di raggiungere la perfezione di un modello ormai perduto per sempre.

In tutto questo, l'Archeologia è una disciplina che si manifesta come espressione di conoscenza, grazie alla quale si può dare vita al riaffiorare di un Passato remoto i cui lacerti giunti nel Presente possono essere studiati secondo operazione di classificazione, di ordinamento, di catalogazione e di inventariazione. Una tassonomia che diviene il veicolo per comprendere il tempo presente nelle forme di quello passato. Un Passato che viene restituito alla contemporaneità sotto forma di rovina, ovvero sotto forma di una condizione visibile parziale, la cui totalità e interezza possiamo solo immaginare. Per la loro stessa natura, le rovine non sono in grado di restituire al Presente l'interezza dell'opera viva nel Passato, ma semplicemente dei loro lacerti, espressione di un'unità andata irrimediabilmente perduta per sempre, offrendosi al Presente come il frammento di una possibile narrazione della quale nessuno avrà mai la certezza completa della verità.

Le rovine, nel loro parziale disvelarsi, anche se non possono restituire l'immagine reale dei manufatti, hanno in quasi tutti i casi la possibilità di mostrarci qualcosa di molto più profondo della loro semplice fisicità, ovvero, insieme alla loro immanenza sono capaci di offrirci anche una sorta di potenziale compositivo e spaziale non solitamente visibile. Oltre infatti a una possibile suggestione di forma, possono restituirci anche il loro contemporaneo funzionamento, in quanto le rovine nella loro nudità e nella loro crudezza possono offrire intatta, a chi è disposto a coglierla, la presenza di altre preziose indicazioni, come ad esempio il guizzo di una tensione

solitamente sepolta nella geometria, oppure la dimensione tettonica dell'insieme, la sua connotazione materica, così come possono offrire la circolazione dei molti flussi che solitamente innervano ogni architettura. Le rovine possono inoltre mettere in luce i molti strati di cui è fatta una sostanza muraria, mostrare all'unisono la carne e la vertebra dell'edificio, brandelli di pelle e segmenti di viscere, rivelando all'unisono la pianta e la sezione dell'architettura, offrendo cioè una simultaneità che nessuna forma completa e compiuta riuscirà mai a fare.

Insomma, la rovina nel proprio stato transitorio e inconsueto della forma architettonica, aiuta a comprendere non solo i passati valori dell'edificio di cui è parte, ma anche la sua odierna immanenza di artificio creato dall'Uomo e trasformato dal Tempo.

Quando, infatti, con il passare del tempo i diversi apparati decorativi vengono meno, quando cioè un edificio viene depauperato di tutte le sue parti asportabili, quello che rimane sul posto è quasi sempre il suo nucleo di impianto, la sua parte sostanziale e quello che riesce a comunicare a chi oggi lo osserva e lo vive è sia la sua costruttività, ma anche soprattutto la sua potenzialità spaziale. Come se la rovina architettonica conducesse il suo fruitore a percepire l'essenza compositiva dello spazio che rappresenta, perché quello che solitamente oggi rimane a memoria dell'architettura sono quasi sempre ritmi, sequenze, proporzioni e misure, ovvero, gli elementi costitutivi e primigeni dello Spazio.

Quindi, aggirarsi tra rovine d'Architettura è un'esperienza che permette di arrivare al nucleo profondo di quello spazio, in modo da capirne i meccanismi spaziali e compositivi messi in atto a suo tempo per realizzare la sua singolarità. Ed è un'esperienza che appare basata - come ricorda Marc Augé - su un tempo originato dai molteplici passati e da ogni funzionalità perduta che ogni rovina manifesta, capace di veicolare un Tempo fuori dalla Storia che riesce ad aiutare la comprensione dello scorrere di un Tempo personale, presente dentro ciascuno di noi.

Ma in questa condizione, che da un punto di vista culturale e potenziale può trovare tutte le legittimazioni del caso, il processo di inevitabile scarnificazione che attraverso il tempo porta a trasformare irreversibilmente le architetture del passato, può incontrare un grande limite. Infatti, a ben guardare le rovine, tutte originate dalle stesse condizioni, possono tutte paradossalmente assomigliarsi tra loro, conducendo il destino di ogni singolo manufatto a una generalizzata e completa perdita di senso e di valore architettonico.

Ma se il disvelarsi dei sensi e dei significati dell'architettura del passato viene spesso meno grazie alla sua inesorabile scarnificazione attuata per mano del Tempo, sicuramente molto più difficile risulta l'azzerarsi completo di quel patrimonio di relazioni e di implicazioni che in origine hanno dato sostanza all'architettura che oggi vediamo come rovina.

8. POSSIBILI ITINERARI DEL FUTURO

8.1 | Museo luogo sacro

Dopo che molto tempo è passato dalla domanda cameroniana su cosa potrebbe essere il museo del futuro, la dualità che egli a suo tempo ebbe la lungimiranza di individuare pare oggi più attuale che mai. Un possibile modello per il museo del futuro dovrà, dunque, assestarsi sulle linee di sviluppo del *forum* o su quelle del *tempio*?

Si potrebbe affermare che a distanza di molti decenni da quell'interrogativo, la linea di tendenza non appare ancora del tutto chiara. Sulla scorta di tutte le esperienze compiute, nei continui mutamenti ai quali viene sottoposta la società attuale e alla luce di una ricerca tecnologica sempre più innovativa, possiamo ragionevolmente auspicare che il museo contemporaneo e quello del futuro non siano basati sull'esclusione reciproca delle due caratteristiche a suo tempo individuate da Cameron come possibili categorie esistenziali del museo ma, al contrario, che le contenga entrambe, contraddizioni e antinomie comprese, per cui ci auguriamo che fra il modello del *tempio* e quello del *forum*, il museo del domani possa contenerli entrambi. Ovvero, possa da ciascuna visione ricavare il meglio delle potenzialità e delle caratteristiche, in modo da potersi dire al contempo un vero luogo plurale, ma anche capace di conservare la dimensione "sacrale" tradizionalmente legata alla sua esperienza di visita.

Un museo, quindi, che sia al contempo un organismo accentratore e attivatore di relazioni, e una istituzione capace di veicolare il proprio solenne ruolo culturale, profondamente – anche se intimamente – correlato a tutti gli altri suoi ruoli imposti dalla contemporaneità. Perdere questa caratteristica significherebbe depotenziare gli aspetti culturali e artistici di cui ogni museo è portatore, abbassandoli alla stessa stregua delle sue molte altre funzioni. Invece, attraverso l'Architettura, attraverso l'Allestimento, attraverso la Narrazione e attraverso la Tecnologia, dovrebbero essere chiari i ruoli e le reciprocità. Il ruolo culturale ed educativo, insieme a quello documentario e conservativo, dovrebbero essere visibilmente prioritari su tutti gli altri e questo andrebbe sottolineato e differenziato. Entrare in un museo dovrebbe in fin dei conti significare attraversare una soglia, ovvero passare attraverso un diaframma che separa la quotidianità e la normalità dall'eccezionalità, qualunque essa sia. Con tutti i mezzi possibili a disposizione dei diversi attori della cultura museale, occorrerebbe riuscire a evidenziare la natura solenne del suo ruolo, spesso oggi confuso con altri ruoli, secondari e subordinati, in nome di una complessità che pare voler essere il maggiore dato di fatto della nostra condizione contemporanea.

Pur rimanendo il luogo della conservazione e dell'esposizione, ovvero un luogo di oggetti e di mostre, il museo dovrebbe essere sempre più inteso come un'istituzione viva basata sulla condivisione e sullo scambio di esperienze, garantendo al contempo il suo ruolo sia sociale che culturale. Per questo, il museo del Futuro non dovrebbe

smarrire la propria dimensione sacrale, all'interno della quale compiere il *rito* della visita. Un rito per ognuno diverso, ma necessariamente diverso anche dagli altri riti della nostra quotidianità, in quanto l'incontro reale con i suoi valori, con i suoi significati, e anche con la fisicità di quello che vi si mostra, consente *in primis* di compiere in ogni caso un'esperienza di accrescimento culturale.

Non si può stare in un museo come in un supermercato, anche se certa parte della museografia e della museologia di oggi pare voler smarrire i confini tra ciò che è tradizionalmente inteso come museo e tutti gli altri possibili vettori inseribili al suo interno e con i quali contaminarsi.

Anche se nel museo sono ormai entrate le più svariate intromissioni, per dilatare, estendere, migliorare, amplificare e approfondire l'esperienza di visita ibridandola con mille altre sfaccettature, l'esperienza della visita dovrebbe rimanere comunque un bilico prezioso e tutte le volte diverso tra intrattenimento ed educazione. Per questo la dimensione sacrale e rituale sono fondamentali all'interno dell'esperienza di visita e queste sono raggiunte principalmente attraverso la forma, la percorrenza, la natura e la qualità dello spazio architettonico sul quale il museo si plasma.

Quindi auspichiamo un museo che attraverso la sua forma, i suoi percorsi, le sue modalità allestitivo, i suoi spazi e la comunicazione/narrazione che in esso si compie, riesca a rivendicare il fatto di essere una tipologia all'interno della quale si compie un rito, quello di sentirsi di fronte a contenuti non comuni, a temi non convenzionali e a valori assoluti, tradotti di volta in volta dall'Arte, dalla Memoria e dalla Testimonianza.

Allo stesso tempo, il museo del domani non potrà rinunciare al proprio essere luogo complesso e plurale, nel quale si coagulano le molte istanze della società civile. Un luogo inteso come crocevia di legami, di relazioni, di possibilità, nel quale tutto dovrebbe apparire in connessione. Un luogo inteso quale snodo di molteplici forze che nascono dalla società attuale, dalla città, dal territorio, dalla cultura, configurandosi sempre più come un centro di attività diverse, anche se tutte legate tra loro.

8.2 | Narrare il patrimonio immateriale. Spazi di interpretazione

Per incrementare la possibilità di far evolvere il museo del domani verso questa direzione capace di contenere al proprio interno due visioni all'apparenza opposte, in modo da trasformarle in arricchimento reciproco, possono esistere molte vie da seguire.

Senza nessuna trattazione gerarchica tra di loro, si può dire che una possibile strada da percorrere per aggiungere forza a un possibile modello di museo del domani, sia sicuramente quella che porta a lavorare sulla relazione tra Tecnologia e Narrazione. Una tecnologia

non più alienabile dallo spessore operativo del museo, ma sicuramente da meglio orientare e da arginare per salvaguardare la naturalità dell'esperienza di visita. In particolare, l'uso della tecnologia può essere sempre più utile nel caso della narrazione di patrimoni immateriali. Ovvero, sul lavorare attorno all'immaterialità della forma. Una forma non più esistente, qualunque essa sia, anche se, ad onor del vero, tale linea di sviluppo pare trovare nell'Architettura e nell'Archeologia la sua direzione preferenziale.

Nella maggior parte dei casi, patrimoni immateriali di diversa natura possono giungere fino a noi, se la perdita è recente, attraverso l'ausilio di rilievi, fotografie e testimonianze orali, se invece la perdita è lontana nel tempo, ci possono giungere da lacerti parziali della loro configurazione, oggi testimonianza della loro consistenza originaria. In entrambi i casi, la comunicazione si può basare su una narrazione che ricorre prioritariamente alla tecnologia, ma se vogliamo provare a trovare nuove modalità museografiche nei confronti di tali patrimoni, dovremo mettere in atto dinamiche diverse e mai sperimentate in questo campo.

Tali dinamiche potrebbero basarsi sulla consapevolezza del fatto che in fondo, tramandare il valore immateriale della forma architettonica non risiede tanto nel ricordarne le consistenze, le misure e le materie che la definiscono, quanto piuttosto nell'interpretare l'essenza spaziale che la forma originaria conteneva.

Per superare il vincolo di una narrazione sempre più "precotta" e già "digerita" come la tecnologia pare offrire al visitatore con modalità sempre più seducenti, si potrebbe ritornare a mettere in campo, nei temi del museo, la possibilità di fare intraprendere al visitatore un vero itinerario di interpretazione.

