

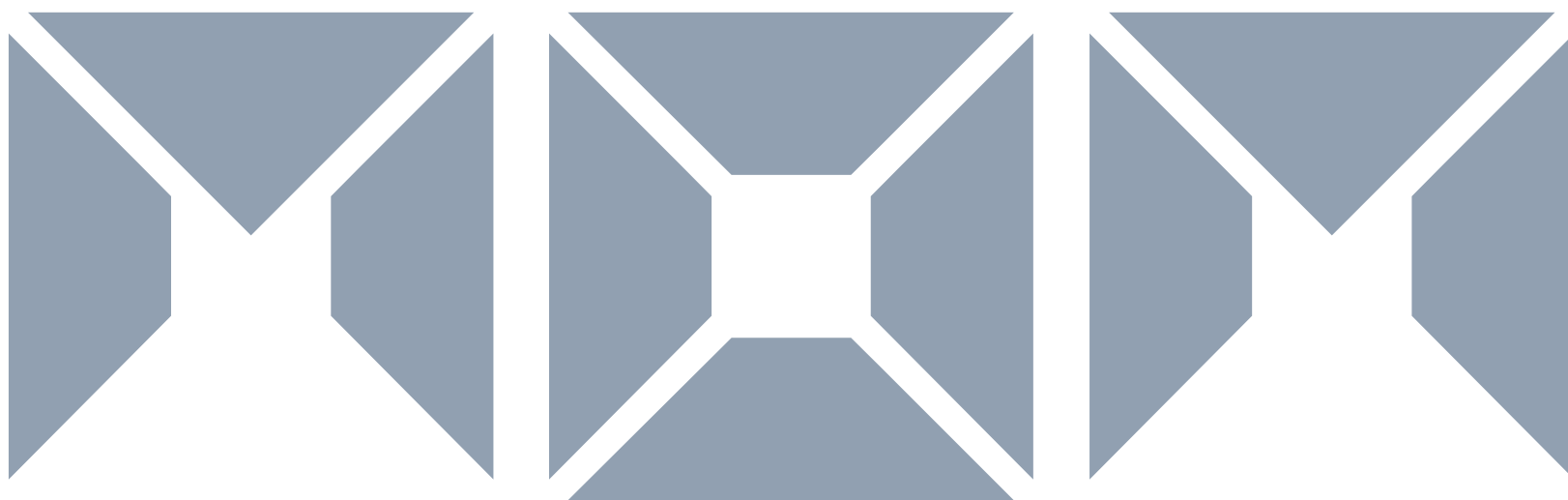
DIDA – Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
ABAFI – Accademia di Belle Arti di Firenze

Fabio Fabbrizzi

Claudio Rocca

Cecilia Luschi

3



MUSEO **OLTRE** MUSEO

Unione Europea – Next Generation EU, PRIN 2022  
Progetto “Museo oltre Museo – MOM”

Coordinatore generale:  
Prof. Fabio Fabbrizzi

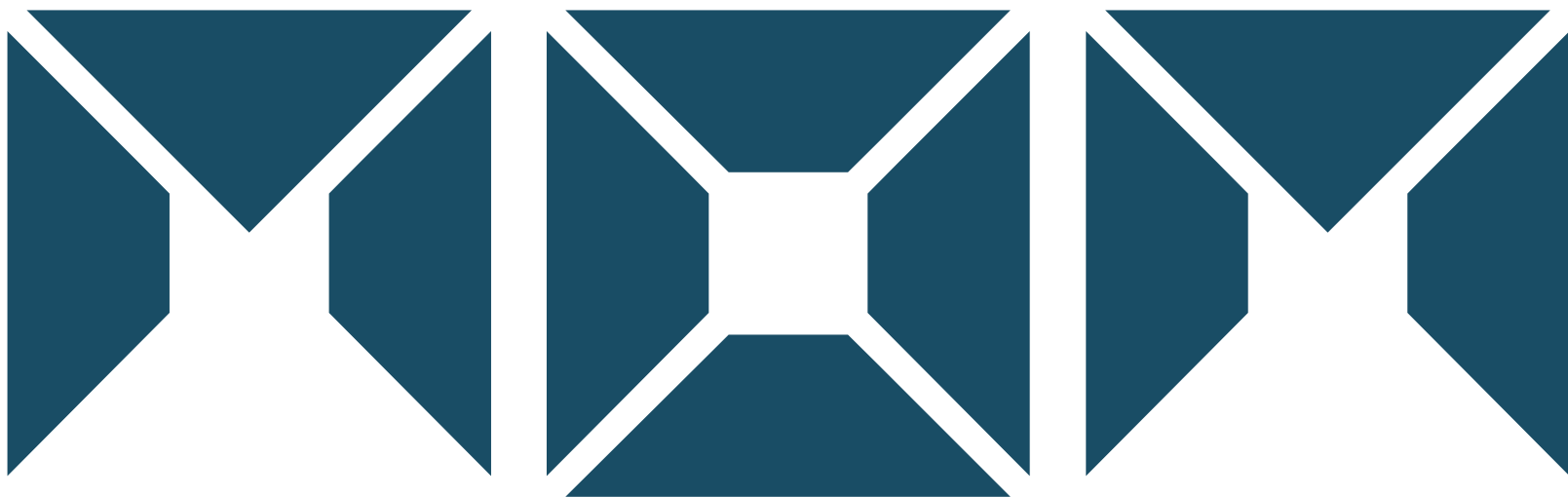
Gruppi di ricerca:

gruppo DIDA – Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi di Firenze  
Coordinatore scientifico Prof. Fabio Fabbrizzi  
gruppo ABAFI – Accademia di Belle Arti di Firenze  
Coordinatore scientifico Prof. Claudio Rocca