Questo potrebbe avvenire attraverso lo spazio dell'esposizione museale, in quanto dovrebbe essere in grado di porsi come il risultato interpretativo dei principi di forma contenuti nelle architetture delle quali oggi si vuole tramandare il ricordo. Oppure, come certi meravigliosi esempi della *Lezione Italiana* ci ricordano, andare a interpretare lo spazio originario per il quale le opere oggi messe in mostra erano state a loro tempo concepite.

Proprio perché mancanti della loro dimensione materiale, queste architetture perdute possono riuscire a disvelare e a proporre al visitatore il loro valore immateriale più profondo, ovvero quello di essere portatrici di una serie di valori spaziali che nell'assenza di fisicità possono essere colti al meglio.

Quindi, lo spazio dell'allestimento dovrebbe essere basato sulla sensibile interpretazione non delle forme delle perdute architetture, bensì dei principi formali che quelle stesse architetture contenevano, in modo che lo spazio pensato per la custodia della loro memoria, possa dirsi assonante con esse. Ovviamente, questo vuol dire percorrere una strada non sempre facile, in quanto significa mantenersi sul raffinato crinale della dimensione ermeneutica propria di ogni progetto, cercando di non scivolare mai nella pura citazione, la

quale avrebbe il demerito di riportare il tutto negli ambiti ambigui e soprattutto storicamente anacronistici, dell'ambientamento e della ricostruzione.

Quindi, i temi, i tipi e soprattutto le figure, in questo processo possono diventare gli archetipi attorno ai quali lavorare, andando a ricostituire il senso più vero dello spazio perduto e ora solo alluso, facendo forza sui soli criteri di interpretazione, attraverso i quali dare origine a un'idea allestitiva che sia capace di rimandare, senza farne il verso, allo spazio che si vuole rammemorare. Tutto questo, ovviamente, facendo uso anche dei più svariati supporti tecnologici che ci vengono offerti in questo campo, ma non affidandosi solo ad essi, quanto piuttosto cercando di realizzare tra questi e lo spazio una sinergia e una reciprocità capaci di formare nuove relazioni e nuovi legami tra le parti, ovvero tra il visitatore, il tema esposto e lo spazio dell'esposizione.

Solo così il Passato, anche quello del quale non è possibile avere più nessuna traccia concreta, può diventare materiale vivo e non più ricordo e rimpianto, ma sostanza concreta da sperimentare. Solo attraverso un progetto attento e consapevole, capace di coinvolgere nuovamente la dimensione concreta dello spazio, non affidandosi alla sola seduzione della multimedialità, sarà possibile trasmettere al Futuro quello che il Presente non ha saputo o non ha voluto conservare. Quindi, un invito ad abbandonare gli aspetti sempre più accattivanti della narrazione, i quali non riescono il più delle volte ad andare oltre il velo superficiale delle cose, nascondendosi, di contro, in apparati sempre più sofisticati dal punto di vista della tecnologia, per concentrarsi invece sul senso reale delle cose, sui loro principi costitutivi ed essenziali, sulle loro latenze, e permanenze nel tempo, in modo che il progetto atto alla loro narrazione possa disvelarle e metterle nuovamente a disposizione di ognuno.

Perché se alla percezione affidata alla sola narrazione degli aspetti visibili si riesce a sommare anche l'emozione insita nell'essenza di ciò che viene mostrato o di ciò che non esiste più, ecco che la semplice visita può trasformarsi in esperienza, aggiungendo al puro piacere dell'intrattenimento anche quello, ben più utile ma sempre più sepolto da altri apparenti obiettivi, dell'accrescimento culturale.

8.3 | Nuova centralità all'esposizione

Un'altra delle questioni nodali attorno al possibile modello del museo del futuro è sicuramente quella di offrire, ai diversi segmenti di visitatori, modi alternativi che consentano loro di avvicinarsi a patrimoni che molte volte risultano essere di difficile accesso. Non si tratta di una mera questione di incremento degli ingressi, tutta legata all'equazione "più pubblico uguale più introiti", ma di far diventare il museo un luogo plurale, accessibile e democratico.

I consueti linguaggi di comunicazione museale possono essere affiancati da altre categorie comunicative come la danza, la musica, il teatro, l'*happening* e la *performance*, trasformando lo spazio del museo in un luogo meno respingente, all'interno del quale sia possibile accogliere la più ampia varietà possibile di fruitori.

Il museo del Futuro dovrebbe ripensare fondamentalmente quello che a tutti gli effetti rimane il suo cuore pulsante, ovvero l'*esposizione*. Abbiamo avuto già modo durante questa trattazione di assimilare la dialettica tra *deposito* e *mostra* a quella tra la *lingua* e la *parola*. Se il deposito è paragonabile alla lingua, ecco che allora la mostra è la parola, e se il deposito rimane inamovibile nei suoi valori, l'esposizione si evolve con il tempo, si declina al suo spirito, mutando tutte le volte, ma riuscendo tuttavia a mantenere visibile il codice dalla quale discende. Ecco, in questa dialettica tra immobilità e trasformazione, credo ruoti tutta la spinta verso nuovi possibili modelli di museo, nei quali lo spazio e le modalità dell'esposizione diventino un luogo nel quale si coagulano percorsi e occasioni di autentica partecipazione.

Potremmo auspicare che l'esposizione del museo del Futuro, oltre a un luogo di conservazione, di studio, di accrescimento e di scambi, possa diventare non tanto uno spazio laboratoriale nel quale osservare, approfondire e compiere processi di sperimentazione sul Passato e sull'Attualità, bensì un ambito dove fondamentalmente *immaginare* il Futuro. Il tutto, auspicando il fatto che esso possa diventare un luogo nel quale fare crescere nuove possibilità, nuovi soggetti e nuove identità culturali e artistiche. Quindi, un museo inteso anche come "incubatore", grazie al quale ogni possibile espressione possa trovare dimora, mantenendo intatta la sua complessità funzionale legata alla dimensione espositiva, conservativa, relazionante, emotiva, ma anche di ricerca, elaborazione, sperimentazione e divulgazione.

L'ambito della mostra allora, potrebbe diventare uno spazio variabile in grado di rappresentare occasioni di creazione e confronto, piuttosto che rimanere il luogo dell'inamovibilità: in altre parole, un luogo vivo ma maggiormente permeabile alla comprensione, capace di offrire al visitatore oltre all'unicità dell'oggetto, anche la vita del museo nel suo svolgersi, ovvero tutte quelle funzioni che sono necessarie affinché quell'oggetto possa essere esposto. Quindi il *recto* e il *verso* dell'opera, ovviamente da intendersi non nel senso letterale – anche se in alcuni casi potrebbe essere così – ma nel senso figurato, ovvero rendere comprensibile l'immagine visibile e tutto quello che le sta accanto, dietro e anche oltre, in modo che essa venga compresa nella sua essenza ma anche nella sua collocazione.

Garantendo e tutelando l'integrità delle opere, si potrebbero rivelare tutti i mondi che a esse stanno intorno e che permettono loro di essere visibili come patrimonio universale, come ad esempio le opere di restauro, oppure rendere visibili i passaggi principali che ga-

rantiscono il funzionamento dell'esposizione, rendendoli a loro volta soggetto-oggetto dell'esposizione.

L'esposizione del museo, oltre a mantenere il suo ruolo di centralità nella conservazione, esposizione e comunicazione delle opere, dovrebbe cioè caricarsi di un ulteriore valore di sintesi tra le varie dinamiche in gioco, diventando il crocevia tra una dimensione aulica e una più quotidiana, la cui interazione non può prescindere dal forte valore etico che esso dovrebbe continuare a comunicare alla società. Nell'esposizione del museo, si consuma infatti l'interpretazione dei diversi contenuti esposti, attraverso un processo di mediazione filtrata sempre più dalla tecnologia, insieme a una residua interpretazione innescata dalla comprensione emotiva e dalla dimensione estetica e artistica. Per questo, in quanto ormai produttore di verità, intesa come unica accezione di bellezza ammissibile nel nostro contemporaneo, il museo del domani dovrebbe volgersi nella direzione di una sempre più necessaria responsabilità civica espressa attraverso una partecipazione democratica, trasformandosi in un vero e proprio attivatore di un sempre più desiderato senso di appartenenza e di comunità.

"Incubatore", "attivatore", "laboratorio", "dispositivo", sono questi i nuovi ruoli che auspicabilmente potrebbero sommarsi ai ruoli più consueti del museo nei prossimi decenni. Ruoli che dilaterrebbero ulteriormente la sua dimensione relazionante, ovvero quel suo essere non solo ambito di staticità, ma anche luogo di dinamismo, ovvero dell'acquisizione di nuovi orizzonti in grado di innescare legami, reciprocità, sinergie, e arricchimenti reciproci.

In quest'ottica, un'altra modalità per garantire ulteriormente la dimensione relazionale del museo del Futuro, potrebbe essere quella di incrementare l'apertura dei suoi spazi agli artisti, in modo da immettere voci nuove nella sua qualificazione. Il coinvolgimento di artisti contemporanei potrebbe portare infatti, a un lavoro di interpretazione dei contenuti del museo maggiormente mediato e condiviso, ma soprattutto anche in grado di avvicinare maggiormente al pubblico gli stessi contenuti, proprio perché offerti attraverso la mediazione di una loro interpretazione artistica, solitamente più vicina a quella del pubblico che non quella di un curatore, di un museologo o museografo.

Integrare la sensibilità artistica a quella degli altri attori tradizionalmente presenti nella pratica museale, potrebbe portare grandi vantaggi, in quanto la loro creatività potrebbe disarticolare felicemente gerarchizzazioni incancrenite nel tempo, ricostruire equilibri, ma anche decostruire uno *status quo* che non porta nessun vantaggio, rompendo gli schemi per offrirne di nuovi, proposti con maggiore forza rispetto a quella di un altro attore consueto.

Molti sono stati i casi nei quali l'artista si è inserito all'interno di processi museali⁴⁷ apportando un plusvalore non indifferente, riscontrabile in termini di azioni, di pratiche non convenzionali, di coinvolgi-

⁴⁷ Sull'argomento cfr: V. GENISINI, "La formazione come pratica artistica", in: V. Genisni, a cura di, (2020). *Op cit.*, pp. 117-126.

menti, di lezioni non frontali e di disseminazioni. Il tutto per rendere il museo un luogo maggiormente accogliente verso le molte acquisizioni della contemporaneità, non dimenticandosi di stimolare il pensiero critico del visitatore che in questo modo diventa sempre più un soggetto attivo all'interno delle molte e diverse dinamiche proprie del processo di comprensione.

8.4 | *Il museo relazionante*

Come abbiamo visto da più punti di angolazioni trattati dalle varie parti di questo scritto, il museo è per suo stesso statuto un luogo vocato alle relazioni. Esse costituiscono la ragione e l'essenza di tale tipologia la quale, anche se nasce come luogo di tutela di un patrimonio, trova la sua funzione immediatamente successiva in quella dell'esposizione. Ovvero, offrire alla collettività i valori che i vari beni esposti posseggono, in modo da farli sentire patrimonio comune.

La dimensione relazionante del museo può manifestarsi a tanti e diversi livelli, coinvolgendo il rapporto esclusivo tra gli oggetti e il visitatore, tra questo e lo spazio del museo e gli oggetti esposti, ma anche coinvolgendo e relazionando i visitatori tra loro. Il museo quindi come *portatore*, ma anche *attivatore* di relazioni.

Quindi il museo, anche se in passato è stato additato più volte come un luogo spesso inaccessibile, detentore delle espressioni di una cultura sentita come elitaria, in realtà a ben vedere è sempre stato un ambito nel quale e grazie al quale si è sempre mostrata la variabilità di infiniti rapporti e infinite interconnessioni innescabili con tutto quello non solo che lo legittima ma con tutto quello che gli gravita attorno. Potremmo dire, senza ombra di dubbio, che questa caratteristica *relazionante* posseduta dal museo sia, di fatto, la sua caratteristica più interessante, al di là delle varie espressioni e categorizzazioni che di volta in volta nel corso della Storia, le diverse società hanno voluto attribuirgli.

Mantenere, ma forse, meglio, incrementare e finanche esaltare questo carattere peculiare, potrebbe costituire uno dei tratti principali per scrivere un nuovo capitolo della storia dei musei del domani, andando a rafforzare questo aspetto che di fatto ha sempre caratterizzato uno dei tratti dominanti della tipologia espositiva nella sua evoluzione temporale e spaziale.

Proprio sull'architettura, sulla sua composizione e sulla sua gestione, potrebbe misurarsi al meglio tale rafforzamento, andando a lavorare sulla capacità dello spazio di creare rapporti tra le cose e tra le cose e gli individui.

Tutto questo, incrementato dal pensare la forma dell'architettura non tanto come una giustapposizione di volumi organizzati tra loro in base a criteri di esclusivo carattere geometrico, tipologico, funzionale e distributivo, ma una forma che non contenga nessuna prefigurazione ideale alla quale poi conformarsi, che cioè altro non sia che il risultato della fisicizzazione delle molte relazioni che in esso si manifestano. In altre parole, ricorrendo a un processo contrario a quello che solitamente viene usato nell'architettura del museo, spesso improntata all'iconicità di involucri sempre più indipendenti e indifferenti allo spazio, alle funzioni e ai simboli che racchiudono e veicolano. Occorrerebbe pensare a una forma come costruzione delle infinite, mutevoli e variabili relazioni che concorrono a formarla. Quindi sul risultato finale, pare che si dovrebbe dare maggiore importanza al processo che non al risultato, ovvero più della forma esterna pare essere importante il percorso interno di visita, il quale, non dimentichiamolo, dovrebbe essere il più chiaro e razionale possibile. Quindi non frecce orientative e percorsi stabiliti, ma la libertà di muoversi nei suoi spazi, indirizzati dalla sola focalità di alcuni pezzi o di alcuni episodi che hanno lo scopo di orientare il visitatore facendogli compiere in piena naturalità il corretto percorso di visita. Un percorso suggerito "naturalmente" dalla forma dell'architettura e non dalla segnaletica, perché indotto e sottolineato dalla natura dello stesso spazio interno.

Incrementare la capacità ermeneutica di ognuno dei visitatori attraverso il ricorso alle dinamiche emotive, al coinvolgimento totale, significa far sì che la relazione tra oggetto e fruitore si inneschi nella misura dell'uno a uno, facendo scattare nel visitatore la sensazione che quell'opera sia lì per lui e solo per lui, in un legame esclusivo e personale degno di suscitare una risposta emozionale forte.

Un'emozione scaturita dalla possibilità di innescare i più svariati dialoghi tra i vari attori in campo, in modo che la sua ricerca, ma soprattutto anche la sua produzione, possa ritornare a essere l'obiettivo primario di un museo, soprattutto quello di domani, nel quale sarebbe sempre più opportuno ritornare alla bellezza contenuta nella veridicità dell'esperienza di visita.



Il Museo
oltre il Museo

Claudio Rocca

Museo
l'incontro delle Arti

«Bisogna sempre essere ubriachi. Tutto qui: è l'unico problema. Per non sentire l'orribile fardello del Tempo che vi spezza la schiena e vi tiene a terra, dovete ubriacarvi senza tregua. Ma di che cosa? Di vino, poesia o di virtù: come vi pare. Ma ubriacatevi. E se talvolta, sui gradini di un palazzo, sull'erba verde di un fosso, nella tetra solitudine della vostra stanza, vi risvegliate perché l'ebbrezza è diminuita o scomparsa, chiedete al vento, alle stelle, agli uccelli, all'orologio, a tutto ciò che fugge, a tutto ciò che geme, a tutto ciò che scorre, a tutto ciò che canta, a tutto ciò che parla, chiedete che ora è; e il vento, le onde, le stelle, gli uccelli, l'orologio, vi risponderanno: "È ora di ubriacarsi! Per non essere gli schiavi martirizzati del Tempo, ubriacatevi, ubriacatevi sempre! Di vino, di poesia o di virtù, come vi pare.»

(C. BAUDELAIRE, *Lo Spleen di Parigi*)

Le riflessioni maturate nel corso dei circa duecento anni di storia dei musei costituiscono un patrimonio teorico ampio e complesso, che investe in modo articolato le definizioni stesse dell'istituzione museale, collocate *«nell'ambito magmatico delle tipologie museali»* [LUISETTI – MARAGLIANO, 2001]. Tali considerazioni riguardano non solo le diverse funzioni e missioni del museo – dalla conservazione alla divulgazione, dall'esposizione all'educazione del pubblico – ma anche il suo ruolo culturale e sociale più esteso. Il museo si trova infatti al centro di un processo evolutivo continuo, che accompagna e riflette i mutamenti della società, dell'estetica e dei modi di percepire lo spazio. In questo senso, incide sulla relazione tra i luoghi, le persone che li attraversano e gli oggetti che custodisce, contribuendo a ridefinire il significato dell'esperienza museale. Tale relazione si sviluppa in tempi storici differenti e oggi sempre più accelerati, rendendo il museo non solo un luogo di conservazione del passato, ma anche un osservatorio privilegiato delle trasformazioni culturali e percettive del presente.

In un'intervista con William Feaver, Nicholas Serota, direttore della Tate Gallery di Londra dal 1988, ricorda questo periodo d'avvio della sua attività, in cui inizia a prefigurare il tracciato del cammino da percorrere e gli obiettivi da raggiungere: si trattava di

«un'epoca in cui gli artisti» – egli afferma – «cominciavano ad usare gli spazi in modo molto diverso da come avevano fatto in precedenza: non si faceva più un'arte rapportata alla dimensione dello studio, ma pensata per le gallerie o per essere installata in ambienti molto ampi. Per cui mi sono trovato di fronte a un problema: che tipo di spazio creare per esporre le opere d'arte? [...] Alla Tate ho esortato tutti quanti a pensare a nuovi modi di disporre i pezzi della collezione, e a rinverdire il rapporto che ciascuno spazio aveva con i singoli quadri o gruppi di opere. Quel processo continua tuttora con la Tate Modern» [COSTANZO, 2002].

Seguendo l'articolo di Costanzo "Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna", si possono capire le difficoltà incontrate nella definizione degli aspetti museologici del Novecento, dove proprio a partire dalla sua seconda metà, comincia a emergere la consapevolezza che il rigido ordinamento cronologico e tassonomico dei musei, fondato su una visione teleologica e umanistica della storia, costituisce in realtà una costruzione ideologica.

Questo modello lineare, che mette in relazione opere, scuole e movimenti secondo una "continuità narrativa", ha caratterizzato musei come l'*Altes Museum* di Berlino (1823) per oltre un secolo.

«Ma, al di là del dogmatismo storicistico insito in tale logica ordinatrice, quello che deve essere soprattutto rimproverato al museo moderno, osserva Yve-Alain-Bois, è la sua 'chiusura' verso l'esterno: un'autoesclusione dalla realtà al di fuori di sé, tuttavia, motivata da una necessità di difesa nei confronti del processo di mercificazione che sempre più tende a coinvolgere ogni aspetto della vita contemporanea» [COSTANZO, 2002].

In questo contesto, secondo Michel Foucault, opere come *Le Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* di Manet, o ancor prima *Le Radeau de la Méduse* di Géricault e il *Massacre de Chio* di Delacroix, possono essere interpretate come destinate alla conservazione museale, al fine di preservarle dagli effetti del mercato e dei suoi valori feticisti, sottolineando la difficoltà di trovare spazi adeguati per opere innovative e di grande impatto emotivo. Secondo Haskell, sempre citando Costanzo, anche Courbet adottò la scala monumentale in *Enterrement à Ornans*, riconoscendo che la pittura modernista necessita di uno spazio specifico e omogeneo per esprimersi pienamente. Come osserva Bois, concepire un'opera per il museo permette di sottrarla al mercato, ma evidenzia anche la vulnerabilità del modello museale stesso. La tendenza del museo moderno a creare omogeneità attraverso l'esclusione e la decontestualizzazione – come nella disposizione uniforme dei capolavori sulle pareti del *White Cube* – genera un ribaltamento: non è l'Arte a definire lo spazio, ma lo spazio a condizionare e "incorniciare" l'Arte stessa, mostrando i limiti della galleria come ambiente neutro, diversi esperimenti hanno cercato di liberare il museo moderno dalla "prigione" della sua stessa omogeneità. Tra i casi più significativi si ricordano l'ordinamento di Wassily Kandinsky per il Museo della cultura pittorica di Mosca (1919), l'allestimento di El Lissitzky per il *Landesmuseum* di Hannover (1923) e l'intervento di Henri Matisse con *La Danse* (1931-33) nella collezione di Alfred Barnes. Questi esperimenti anticipano il progressivo passaggio del museo da *Wunderkammern* – spazi di abbondanza e molteplicità – a luoghi di evento e sperimentazione. Una tappa iniziale di questa trasformazione si colloca nel 1857, con l'acquisto della *Madonna del prato* di Giovanni Bellini da parte di Charles Eastlake alla *National Gallery* di Londra, introducendo un ordinamento per scuole accanto a quello cronologico tradizionale. Come osserva Serota, il museo stava così diventando «un libro di storia anziché un gabinetto di tesori». Fino agli inizi del XXI secolo, molti musei hanno mantenuto concezioni espositive tradizionali, ma innovazioni significative sono arrivate con Alfred Barr al *MoMA* di New York (1929), che introdusse l'ordinamento per movimenti, modello adottato in USA ed Europa fino agli anni

Ottanta. Nel 1977 Pontus Hulten al *Centre Pompidou* trasformò lo spazio museale in luogo di incontro tra artisti e pubblico, rendendo il visitatore parte attiva dell'evento tramite mostre temporanee. Dagli anni Ottanta in poi, la collaborazione diretta con gli artisti ha permesso di superare la figura del conservatore come giudice esclusivo, privilegiando l'esperienza dell'opera rispetto all'analisi. Un esempio emblematico è la sala dedicata a Jackson Pollock al *MoMA* (Kirk Varnedoe, 1992), dove lo spazio e l'illuminazione enfatizzano l'esperienza diretta dell'opera, anticipando la trasformazione del museo in luogo di produzione e fruizione artistica contemporanea.

Sempre Costanzo evidenzia tre principali trasformazioni nel rapporto tra artista, opera e spazio museale. La prima riguarda il mutato rapporto tra Arte e Ambiente, come dimostra Costantin Brancusi, che nel suo studio parigino modificava continuamente l'illuminazione e la disposizione delle opere per ottimizzarne la percezione. La seconda consiste nella tendenza degli artisti a operare direttamente nello spazio museale, come nel caso di Duchamp con *Etant donné* (1968), un'installazione concepita per essere osservata attraverso fori, che trasforma la fruizione dell'opera in un'esperienza percettiva unica. La terza riguarda la riflessione critica sulle convenzioni del museo, documentata da Marcel Broodthaers nel *Museum of Modern Art*, Eagles Department (1972), in cui la sovversione delle classificazioni tassonomiche tradizionali mette in discussione le consuetudini museali. Tali pratiche – sottolinea Costanzo – evidenziano l'interesse crescente per la relazione tra artista e museo, sia all'interno dell'edificio sia nel contesto urbano e territoriale, fenomeno recentemente approfondito da studi come quelli di James Putnam (*Art and Artifact. The Museum as Medium*). Mentre Serota evidenzia come le strutture extraurbane e dei piccoli centri possano offrire stimoli preziosi per il museo contemporaneo, grazie alla loro gestione più libera e creativa rispetto alla rigidità dei musei tradizionali. Il recupero critico di edifici dismessi, sia come estensioni funzionali dello spazio espositivo sia come strutture anti-monumentali, costituisce un filone diffuso in Europa e negli USA. Tra gli esempi citati: *l'Insel Hombroik* a Neuss, con la convivenza di opere contemporanee e asiatiche in padiglioni in mattoni immersi nel parco; *l'Hallen Für Neue Kunst* di Sciaffusa, che organizza gruppi di opere in zone di influenza per favorire confronti impreveduti negli spazi di una ex struttura industriale; e il museo di Donald Judd a Marfa, Texas, dedicato a un solo artista, in cui le installazioni permanenti interagiscono con la luce e la natura circostante per privilegiare la contemplazione. Il museo contemporaneo tende a sviluppare assetti metamorfici che stimolino nuove letture e un coinvolgimento emotivo del pubblico. Tuttavia, l'Architettura raramente ha colto la laicità del museo, continuando a progettare spazi celebrativi dell'Arte senza considerare le interazioni con la vita quotidiana. Costanzo cita Alessandra Mottola Molino, che osserva come i musei si trovino oggi

«al centro di un guado e non sappiano più su quale sponda approdare; se tornare su quella che hanno lasciato (i musei come torre d'avorio della conservazione); o nuotare vigorosamente [...] verso quella che i media prospettano (i musei come luoghi dello spettacolo, delle masse,

delle nuove tecnologie). Nel frattempo potrebbero anche affogare, come è successo a qualche museo americano. Fermarsi nel mezzo non si può; e nemmeno si può tagliare in due il museo, come il bambino di Salomone, in modo che un pezzo torni indietro e l'altro vada sulla nuova sponda [...]. Forse si può trovare una terza sponda o un'isola felice a metà del guado».