Non esiste una Teoria senza una Storia che la supporti e che la legittimi, così a maggior ragione, ogni Teoria sull’istituzione museo – che della Storia è uno dei massimi custodi – non può prescindere da essa. Per questo la Teoria non può non guardare alla Memoria, quella passata e quella più recente, in quanto solo attraverso di essa, la sua conoscenza e la sua comprensione, è possibile disvelare le riflessioni e i principi che stanno alla base di quegli stessi percorsi, in modo da isolarne le caratteristiche peculiari e i tratti assoluti. Sono quindi temi, tipi e figure senza tempo e senza luogo, le categorie che scaturiscono dalla Teoria: prese nel loro valore universale, possono innescare ancora oggi, in modalità completamente diverse rispetto al passato, visioni e itinerari di progetto inediti, in grado di porsi come nuovi interpreti della contemporaneità.







**MUSEO OLTRE MUSEO**

© ALTRALINEA EDIZIONI s.r.l. – 2026  
Via P. Carnesecchi, 39 – 50131 Firenze  
Tel. +39 055 333428  
info@altralineait www.altralineaedizioni.it

*Diritti riservati: nessuna parte di questa pubblicazione nella sua versione editoriale può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di archiviazione, o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo (elettronico, meccanico, compresi fotocopie e microfilms) senza il permesso scritto della Casa Editrice.*

ISBN 979-12-5676-039-8

*Design:*  
Adriana Toti

Finito di stampare nel febbraio 2026

*Stampa:*  
Cartografica Toscana – Pescia (Pistoia)  
www.cartograficatoscana.com

*La versione postprint in open access è disponibile sui siti istituzionali*

Progetto "Museo oltre Museo – MOM"  
PRIN 2022 di cui al decreto direttoriale n. 104 del 2 febbraio 2022, nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, Missione 4 – Componente 2. Dalla Ricerca all'Impresa – Investimento 1.1 Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN), finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU

CODICE PROGETTO MUR 2022HE7PM5  
CUP master B53D23034060006  
Coordinatore generale Prof. Fabio Fabbrizzi

CUP B53D23034060006  
Università degli Studi di Firenze  
Coordinatore scientifico Prof. Fabio Fabbrizzi

CUP J53D23019560006  
Accademia di Belle Arti di Firenze  
Coordinatore scientifico Prof. Claudio Rocca



# 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 *Venere che entra nel bagno del mare* 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 *David* di Michelangelo**

Francesco Bruni

**205**

**gli Autori**

**209**



*Durante lo svolgersi della Ricerca "Museo Oltre Museo – MOM", dopo una lunga malattia il collega e amico Andrea Ricci ci ha lasciato.*

*Dotato di una straordinaria cultura e di un'altrettanta straordinaria intelligenza, entrambe unite a una enorme sensibilità personale, ha messo fin da subito queste doti al servizio della sua missione universitaria, vocata principalmente all'insegnamento.*

*Un insegnamento che lo ha fatto sempre essere un docente collocato autorevolmente accanto ai suoi studenti, guida e contemporaneamente esempio per generazioni di allievi che con lui hanno sviluppato centinaia e centinaia di progetti, molti anche di tesi di laurea, nei quali la dimensione etica e umana dello spazio è sempre apparsa predominante sulle altre questioni legate alla forma.*

*Abilissimo progettista ed eccelso disegnatore, ha fatto di quest'ultimo strumento un luogo di condivisione nel quale allievi, amici e colleghi si sono riconosciuti, soprattutto nel segno della straordinaria umanità che ha saputo regalare a tutti noi.*

*Per ricordare la sua figura e per onorare il suo lavoro, l'intera ricerca MOM è dedicata alla sua memoria.*



# Il Museo oltre il Museo

Introduzione

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 allestitivo 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*





PARTE  
Prima



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*»<sup>1</sup>. 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 "scricigno" di opere da custodire, pare vacillare paurosamente.

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

<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup>, 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 interessare 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 "scricigno", 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 "scricigno".

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.

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



^ Fabio Fabbrizzi, "Mnemosyne, madre delle Muse", disegno a china su carta bianca, 2026 (elaborazione dall'originale olio su tela di Frederic Leighton, 1884)

## 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-babilonense 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 Ippazio, 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*<sup>3</sup>, 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"<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> G. BAZIN, (2018). *Les temps des musées*, Edifir.