Serota individua in questa "terza sponda" un museo come spazio di esperienza conoscitiva, aggregazione sociale, crescita civile e ridefinizione dell'identità.

In un'analisi proposta da Federica Martini (2006) si evidenzia proprio il rapporto critico degli ultimi anni in cui si introduce la categoria del museo di Arte contemporanea (mentre l'Arte è in realtà tutta contemporanea, come ricorda Nannucci), ma è importante tale lettura, poiché entra nella questione dei rapporti con le nuove espressioni artistiche che faticano ad entrare negli spazi progettati dagli architetti. Quindi riconduce il rapporto complesso e ancora problematico tra Arte e Architettura, a partire da alcune immagini e opere emblematiche del primo Novecento, quale *La cattedrale*, assunta come simbolo dal Bauhaus, le riflessioni di Le Corbusier e il *Trébuchet* di Marcel Duchamp come esempi di un momento storico in cui l'Arte inizia a interrogare criticamente il proprio contesto di esposizione. In particolare, l'opera di Duchamp è letta come una figura ironica che tenta di ridefinire lo spazio che la accoglie, anticipando questioni che l'avanguardia ha posto senza giungere a soluzioni definitive.

Nelle pratiche artistiche più recenti realizzate all'interno delle istituzioni museali, la struttura stessa della mostra e lo spazio espositivo diventano sempre più spesso il fulcro dell'intervento artistico. Che si tratti di installazioni o di progetti monografici, il rapporto tra Opera e Spazio - e, più in generale, tra Artisti e Architettura - emerge come uno snodo centrale nel tentativo contemporaneo di rinnovare il formato espositivo. Un esempio significativo è il lavoro di Pierre Huyghe, che con *The House or Home* (1995) sposta l'attenzione dalla collaborazione con l'architettura istituzionale a una dimensione culturale diffusa, privilegiando il lavoro collettivo tra artisti. Nonostante la diffusione delle installazioni nei musei e l'estensione della nozione di progetto estetico tanto all'Architettura quanto all'Arte, l'installazione non ha trovato in epoca moderna una piena formalizzazione, né il museo si sia dimostrato realmente pronto ad accoglierla. Opere storiche come il *Trébuchet* di Duchamp, il *Merzbau* di Schwitters e i *Proun* di El Lissitzky indicano tuttavia una possibile via di superamento della tradizionale dicotomia tra Arte e Architettura, una tensione che continua a influenzare il dibattito contemporaneo e i diversi modi di costruire lo spazio artistico e architettonico. Il museo (Martini fa riferimento a quello dedicato all'Arte contemporanea) è il luogo in cui si incontrano e si confrontano i diversi modi di costruire lo spazio propri dell'Architettura e dell'Arte. Attraverso l'esempio del *Bonnefantenmuseum* di Maastricht, progettato da Aldo Rossi, emerge però come una stretta integrazione tra edificio e opere non garantisca automaticamente una fruizione efficace. Se da un lato il curatore tende a intervenire sempre più nella fase progettuale dell'opera, dall'altro è soprattutto l'Architettura a determinare le

condizioni dell'esperienza espositiva e il rapporto tra visitatore e lavoro artistico. Sempre in Martini si leggono le osservazioni di Vittorio Magnago Lampugnani sul museo di Rossi, che chiariscono questo punto: non è l'Architettura in sé a definire un museo, ma le opere che lo abitano. L'intento di Rossi non era quello di creare un edificio riconoscibile come museo, bensì uno spazio in cui l'Arte potesse sentirsi "a proprio agio". Tuttavia, proprio questa eccessiva armonia tra ambiente e opere può indebolirne la forza critica, come accade per alcune installazioni collocate nella torre metallica del museo, che risultano troppo integrate nello spazio per trasmettere pienamente il loro messaggio.

Il caso del *Bonnefantenmuseum* si inserisce in una tendenza più ampia, descritta da Joseph Rykwert, che caratterizza la museografia contemporanea: la costruzione intensiva di musei del "nuovo" risponde a una logica postmoderna di valorizzazione del territorio, in cui il contenitore architettonico è chiamato ad amplificare il valore del contenuto. In questo contesto, il museo assume sempre più il ruolo di polo urbano e di attrazione simbolica. Il declino del "culto dei monumenti", insieme alla crescita esponenziale delle collezioni, ha portato a una frammentazione dei musei, trasformati in luoghi di culto di una sorta di religione globale. L'esempio emblematico è il *Guggenheim* di Bilbao di Frank Gehry, dove l'edificio stesso diventa l'oggetto principale della visita, modificando radicalmente le modalità di fruizione. Al centro del discorso museale non si colloca più tanto l'opera singola, quanto l'esperienza complessiva del visitatore. Come afferma Nicholas Serota, il compito del museo è creare una rete dinamica di relazioni che il pubblico possa esplorare in base ai propri interessi. In questa prospettiva critica si inseriscono anche le riflessioni di Germano Celant, secondo cui Arte e Architettura, smettendo di rappresentare il mondo, tendono a presentarsi come "ready-made", oggetti autosufficienti il cui senso si esaurisce nel presente, più che in una lettura strutturale e approfondita.

Ripartirei da una data che, accomuna alcune considerazioni che hanno manifestato due personaggi: uno famoso ai più, l'altro semi sconosciuto, comunque tra loro distanti ma, allo stesso tempo convergenti. Queste considerazioni sono state estrapolate da due articoli, rispettivamente di Umberto Eco "Il museo nel terzo millennio" (2001) e Gianluca Kannés "Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934" (2011). La data è quella del 1923, l'anno in cui Paul Valéry nel suo *focus* su "Le problème des musées" in *Oeuvres* si lamenta dei musei in cui

«[...] Le idee di classificazione, di conservazione pubblica, che sono giuste e chiare, hanno pochi rapporti con le delizie [...] Mi trovo in un tumulto di creature congelate, ciascuna delle quali esige, senza ottenerla, l'inesistenza di tutte le altre [...] Davanti a me si sviluppa nel silenzio uno strano disordine organizzato. Sono preso da un orrore sacro. [...] queste solitudini cerate, che ricordano il tempio e il salone, il cimitero e la scuola [...] L'orecchio non sopporterebbe dieci orchestre insieme» [Eco, 2001].

Nello stesso anno Henry J. Focillon, dopo che nel 1921 a Parigi fu

tenuto l'ultimo dei meetings internazionali della *Museum Association* e nella preparazione delle linee guida della prima Conferenza internazionale di Museografia di Madrid, enunciava un elemento di mediazione

«nel rilancio di un'analogia tra le funzioni educative di un museo e quelle della musica. Il compito più autentico di un museo, la sua missione anche nei confronti del pubblico meno colto – scriveva Focillon – non era quello di tramettere nozioni, ma di agire a un più immediato livello intuitivo e di educare, prescindendo nei limiti del possibile da filtri accademici, a sentire con profondità, a immaginare con ricchezza e diversità: on ne va pas pour se reïnsegnner dans le concerts, on essay d'y être heureux [...] il faut que les musées soient considérées comme des espèces des concerts (non si va ai concerti per informarsi, si cerca di esserci felici [...] bisogna che i musei siano considerati delle specie di concerti)» [KANNÉS, 2011].

Ecco quindi che i tentativi di definire il luogo e le funzioni dei musei viene da molto lontano, sin dalla loro fase primordiale;

«[...] Già nel 1784 a Vienna si parlava di una "storia visibile dell'arte" da realizzare nelle esposizioni del Belvedere al fine di rendere percepibile la logica della storia a partire dallo sviluppo dell'arte storica» [BELTING, 2001].

Lo stesso Quatremère de Quincy nel 1805, a pochi anni dalla fondazione del *Louvre* (*Riflessioni morali sulla vera destinazione delle opere d'arte*) denunciava le spoliazioni napoleoniche, come bottino di guerra e lamentava appunto come questa pratica che andava ad arricchire i musei francesi faceva perdere il senso stesso dell'opera che, trafugata dai suoi luoghi d'origine, perdeva il senso del contesto e con esso anche parte del suo significato più intimo. Lamentava inoltre come

«[...] i funzionari dei musei avevano "ucciso l'arte per farne storia". Esponendo l'una accanto all'altra opere di valore assai eterogeneo, livellavano l'arte e impedivano, proprio nel museo, ogni seria esperienza dell'arte» [BELTING, 2001].

Un fenomeno di rilevante importanza nella storia dei musei riguarda poi il legame strutturale e concettuale tra musei d'Arte e scuole o Accademie di Belle Arti, radicato nei precetti del XVIII secolo. In questo contesto, le collezioni non erano concepite esclusivamente come depositi di opere, ma costituivano strumenti attivi di formazione artistica, essenziali per la produzione e la ricerca. Le opere conservate nei musei fornivano modelli concreti su cui esercitarsi: gli studenti potevano copiare i grandi maestri, assimilare i canoni del "bello" e sviluppare un gusto estetico condiviso, capace di arricchire sia la produzione contemporanea sia le collezioni stesse. Questa interconnessione tra pratica artistica, formazione e patrimonio culturale rappresenta la radice storica della storia dell'Arte come disciplina scientifica, sviluppatasi gradualmente in ambito accademico e museale. Un momento cruciale in questa evoluzione fu l'istituzione della prima cattedra di storia dell'Arte nel 1813 a Göttinga, affidata al professor Gian Domenico Fiorillo. Come ha ricordato Salvatore Settis, tale istituzione segnò un passaggio fondamentale:

l'Arte, intesa come *ars* secondo la tradizione latina rinata in Italia nel Quattrocento, e in particolare a Firenze, smise di essere considerata esclusivamente un insieme di pratiche manuali da tramandare nelle botteghe, per diventare oggetto di studio sistematico e teorico. Questo processo trasformò la percezione e la funzione delle opere d'Arte: da oggetti pratici e modelli per la formazione, a strumenti di riflessione intellettuale, capaci di educare lo sguardo e la mente, e di costituire il fondamento della disciplina accademica. Gli esempi storici di questa relazione virtuosa tra musei e scuole artistiche sono numerosi. Gli Uffizi di Firenze, già dal Cinquecento, rappresentarono un modello di connessione tra collezione e insegnamento: il patrimonio di opere, comprendente capolavori del Rinascimento come quelli di Botticelli, Leonardo e Michelangelo, forniva materiali concreti per l'addestramento artistico e la pratica del disegno e della copia. Parallelamente, nacque e si sviluppò il fenomeno del *Grand Tour*, itinerario di studio e di conoscenza che coinvolgeva principalmente giovani aristocratici europei e che aveva come fulcro il patrimonio culturale italiano. Questo viaggio di formazione non solo diffondeva la conoscenza delle opere d'Arte, ma stimolava anche nuove modalità di rappresentazione e catalogazione dei beni culturali, influenzando in maniera duratura la costruzione di musei pubblici e collezioni private. La relazione tra studio, esperienza diretta delle opere e sviluppo della disciplina artistica dimostra come i musei non siano stati solo contenitori di oggetti, ma strumenti attivi nella trasmissione del sapere e nella formazione estetica, fungendo da catalizzatori di pratiche culturali e intellettuali che avrebbero segnato profondamente l'Europa moderna.

Quindi è da molto lontano che nascono le considerazioni sui musei, sulla loro missione e la loro determinazione, il perimetro di azione:

«Il museo è per definizione vorace. È tale perché nasce dalla collezione privata, e la collezione privata nasce da una rapina. [...] Nasce con questa rapina (o se volete, diritto di conquista) l'accumulazione di oggetti insigni, l'orgoglio di incrementare il cumulo, il mercato che immediatamente ne consegue» [Eco, 2001].

Una sorta di espropriazione che confluisce in una serie di decontestualizzazioni o re-contestualizzazioni, dove il *Louvre* è indicato come esempio del *«ricettacolo del bottino della Rivoluzione, che la chiesa e le corti avevano lasciato in eredità»* [BELTING, 2001]. Nella sua evoluzione storica la collezione è al tempo stesso "tesoro" (*thesaurus*) o "teatro" del mondo in una forma di museo privato, ermetico ed invisibile a tutti, *«[...] quindi si trasformerà in collezione di oggetti rari ed antichi [...] in uno spazio privato, di isolamento e sottratto alla curiosità e al disturbo del mondo esterno»* [Eco, 2001].

Da luogo privato a spazio pubblico, con la creazione del British Museum creato per il volere del Parlamento britannico si compone il primo museo aperto alle cittadinanze, ma è con E.L. Boullée che si dà l'avvio alla consacrazione dell'edificio come monumento pubblico, il museo della rivoluzione aperto a tutti i cittadini, qui legittimato dalla sua stessa architettura. «Il Museo della rivoluzione non è solo raccolta di oggetti d'arte ma raccolta di popolo. Ma Walter Benjamin ci avverte che, nel momento in cui veniva esibito a tutti, il capolavoro perdeva la sua "aura": [...]

Così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale» [Eco, 2001].

«[...] "il contenuto di verità dell'opera d'arte", legato ma inversamente proporzionale al suo "contenuto reale", apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina» [BENJAMIN, 1955].

E ancora,

«nell'epoca della riproducibilità tecnica l'aura dell'opera d'arte deperisce. Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'hic et nunc dell'opera d'arte, la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova» [BELTING, 2001].

A ciò appartiene anche l'«autenticità», alla quale si collega la sua «virtù di testimonianza storica».

«La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura, sono il contrassegno di una percezione la cui sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico» [BELTING, 2001].

In realtà Benjamin non si riferiva espressamente al museo mentre coglieva una questione centrale di questa istituzione e della sua crisi in un mondo dominato dai mezzi di comunicazione di massa, con tutte le accelerazioni dovute all'avvento dei nuovi media dell'epoca (e si riferiva a cinema e fotografia). Sicuramente il Museo nel tempo ha subito diverse trasformazioni da quando è nato con l'intento di raccogliere collezioni che erano, all'epoca, appannaggio di una cerchia ristretta di intellettuali, di ricchi collezionisti e di pochi altri esclusivi personaggi. La Galleria, come venne presto definita nei primi allestimenti della storia, in una visione di "messa in scena", come la definì Quatremère de Quincy "non tanto il locale che contiene gli oggetti, quanto gli oggetti che vi sono contenuti", le opere d'Arte che scenograficamente si mostravano ad un pubblico più ampio, dopo la rivoluzione francese che aprì al pubblico, ai sudditi diventati finalmente "citoyens", la possibilità di osservare ed apprezzare quelle opere che prima erano di esclusiva visione ai collezionisti, gli aristocratici e gli intellettuali. Questa democratizzazione portò alle diverse qualificazioni del Museo quale monumento della memoria e "tempio laico" come nelle intenzioni dell'architetto Boullée "quello che conserva tutte le conoscenze esistenti". Visto questo luogo come "la rotonda" in cui prende forma

«l'atto all'ostensione di valori di memoria civile, dunque luogo della koiné dei cittadini enfatizzandone il valore pubblico dell'istituzione del Museo o ancora, "raffigurazione della totalità dei saperi scientifici" [GIROUARD, 1981].

Su queste basi si fonda l'architettura di quello spazio che crea un particolare senso di spettacolarità e dove lo «scopo del Museo è prima di dare piacere, poi di istruire» [BERGDOLL, 1994] e offrendo al museo la possibilità di diventare l'ornamento necessario di ogni città che si rispetti. Sicuramente è il luogo della socialità e dell'incontro delle persone con diverse culture, "foro museale" concepito nella metà dell'ottocento sviluppato sulla scorta del dualismo Arte-Scienza; «Il Museum: si intende con questo termine la raccolta di tutto ciò che la natura e l'arte hanno prodotto di più raro e perfetto» [KERSAINT, 1996]. E qui il modello si evolve andando incontro alla moltiplicazione dei generi museali, "Arte civile" applicata alla memoria, dal Museo "cabinet d'amateur" alle Grandi Esposizioni che mostrano le innovazioni tecnologiche, i nuovi materiali dei Palazzi dell'Industria, come le fiere merceologiche. Dai templi dell'Arte alle *Halle-Basilique* fino allo spazio/aula di Otto Wagner definito "einraum", forma costruttiva che consente sempre modifiche dell'ordinamento e nuovi allestimenti. Tutto ciò anticiperà quei connotati di comunicazione e socialità del Museo contemporaneo, il "grande magazzino" dell'Arte: stazioni, gallerie commerciali, grandi magazzini, fabbriche come contenitori e captatori del movimento e della vita delle folle urbane e non più solo come luogo della meditazione di pochi studiosi. Ciò che aveva percepito sempre Benjamin nella sua raccolta "Das Passagenwerk", in cui colse il momento di transizione storica, in cui le gallerie dei "Passages" parigini emblema della trasformazione della città e della sua stessa rappresentazione; (*De ces palais les colonnes magiques/ À l'amateur montrent de toutes parts,/ Dans les objets qu'étaient leurs portiques,/ Que l'industrie est rivale des arts. "Nouveaux tableaux de Paris", 1828 - in BENJAMIN, 1982).*

«Una Guida illustrata di Parigi dice: "Questi passages, recente invenzione del lusso industriale, sono corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti rivestite di marmo, che attraversano interi caseggiati, i cui proprietari si sono uniti per queste speculazioni. Sui due lati di questi corridoi, che ricevono luce dall'alto, si succedono i più eleganti negozi, sicché un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura". I passages sono la sede della prima illuminazione a gas. La seconda condizione del sorgere dei passages è data dagli inizi della costruzione in ferro» [BENJAMIN, 1982].

Ed è con l'esposizione delle merci, dagli oggetti alle prostitute, con il *flâneur* emblema di quel periodo e di quella società che tutto riduceva e riconduceva alla mercificazione. Le stesse caratteristiche di quelle architetture fatte di acciaio e vetro, risultanti dai "percevements" di Hausmann e la costruzione dei Grands Boulevards, annunciavano l'avvento di una nuova visione della città e del mondo, con i grandi magazzini e a seguire i centri commerciali che arriveranno, da cui i musei riceveranno gli impulsi di trasformazione progressiva. Già con le definizioni più vicine a noi quale quella di Le Corbusier come "macchina espositiva" (ossessione di una vita passata a pensare l'Architettura come un auto e l'edificio, una "machine à habiter"), con il suo "Sacrum", che doveva essere il Museo mondiale (1925) «vero museo è quello che contiene tutto, che potrà fornire informazioni su tutto a distanza di secoli» o ancora «viaggio della conoscenza» nel

1934-39 con il suo «*musée à croissance illimitée*» in cui propose soluzioni ai problemi di flessibilità e ampliabilità che preoccuparono non poco i museologi, «*la machine à exposer*», com'egli lo definì, vede spazi modificabili e ampliabili a seconda delle esigenze dell'ordinamento, attraverso pareti mobili che permettono diverse combinazioni di sale. Con «il mio *Pantheon*» lo stesso Wright definiva il suo progetto del *Guggenheim Museum* (1943-59) come "Santuario spirituale", con la rotonda classica illuminata dall'alto e «*enjoable social experience*» visione attualissima che ritroveremo nelle strategie museali di fine Novecento. Mentre Mies Van der Rohe nel suo Museo per una piccola città afferma che «*il primo problema riguarda il modo di intendere il Museo come luogo di godimento artistico e non come luogo di segregazione delle opere d'arte*». Così fino ad arrivare ai musei definiti "cimiteri dell'Arte", al contrario per altri il museo è una *wunderkammer* in cui meravigliare gli spettatori. Nelle varie precisazioni, questa è la chiave del nostro presente e sempre più "paesaggio museale" diffuso, laboratorio sperimentale urbano o meglio ancora nelle parole di Françoise Choay «tempio o supermercato della cultura» che si materializza nel *Centre Pompidou* come luogo della comunicazione dell'Arte in un mutamento istituzionale anche nelle forme di un'architettura eclatante come il *Beaubourg*, luogo collettivo di una dimensione articolata di fruibilità del "loisir" sociale, secondo Pearman dove si mostra la trasformazione in «intrattenimento culturale a dimensione di discoteca e un buon caffè» in un effettivo edificio multiuso.

Quante definizioni avrà mai avuto nel tempo questo edificio? Santuario, deposito, luogo di vendita, palcoscenico, emporio, teatro, o come si chiedeva Duncan Cameron, "Museo, tempio o forum?" ("*Museum, temple or forum?*") in un celebre articolo degli anni Settanta in cui condensava con straordinaria efficacia le due possibili direzioni del museo contemporaneo in una domanda destinata a diventare paradigmatica. In quel passaggio cruciale del Novecento, il museo veniva assunto come emblema di una profonda ridefinizione del rapporto tra società e cultura, chiamato a riflettere le tensioni politiche e sociali di un'epoca segnata da radicali trasformazioni. Un esempio emblematico di questa dinamica è rappresentato dal complesso iter politico che portò all'apertura del *Centre Pompidou* di Parigi, fortemente voluto dal presidente della Repubblica francese come gesto di riconciliazione simbolica all'indomani delle contestazioni del 1968. Tale operazione, tuttavia, fu oggetto di una critica severa da parte di Jean Baudrillard, che non esitò a definirla una mistificazione e una vera e propria operazione di dissuasione culturale. A suo avviso, il progetto non costituiva soltanto un inganno politico, ma produceva soprattutto una profonda alterazione dell'equilibrio tra società e cultura. Baudrillard non metteva in discussione la valenza politica del museo in quanto tale; al contrario, egli sosteneva che proprio questa dimensione venisse esasperata fino a destrutturare e snaturare l'istituzione museale, trasformando l'esperienza della visita da momento di rivelazione e di scoperta individuale in un rito di massa, segnato dalla spettacolarizzazione e dalla perdita di profondità critica. Nel corso della seconda metà del Novecento, il museo si configura dunque come uno spazio di negoziazione politica e culturale. La

sua crescente rilevanza simbolica lo ha reso un luogo di confronto e di complessa ridefinizione dei rapporti tra società e cultura, attraversando inizialmente una fase di evidente opacità e ambiguità. Nel momento in cui il museo ha iniziato ad affermarsi in modo sempre più consapevole come luogo di esercizio della partecipazione democratica, ha potuto, da un lato, attenuare il proprio tradizionale carattere elitario e, dall'altro, contenere – almeno parzialmente – quell'effetto *Beaubourg* denunciato da Baudrillard. La dicotomia individuata da Cameron tra museo come "tempio" o come "foro" mantiene ancora oggi una piena attualità e trova nella dimensione politica un terreno di sviluppo particolarmente significativo.

Sicuramente possiamo registrare nella trasformazione antropologica della società, fino a proiettare nel museo un diverso rapporto delle normali funzioni che ne vedevano nel tradizionale 9:1 le superfici deputate a esposizione/galleria fino ad arrivare a oggi a circa un rapporto 1:2 in cui si innestano così le funzioni che man a mano hanno preso campo in ogni istituzione museale con bookshop, coffee bar, cinema dedicati, teatri interni, laboratori e tutte quelle trasformazioni che oggi vediamo in atto. Con l'ampliamento delle Collezioni che alimenta il circuito della memoria sociale si costituiscono spazi aperti e indifferenziati, dove artisti cercano spazi informali, come vecchie fabbriche, loft, capannoni dismessi. E così gli stessi musei si adeguano e recuperano, come nel caso della *Tate Modern* che si insedia nella vecchia centrale elettrica di Bankside di Londra con il progetto di Herzog e De Meuron (1994-99). O ancora nella riconfigurazione di nuovi programmi di allestimenti, come nel caso del museo viennese di arti applicate, dove Belting fa presente come

«*si parlava di un "museo discorsivo", concepito come "risposta ai cambiamenti strutturali attualmente in corso", e si avanzava addirittura la richiesta di "riconfigurare il luogo delle immagini in luogo del discorso"*»

e pone la questione alla base di queste trasformazioni e quindi di dare «*al concetto di museo discorsivo anche un contenuto*». Come dare forma alle varie spinte che definiscono il museo come luogo critico e discorsivo, o ancora come luogo dell'estetizzazione della memoria. Ed infine

«*[...] Ma il futuro dei musei non dipende dai nuovi allestimenti, bensì da nuovi contenuti, mediante i quali essi possono aprirsi a un pubblico critico e offrire luoghi della riflessione anziché luoghi della sensazione*» [BELTING, 2001].

Veniamo così alla centralità di quelle che, secondo Gianni Vattimo, si definiscono con «*l'esperienza estetica nella condizione postmoderna*» in cui questa si configura come esperienza della pluralità dei mondi e delle forme di vita, in un contesto in cui viene meno l'idea di una realtà oggettiva, stabile e univoca. In questo scenario, il museo diventa la figura emblematica del soggetto estetico postmoderno: non più semplice contenitore di opere, ma luogo in cui si manifesta la molteplicità delle interpretazioni e dei linguaggi, rispecchiando una realtà ormai "indebolita" nel suo fondamento ontologico. Sottolinea

come il ruolo pervasivo dei *mass media*, lungi dal produrre un'omologazione totalizzante, abbia favorito l'esplosione del pluralismo interpretativo. Il sistema dei media, infatti, tende a smascherare sé stesso come costruzione interpretativa, dissolvendo ogni pretesa di rappresentazione oggettiva del mondo. A ciò si accompagna la crisi della fede in una storia unitaria e progressiva, con la conseguente perdita di un senso forte della realtà. Questa condizione viene definita come "estetizzazione dell'esistenza", intesa non come semplice predominio del bello o dell'immagine, ma come effetto della pluralizzazione radicale degli stili, non solo artistici ma anche esistenziali. Con la dissoluzione di un sistema dominante di metafore, viene meno anche la distinzione tradizionale tra realtà e immaginazione: ciò che un tempo apparteneva esclusivamente all'ambito estetico entra a far parte dell'esperienza quotidiana. In tale contesto, anche l'Arte perde i propri confini istituzionali e funzionali. Le avanguardie storiche del Novecento anticipano questa trasformazione, rifiutando le categorie tradizionali dell'Arte e rivendicando un intreccio sempre più stretto tra estetico e reale, tra forma artistica, impegno politico e vita sociale. L'interesse per culture "altre" e per forme espressive non occidentali testimonia, secondo Vattimo, non solo una ricerca di rinnovamento formale, ma soprattutto l'affermazione del pluralismo come essenza stessa dell'esperienza estetica. Infine, Vattimo osserva come, nell'epoca postmoderna, la storia stessa assuma un carattere estetico, mentre l'opera d'Arte viene intesa non più in rapporto a canoni formali universali, ma come presentazione di un mondo possibile, di una specifica forma di vita. In questo senso, l'esperienza estetica si avvicina a quella storica, come già intuito da Dilthey: entrambe consentono di vivere, nell'immaginazione, vite alternative.

«Ciò che intendo mettere in luce, qui, è che l'esistenza postmoderna - ampiamente anticipata in certi aspetti dell'arte e della cultura degli inizi di questo secolo - trasforma l'essenza stessa dell'esperienza estetica, ridefinendola in termini di pluralismo, di contro alle idee tradizionali di perfezione formale. Il piacere che proviamo nel contemplare un'opera d'arte non si può più descrivere come un senso di soddisfazione che corrisponde a un compimento. Brecht bollava questo tipo di soddisfazione come "gastronomica"» [VATTIMO, 2001].

E collegato a questo concetto espresso da Brecht che svela quella bulimia espressa dal gusto estetico delle masse, Vattimo assume una posizione ancor più precisa su quelle che definisce "scelte estetiche pubbliche" andando ad individuare uno degli elementi critici nella scelta delle opere dei musei e gallerie pubbliche *«esposte ai mutamenti di clima politico, di maggioranze, e in genere a ogni genere di influenze esterne»*. Sostiene infatti che il museo non è un

«soggetto estetico nel senso tradizionale, ma invece un centro di raccolta di informazioni, documenti, ecc. E proprio questo ne fa un soggetto estetico di tipo postmoderno [...] esclude che il museo si atteggi a giudice della qualità estetica (o gastronomica)» [VATTIMO, 2001].

Secondo Vattimo, il museo contemporaneo è chiamato a trasformarsi in un soggetto collettivo, superando la centralità dell'opera intesa come oggetto-feticcio per orientarsi invece verso i "mondi possibili"

e gli stili di vita che le opere evocano. In questa prospettiva, il museo non è più principalmente un luogo di conservazione, ma diventa un centro di pratiche e attività culturali, in cui l'esperienza estetica si configura come processo dinamico e partecipativo. Tale spostamento dall'oggetto all'attività rappresenta uno degli esiti fondamentali dell'eredità delle avanguardie novecentesche, che hanno messo in crisi i confini tradizionali dell'Arte e delle sue istituzioni. Il museo, se non assume consapevolmente questo ruolo, rischia di ridursi a un semplice riflesso delle logiche del mercato dell'Arte, inseguendone i valori e risultando inevitabilmente subordinato ad esso. Al contrario, il museo pubblico dovrebbe funzionare come un *pharmakon*, ossia come correttivo critico delle distorsioni del mercato, prestando attenzione a pratiche artistiche innovative e non ancora legittimate economicamente. In questo senso, esso recupera parzialmente la funzione del soggetto estetico tradizionale, capace di scommettere su valori non ancora riconosciuti, pur all'interno di un orizzonte pluralistico che non elimina del tutto il problema della valutazione estetica. Per evitare il ritorno a una fruizione "gastronomica" dell'opera, Vattimo individua due possibili strategie: da un lato, un criterio etico-negativo che spinga il museo a operare in controtendenza rispetto alle scelte del mercato; dall'altro, l'intensificazione delle pratiche di animazione culturale, affinché le decisioni estetiche emergano da un confronto pubblico e condiviso, piuttosto che dal gusto autoritario di singoli esperti. In questa visione, il museo assume un ruolo decisivo nella trasformazione in atto dell'esperienza estetica postmoderna, configurandosi come spazio di discussione, pluralismo e costruzione collettiva di senso.

Vorrei tornare alle affermazioni di Umberto Eco, o almeno ad una visione a lui attribuita del *«Museo delle teche, come luogo di morte»*. In una sua esposizione alla conferenza di Bilbao del 2001 che titolò come "Il Museo del Terzo Millennio", egli esordiva con le parole di Paul Valéry che in un suo scritto *«Le problème des musées»*, denunciava il disagio di visitare i Musei moderni in cui le opere si affollavano (davanti a me si sviluppa nel silenzio uno strano disordine organizzato) così tanto da avere una specie di "ubriacatura" visiva al punto di non riuscire a vedere realmente più nulla. Su questo *incipit* Eco costruisce la sua idea di Museo che nel tempo si è trasformata al punto tale di non riconoscerne più la sua funzione iniziale e dove appunto ci si perde nella visita di un numero sproporzionato di opere tale da far scaturire nel visitatore un vero e proprio rifiuto alla visita. Propone piuttosto, come nelle sue peregrinazioni museali, la vista esclusiva di un'opera, come nel caso del Museo di Utrecht in cui lui si poteva immergere nella visione di una sola opera e passarvi delle ore nella contemplazione e piacere visivo, senza affollare la vista e la mente di altre opere presenti. E il tema della contemplazione immersiva è sicuramente centrale in quello che può rimandare al concetto stesso di museo. Altrettanto tutta la dottrina estetica e la cultura del bello *«che si serve dei musei, luoghi che isolando le opere dal contesto, ne favoriscono le speculazioni contemplative»* [FONTANAROSSA, 2022]. Esempari casi contemporanei mostrano come possano esistere musei concepiti non tanto come contenitori di opere, quanto come

“monumenti al museo stesso”, spazi in cui l’edificio e la sua architettura diventano protagonisti e veicoli di significato. In molti di questi esempi, si osserva una forte attenzione alla contemplazione pura, un’esperienza in cui il visitatore può liberare occhi e mente dall’eccesso di stimoli visivi e informazioni che caratterizza la quotidianità contemporanea o l’affollamento delle stesse opere, come richiamava Eco nel suo intervento di Bilbao. L’architettura stessa diventa opera d’Arte, capace di evocare emozioni, riflessioni e senso di stupore, cercando di ripristinare quel legame tra Arte e Architettura che nel corso del Novecento è stato spesso spezzato dalla frammentazione funzionale e dalla separazione disciplinare. Questi edifici non solo ospitano, ma incarnano l’esperienza estetica, proponendo un modello in cui la forma, la materia e la spazialità partecipano attivamente alla percezione e alla fruizione artistica, trasformando il museo in un luogo di meditazione, introspezione e meraviglia.

Nella sua funzione puramente contemplativa, riferita ai musei contemporanei, questo concetto è ben sintetizzato da Steven Conn nel titolo del suo saggio, *“Do Museums Still Need Objects?”* (possono i musei non contenere nulla?). Uno degli esempi recenti e rappresentativi è senz’altro il Museo del Legno progettato nel 1993 dall’architetto giapponese Tadao Ando dopo che la prefettura di Hyogo aveva commissionato il medesimo per celebrare la festa nazionale dell’albero. Edificio isolato che si staglia nella foresta di Mikata-gun, nella prefettura di Hyogo, in un paesaggio di sicuro interesse naturalistico di reale bellezza, al centro di un Giappone dal cuore verde, a tre ore di macchina da Osaka, il Museo del legno è stato eretto per celebrare la Festa nazionale dell’albero, che si ripete da quarantacinque anni e che fu istituita dall’imperatore a seguito delle distruzioni subite dalle foreste giapponesi durante la seconda guerra mondiale. Ecco allora che questo museo diventa un esplicito omaggio alla poderosa opera di ricostituzione delle risorse arboree di cui oggi il Giappone va giustamente orgoglioso e l’oggettiva rappresentazione di una costruzione interamente in cedro, legno delle foreste un tempo depredate ed oggi rinvigorite e venerate dagli abitanti di un Paese che da sempre corrisponde all’idea di Architettura, essendo stato il legno la materia prima degli edifici tradizionali. In questo edificio, dove non sono contenute opere d’Arte, ma vi si vive la percezione del “sapore” del legno di cedro di cui è costituito, producendo un trasporto verso quella dimensione contemplativa che tutti i musei dovrebbero restituire.

«Lo spazio espositivo, dentro l’anello che circonda la corte centrale, è completamente chiuso e segnato da una fitta serie di pilastri in legno di cedro di Hyogo, alti 18 metri, che culminano nella complessa tetto-nica della struttura che regge il tetto da cui scende la luce, proveniente da un sottile lucernario continuo, evidenziando con la sua nettezza la penombra diffusa dell’interno» [BASSO PERESSUT, 1999].

Il suo soggetto è il vuoto, ovvero come diceva Sant’Agostino “il nulla dotato di spazio”, quella vertigine che proviamo al pensiero della nostra esistenza in rapporto al dentro ed al fuori, dove non vi è molta differenza.

Altro esempio emblematico lo troviamo nel progetto del *Jüdisches Museum* di Berlino, dove Daniel Libeskind impiega un linguaggio architettonico fortemente emotivo per rendere percepibile, quasi fisicamente, la vicenda storica del popolo ebraico e della *Shoah*. In questo edificio, Architettura e Scultura si intrecciano in modo indissolubile: le geometrie appaiono come ferite aperte, attraversate da tagli nelle superfici in zinco, da fenditure di luce inattese e da pavimenti volutamente inclinati che alterano l’equilibrio percettivo del visitatore. La composizione nasce dal confronto – un vero e proprio attrito formale – fra una linea rettilinea e una linea spezzata, dinamica e aggressiva: la loro interazione genera, nella pianta, una figura che richiama la stella di David, ma deformata, decostruita, quasi ridotta alla sua essenza tragicamente lacerata. Come descrive Basso Peressut, l’involucro dell’edificio è interamente rivestito in zinco, inciso da finestre oblunghe che si presentano come lacerazioni nella pelle metallica. All’interno, alcuni ambienti sono lasciati volutamente privi di funzione: sono i celebri “*VOIDS*”, spazi vuoti che assumono un forte significato simbolico e architettonico, evocazioni tangibili dell’assenza e della perdita. Il progetto, avviato nel 1989 e completato nel 1999, venne aperto al pubblico l’11 settembre 2001, proprio nel giorno dell’attentato al *World Trade Center*. Libeskind ha spesso ricordato la coincidenza tra questi eventi: ricevette la notizia mentre si trovava all’interno del museo berlinese, lontano dalla sua città d’adozione, New York. Da allora, nelle sue parole, si è creato un legame ideale fra le due opere: il museo di Berlino come monito permanente alle atrocità subite dal popolo ebraico, e il progetto per Ground Zero come celebrazione del grande vuoto urbano inciso nel cuore della metropoli americana. Per Libeskind, la memoria rappresenta l’essenza stessa dell’Architettura: *«L’architettura riguarda sempre la memoria»*. La storia personale dell’architetto, ebreo polacco, emerge nell’intensità del linguaggio formale: nella drammaticità degli spazi, nell’uso espressivo dei materiali, nella costruzione della luce come elemento narrativo. Il progetto si alimenta inoltre di riferimenti inconsci e stratificati: la musica di Arnold Schönberg, gli scritti di Walter Benjamin, il *Gedenkbuch*, il grande libro che raccoglie i nomi di tutti gli ebrei deportati da Berlino. Da questo intreccio complesso di suggestioni nasce la forma finale del museo, esito di un processo creativo articolato, sovrapposto, quasi archeologico, tipico del metodo progettuale di Libeskind.

In un saggio più recente e aperto alle ultime riflessioni sui musei, Raffaella Fontanarossa nel suo libro *Collezionisti e musei. Una storia culturale* (2022) ci svela che *«in questi primi vent’anni del nuovo millennio, i musei hanno ricevuto un’attenzione mai registrata prima in tutta la loro storia»*. Il museo ha assunto una centralità culturale senza precedenti, smentendo definitivamente le profezie ottocentesche e novecentesche che ne annunciavano la crisi o la fine.

«Lungi dal rivelarsi “cimiteri dell’arte” destinati all’oblio, come pure era stato profetato a più riprese fra Otto e Novecento, oggi i musei dominano il panorama culturale, registrando tra l’altro una crescita esponenziale all’altro capo del mondo. Al pari di biblioteche e teatri,

ma anche di orti, giardini botanici e parchi archeologici, i musei si rivelano luoghi ideali per prendere coscienza ed esercitare il pensiero, collocandosi fra i principali servizi di formazione del sapere e di produzione culturale» [FONTANAROSSA, 2022].

Tuttavia, questa rinnovata centralità coincide con una profonda trasformazione dell'istituzione museale, che non rispecchia più il modello europeo moderno: l'esperienza del museo ha ormai oltrepassato i confini architettonici e disciplinari tradizionali, assumendo una marcata dimensione sociale. La spinta sociale delle nuove generazioni ci porteranno verso nuove modalità di vivere quegli spazi, con il superamento della nozione consolidata di "Tipo Museo" ed andranno proprio verso quell'orizzonte legato alla realtà aumentata, il *gaming* e le folle di nuovi fruitori che i nostri musei hanno finora conosciuto come il fenomeno dell'*overtourism*. Al contempo non si esauriscono le spinte verso la proliferazione delle varie tipologie di Musei, come quelli aziendali, musei tematici legati alle arti in estinzione come la televisione, il cinema, l'opera lirica, ecc. con nuovi fattori di identificazione per cui comunità, gruppi etnici o religiosi, organizzazioni che si raccolgono intorno alla "cattedrale laica" in cui riconoscersi in radici comuni, valori e senso di appartenenza.

Il processo di "alleggerimento" dell'Arte contemporanea, l'ha definito Gianni Vattimo, sottolineando come l'Arte non sia scomparsa, ma abbia ampliato il proprio campo d'azione perdendo tuttavia le tensioni utopiche e le promesse di trasformazione totale che avevano caratterizzato le avanguardie del Novecento. In questo mutamento si intravede un possibile legame con l'evoluzione del museo, la cui ascesa è coincisa con l'affermazione di un approccio storico-critico sempre più attento alla relazione con lo spettatore.

La crisi della concezione lineare e teleologica della storia ha reso progressivamente impraticabile il modello espositivo fondato sulla successione cronologica delle opere, in cui ciascun lavoro si definiva in rapporto necessario con il passato immediato. L'indebolimento dell'idea occidentale di storia ha invece permesso di recuperare ambiti artistici esclusi dal canone modernista, di rileggere la modernità in modo meno conflittuale e di concepire l'opera come espressione di una più ampia cultura viva che la comprende e la oltrepassa. L'ampliamento di ciò che può essere esposto in un museo rende evidente la necessità di modelli interpretativi più inclusivi, analoghi a quelli che avevano sostenuto l'architettura del museo storico-estetico novecentesco. Tuttavia, resta aperta la questione se sia oggi possibile elaborare un modello museale alternativo capace di garantire una condivisione di orizzonti tra artista, pubblico e critica, come avveniva nel museo moderno. Le domande sul criterio pubblico che orienterà in futuro le scelte espositive conducono inevitabilmente "fuori" dal museo, verso una concezione dell'Arte affine alle intuizioni di Robert Smithson, che anticipano un mondo dominato da logiche entropiche, non lineari e non progressive, più vicine alle strutture narrative di Borges che alla tradizionale idea di sviluppo storico dell'Arte. Qual è ormai il tema dell'Arte contemporanea (*All Art is contemporary* – parafrasando l'opera di Maurizio Nannucci che sul fronte dell'*Altes*

Museum di Berlino proiettava "*All Art has been contemporary*"), come scrive Bonami nel suo saggio "Lo potevo fare anch'io" (2007) riferendosi all'opera del pittore americano Robert Ryman (un quadro tutto bianco):

«Il problema di questa arte è che si basa sull'idea, non sulla tecnica [...] Se tutti fossimo grandi calciatori non rimarrebbe nessuno a casa a guardare le partite, quindi per chi giocheremmo? Lo stesso vale per l'arte, se tutti fossimo grandi artisti non esisterebbero nemmeno i musei. Non ci sarebbe nessuno interessato a conservare l'arte per mostrarla e farla godere a quelli che, anziché essere artisti, svolgono altre occupazioni e nel tempo libero amano andare per gallerie e musei» [BONAMI, 2007].

Analizzando i musei del nuovo millennio, emerge con chiarezza un marcato interesse per l'Arte contemporanea, insieme alla constatazione di un fenomeno di proliferazione istituzionale in specifiche aree geografiche del mondo. Questo sviluppo solleva interrogativi fondamentali sulle modalità di rappresentazione delle arti e delle culture extra-occidentali. Come evidenzia Fontanarossa, ci si interroga, ad esempio, su quale possa essere la "storia" dell'Arte extra-occidentale, spesso definita *«anonima»*: una storia scritta dagli antropologi e dagli etnologi, oppure una narrazione costruita dai musei stessi, attraverso la mediazione di specialisti, comunità locali o minoranze culturali? Già all'epoca dell'affermazione del gusto primitivista, figure come Guillaume Apollinaire e Jacob Epstein avevano sottolineato come l'*Art nègre* non fosse un mero prodotto collettivo, ma comprendesse espressioni individuali. Tuttavia, sempre Raffaella Fontanarossa fa notare, il concetto largamente diffuso negli ambienti museali occidentali rimane quello di artefatti concepiti come manifestazione di un'etnia, di una comunità o di una famiglia, e quindi classificati come "anonimi". Spesso, questa categorizzazione è ulteriormente influenzata dalla storia delle collezioni: le opere sono identificate in base alla provenienza dai collezionisti che le acquisirono, ne trassero prestigio e le donarono successivamente ai musei, conferendo loro un'aura di legittimità occidentale.

La questione è particolarmente rilevante oggi, alla luce della trasformazione dei musei etnografici in "musei delle culture" o "musei delle società", che mirano a interpretare non solo gli oggetti, ma i contesti sociali e culturali da cui provengono. Eppure, nonostante la maggiore consapevolezza e i nuovi allestimenti, l'opinione pubblica occidentale continua a focalizzarsi su aspetti emblematici come la restituzione delle opere ai paesi d'origine, spesso percepita come la soluzione principale a un problema di rappresentazione storica o etica. Va sottolineato, tuttavia, che le collezioni museali non sono meri depositi di oggetti: esse costituiscono palinsesti complessi, in cui i musei agiscono come strumenti interpretativi. Questi congegni, pur con le migliori intenzioni, rischiano talvolta di travisare o semplificare i significati degli oggetti esposti, generando quello che si potrebbe definire un "tradimento interpretativo". Alle difficoltà intrinseche della mediazione museale si aggiunge il rischio che, anche nei nuovi musei decentrati o alternativi, si ripetano vecchi modelli di dominazione culturale occidentale, mascherati da apparati più sofisticati o

presentabili: una forma moderna di imperialismo culturale, esercitata da “nuovi colonizzatori” che si sostituiscono ai vecchi. Questo problema, fa sempre notare Fontanarossa, si acuisce in particolare per quelle culture le cui espressioni non sono adeguatamente rappresentate dai soli manufatti visivi, per le quali esistono canali più efficaci di comunicazione e trasmissione, come la cinematografia, la letteratura o altri strumenti narrativi. In questi casi, affidarsi esclusivamente al museo come luogo di rappresentazione rischia di creare un’immagine parziale o distorta, sottraendo voce ai veri protagonisti delle culture che si intendono raccontare. In conclusione, l’indagine sui musei contemporanei evidenzia una tensione costante tra il desiderio di documentare, preservare e interpretare le culture extra-occidentali e la necessità di evitare che tali istituzioni diventino strumenti di imposizione culturale, piuttosto che spazi di mediazione e dialogo autentico tra mondi diversi. La sfida principale dei musei del nuovo millennio consiste quindi nel conciliare la funzione educativa e conservativa con la responsabilità etica di rispettare l’autonomia e la complessità delle culture rappresentate.

Negli ultimi decenni il dibattito museologico e storico-artistico si è sempre più concentrato su quelli che possono essere definiti veri e propri cantieri post-coloniali: spazi di riflessione e di conflitto nei quali si intrecciano questioni di rappresentazione, potere e memoria. Al centro di questi cantieri si colloca il tema, oggi particolarmente sensibile, della restituzione delle opere ai paesi d’origine, che non può essere ridotto a una mera questione giuridica o patrimoniale, ma va compreso come parte di una più ampia rinegoziazione dei rapporti tra Occidente e culture extra-occidentali. La restituzione mette in crisi i modelli museali costruiti nel corso dell’età coloniale e post-coloniale, quando le collezioni occidentali si sono formate attraverso pratiche di acquisizione spesso legate a dinamiche di appropriazione e di dominio culturale (o come afferma Eco, «*il museo nasce dalla rapina*»). In questo senso, il museo non è stato soltanto un luogo di conservazione, ma anche uno strumento di costruzione simbolica del potere, capace di classificare, ordinare e neutralizzare l’alterità attraverso categorie estetiche e storiche elaborate in un contesto eurocentrico. Dietro l’apparente neutralità scientifica dell’allestimento e della tassonomia museale si celavano, infatti, vecchi tentativi di dominazione culturale, volti a inscrivere le opere extra-occidentali in una narrazione che ne riduceva la complessità, spesso presentandole come espressione indistinta di un’etnia, di una comunità o di una famiglia, piuttosto che come esiti di individualità artistiche riconoscibili.

Da qui Fontanarossa fa nascere una serie di interrogativi che investono direttamente il modo in cui oggi si può e si deve scrivere una storia dell’Arte non occidentale. Può trattarsi di una storia dell’Arte elaborata prevalentemente da antropologi ed etnologi, oppure è necessario ridefinire i confini disciplinari, superando la separazione tradizionale tra Arte e Cultura materiale? E ancora: i musei devono essere progettati e gestiti esclusivamente dagli specialisti, o possono – e devono – diventare spazi costruiti insieme alle comunità e alle minoranze che in quelle collezioni si riconoscono, o che da esse sono

storicamente escluse? In questo scenario complesso, il rischio è duplice.

Da un lato, permane la possibilità che anche i nuovi musei, pur dichiarandosi post-coloniali e inclusivi, riproducano in forme più sofisticate le stesse dinamiche di controllo simbolico, trasformandosi in nuovi colonizzatori culturali, capaci di esercitare il potere non più attraverso l’imposizione, ma tramite il linguaggio della mediazione, della partecipazione e dell’inclusione selettiva. Dall’altro lato, si rischia una cristallizzazione nostalgica delle culture di origine, presentate come entità immutabili, ancorate a un passato idealizzato, incapace di restituire la vitalità e la trasformazione che caratterizzano ogni esperienza culturale» [FONTANAROSSA, 2022].

È in questo spazio di tensione che il concetto di ibridazione assume un ruolo centrale. L’ibridazione, intesa non come perdita di identità ma come processo dinamico di contaminazione e riscrittura, può contribuire a superare una visione nostalgica e museificata delle comunità, aprendo invece a nuovi racconti e a un diverso rapporto con il tempo. Non più una storia lineare o originaria, ma una pluralità di temporalità che si intrecciano, si sovrappongono e si contraddicono. In questa prospettiva, il museo può trasformarsi da luogo di fissazione del passato a spazio di produzione di senso, capace di accogliere narrazioni multiple e conflittuali. Ripensare il museo in chiave post-coloniale significa, dunque, interrogare criticamente non solo le collezioni e la loro provenienza, ma anche le modalità di racconto, i dispositivi espositivi e le voci autorizzate a parlare. Significa accettare che la storia dell’Arte non sia un racconto unico e universale, ma un campo di negoziazione continua, in cui il superamento dei vecchi modelli di dominazione culturale passa attraverso la capacità di riconoscere l’alterità non come oggetto da classificare, ma come soggetto attivo di produzione culturale e di memoria. Come afferma Raffaella Fontanarossa chiudendo la sua introduzione di “Collezionisti e musei. Una storia culturale”: «*ancora una volta il museo è al centro del dibattito etico*» [FONTANAROSSA, 2022].

In una Cina che ci anticipa tutto quello che diventeremo nel tempo, è significativo l’incremento che in questo paese ha rappresentato il fenomeno museo che ne ha visto una proliferazione esponenziale; ogni città vuole esprimere e mettere in evidenza la propria capacità di esporre opere d’Arte, dalla preistoria fino alla nostra contemporaneità, aiutati sicuramente dalle politiche di programmazione del governo cinese che ha investito risorse considerevoli per il loro sviluppo. Come ha ben rappresentato Raffaella Fontanarossa nel suo saggio, “la Cina del nuovo millennio ha conosciuto una vera e propria «febbre da museo», in cui l’Arte contemporanea ha assunto un ruolo centrale.” Ci ricorda infatti che al momento della nascita della Repubblica Popolare nel 1949, il paese disponeva di soli venticinque musei, di matrice storica o commemorativa, come il Museo della Rivoluzione Cinese o il Museo di Storia Naturale di Pechino, concepiti per consolidare l’eredità culturale nazionale. Durante l’era di Mao Zedong, queste istituzioni avevano una funzione di propaganda esplicita, celebrando gli eroi rivoluzionari e promuovendo valori come il collettivismo, il sacrificio e la lotta di classe. Con il passaggio



^ Figg. 1-3. Museum of Contemporary Art, Yinchuan

a una fase di sviluppo neoliberista, caratterizzata dall'affermazione del mercato e dall'imprenditorialità, i musei hanno dovuto confrontarsi con contraddizioni profonde, trovandosi a negoziare tra eredità socialista e nuove istanze economiche e culturali. Un esempio di questa trasformazione è il programma del «turismo rosso», avviato dal 2003, concepito come educazione patriottica.

«Dagli anni Ottanta del Novecento i musei sono diventati dunque il cardine dell'agenda politica del governo cinese, che a livello ministeriale come locale li incentiva in tutti i modi. La stampa cinese parla di "febbre da museo". Se nel 1978 vi erano 365 musei in Cina, l'obiettivo del piano quinquennale 2011-15, raggiunto con oltre due anni di anticipo, era di arrivare a 3400 musei» [FONTANAROSSA, 2022].

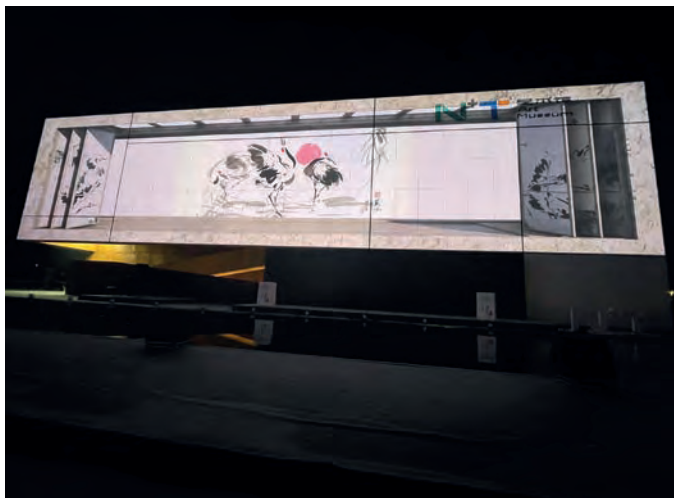
La fine degli anni Novanta ha segnato anche l'apertura ai musei privati, come il Museo d'Arte *Yan Huang* di Pechino, fondato dall'artista e attivista Huang Zhou. Questo ha permesso a molti artisti prima esclusi dai circuiti ufficiali di esprimersi, segnando l'inizio di una nuova era, simbolicamente inaugurata dalla prima Biennale di Shanghai nel 2000. La Cina ha visto nascere importanti istituzioni di Arte contemporanea, spesso grazie a sinergie tra investimenti statali e collaborazioni internazionali: il *MOCA* di Chengdu (Regione dello Sichuan) è stato fondato nel 2011 con la collaborazione del *Pompidou* di Parigi, mentre il Museo di Arte Contemporanea di Shanghai, noto come *PSA Power Station of Art*, occupa un edificio industriale riconvertito dall'Esposizione di Shanghai 2010. Questa pratica di riutilizzo di spazi industriali, comune in Europa con esempi come la *Gare d'Orsay* e la *Tate Modern*, è invece inusuale in Cina, dove il concetto di patrimonio è diverso e spesso interi villaggi vengono demoliti per far posto a nuove costruzioni. Nel 2015 è stato completato il *MOCA* di Yinchuan (Regione Autonoma Hui del Ningxia) progettato da WAA (We Architect Anonymous) [figg. 1-3]. Come racconta il suo sito:

«Il Museo d'Arte Contemporanea di Yinchuan non è solo una piattaforma per gli artisti che espongono opere d'arte, ma anche una finestra per i cittadini che vogliono diffondere l'arte raffinata e mostrare la civiltà urbana. In quanto centro di educazione estetica popolare, si è impegnato a massimizzare la sua funzione di servizio al pubblico.»

Oltre a garantire la funzione espositiva, il museo è anche dotato di un'aula magna accademica, uno spazio per l'educazione pubblica, un negozio di cultura e creatività, una libreria d'Arte, una caffetteria e altre strutture ausiliarie, con funzionalità perfette, che migliorano il senso della vita e la partecipazione del pubblico all'apprezzamento e alla creazione artistica. Inoltre, il museo è dotato di un'ampia area dedicata al tempo libero e ai servizi commerciali per soddisfare le esigenze diversificate di un pubblico eterogeneo. Uno degli ultimi musei è stato il Museo d'Arte *N+T* [figg. 4-6], inaugurato a Zhuzhou (Regione dell'Hunan) nel settembre 2025 primo museo di Arte moderna di questa città e si fonda sul concetto di "integrazione Arte-Scienza".

Situato in un'ex area industriale, il museo coniuga Tecnologia, Arte e valorizzazione del Patrimonio, trasformando la zona industriale storica in un nuovo ecosistema urbano che unisce conservazione e riqualificazione, senza dimenticare tutti quei musei sorti a compendio delle Università e Accademie che dispongono altrettanto di spazi e risorse invidiabili [figg. 7-11]. Secondo Pino Arlacchi (*La Cina spiegata all'Occidente*, 2025), la pianificazione economica centralizzata ha permesso alla Cina di realizzare progetti di sviluppo di portata straordinaria e di lungo periodo, consolidando una visione chiara e coerente del proprio futuro nazionale. A partire dall'era di Deng Xiaoping (la famosa "Riforma e Apertura" *gaige kaifang* inaugurata nel 1978), quasi tutti gli obiettivi annunciati dai leader cinesi sono stati raggiunti, spesso superando i target previsti. In particolare, Xi Jinping ha delineato la costruzione di una società moderatamente prospera e la trasformazione della Cina da "fabbrica del mondo" a leader tecnologico globale. In questo scenario sono state inserite anche tutte le politiche relative allo sviluppo sull'educazione e la cultura. La chiave di questo successo risiede in un approccio strutturato: ogni progetto ha obiettivi misurabili, tempistiche definite, fondi già stanziati e una governance dedicata che assicura l'implementazione metodica. Arlacchi evidenzia come questo metodo sia evidente, così come la capacità di pianificazione e realizzazione su larga scala conferisce alla Cina un vantaggio strategico nella competizione globale, consentendole di ridefinire concretamente la geografia fisica ed economica dell'Eurasia. Così, mentre in Occidente assistiamo ad un ulteriore progresso nella definizione dello spazio museale che ne amplia i confini e ne va ad interessare, oltre alle opere d'Arte, quella ricerca che attiene al marketing culturale per cui alcuni Musei si propongono verso luoghi "altri" rispetto alla città d'origine (vedi il *Louvre* di Dubai), in Cina, attraverso forme di collaborazione con altri Musei, nasce l'esperienza del *MAP* [figg. 12 e 14], Museo d'Arte di Poudong (Shanghai) che ha istituito una stretta cooperazione con il *Musée d'Orsay* e propone percorsi del periodo ante-impressionismo (quelle opere che potevamo vedere al *Jeu de Paume*, trasferite alla *Gare d'Orsay* nell'allestimento museografico di Gae Aulenti) fino a tutto l'impressionismo; ma allo stesso tempo coniuga Arte contemporanea in collaborazione con il *Tate Modern* di Londra, affiancando mostre su artisti cinesi contemporanei, in modo tale da avere su più livelli l'offerta culturale, con un'educazione all'Arte occidentale ed un dialogo aperto con la produzione novecentesca e del nuovo millennio della Cina.

Insieme a questo concetto di Museo collaborativo e proponente Arte che la maggior parte dei cittadini cinesi non riuscirebbe a vedere in vita dal vero nelle città d'origine, è affiancata quella attività che potremmo definire interattiva, se per interazione rientrano diverse attività digitali, oltre ai selfie nella enorme galleria che si apre verso



^ Figg. 4-6. Museo N+T Art, Zhuzhou (foto C. Rocca)
 v Figg. 7. Museo Central Academy of Fine Arts, Beijing (foto C. Rocca)

Nella pagina seguente: Figg. 8-9. Museo Academy of Sichuan, Chongqing (foto C. Rocca)







^ Fig. 10. Museo Academy of Sichuan, Chongqing (foto C. Rocca)
v Fig. 11. Museo della Tsingua University, Beijing (foto C. Rocca)

Nella pagina seguente: Figg. 12-14. Museum of Art Pudong, Shanghai (foto C. Rocca)