<sup>4</sup> 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»<sup>5</sup>.

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,

<sup>5</sup> 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.

Lo scrittore latino Petronio, attivo in età neroniana, ci testimonia l'esistenza a Roma di pinacoteche pubbliche aperte alle visite dei cittadini, così come nei complessi termali, insieme alle strutture destinate alla cura del corpo, esistevano anche ambienti dedicati alla cura dello spirito, all'interno dei quali venivano collocate opere d'Arte e collezioni di oggetti. La stessa caratteristica era riservata ai templi, che come quelli greci, spesso venivano gravati da una miriade di oggetti d'Arte che necessitavano periodicamente di una sistematizzazione in appositi locali destinati a deposito e collocati all'interno degli stessi complessi religiosi.

Insomma, possiamo immaginare Roma come un luogo nel quale a disposizione dei suoi abitanti si trovavano luoghi nei quali e attraverso i quali si poteva conservare, esporre e soprattutto fruire, una grande quantità di oggetti d'Arte, potremo dire per certi aspetti quasi una sorta di *museo continuo*, dislocato nella stessa struttura della città, fuso alle diverse tipologie di edifici pubblici che ne costituivano il centro vitale, anche se di fatto, nessuno di questi edifici era esclusivamente dedicato alla funzione museale nel senso modernamente inteso, in quanto tali luoghi possedevano sempre un'altra funzione primaria e la collocazione dell'Arte, anche se resa pubblica attraverso la sua libera fruizione, veniva sempre pensata come accompagnamento e arricchimento di tali spazi. Spazi che erano privi di una loro organizzazione centralizzata, ma che venivano lasciati al libero arbitrio di una mutevole iniziativa privata.

In seguito al progressivo declino di Roma, molte di queste opere d'Arte, come principalmente i dipinti, sono andate distrutte nei numerosi incendi e nei saccheggi, mentre le altre opere non sono state più apprezzate dalle popolazioni che ne hanno abitato successivamente gli spazi, cioè non sono state interpretate come elementi portatori di un valore, ma viste nella loro sola componente materiale, perdendo per sempre i significati spirituali ed emotivi che li avevano prodotti e all'interno dei quali potevano essere riconosciuti e soprattutto apprezzati. In particolare, le opere di metallo vennero perlopiù fuse per riutilizzarne la preziosa materia e la maggior parte di quelle in pietra vennero macinate e ridotte in calce, seguendo lo stesso destino della maggior parte dei preziosi rivestimenti lapidei con i quali durante l'età imperiale erano stati rivestiti i grandiosi edifici della città, già precedentemente realizzati in mattoni.

L'attenzione nei confronti del passato è comune anche alle altre grandi civiltà della storia e non solo a quelle sviluppate in area mediterranea. In Oriente, ad esempio, la civiltà cinese e quella giapponese hanno maturato fin dalle loro fasi iniziali un culto molto vasto nei confronti del passato.

Tutta la cosmogonia cinese, ad esempio, si basa sulla credibilità di chi e cosa è stato, per legittimare la credibilità di cosa e chi è adesso, ovvero tutto si basa sulla discendenza rispetto a un passato mitico, visto come garante e portatore di principi eterni in grado di orientare

e guidare il presente. Fino a tempi molto recenti, per la Cina è stato il passato il solo modello da seguire e non quel rivolgersi incessante al futuro che invece ha caratterizzato la quasi totalità delle civiltà occidentali.

Gli uomini illustri che sono stati capaci di convogliare l'energia del cosmo nell'Arte, nella Scienza, nella Letteratura, nella Poesia, nella Musica e nel Teatro, coloro che sono stati cioè capaci di incanalare per un bene comune quella dimensione di totalità presente al mondo, divengono i capisaldi a cui ancorarsi e dai cui insegnamenti proseguire poi nel rispetto dei loro canoni. Questo fa sì che fin dagli albori della civiltà cinese si formi un preciso sentimento nei confronti della Storia, ovvero una narrazione attraverso la quale non tanto spiegare il mondo, come solitamente fa una qualunque mitologia, quanto proprio intenderla come base per costruire quella coesa e universale consapevolezza incarnata da un fluire universale che pare risiedere alla base di ogni aspetto della cultura cinese. Nei palazzi imperiali si praticava il collezionismo fin da molti secoli prima dell'avvento di Cristo, consuetudine basata sulla raccolta e sull'esposizione di effigi, calligrafie, oggetti e ritratti, come quelli raffiguranti i ministri di corte, oppure le varie figure femminili presenti nella stessa corte, per i quali si rendeva necessaria la costruzione di appositi padiglioni dedicati. Stessa antica consuetudine al collezionismo e all'esposizione anche per il Giappone, il cosiddetto "Impero del Sol Levante". Essendo quest'ultimo in relazione con l'Impero Celeste cinese da molto tempo, in campo di cultura museale se ne imitava l'esempio, sviluppando grandi raccolte di opere e di oggetti anche al di fuori del tradizionale spazio situato in prossimità dei templi e destinato ad ospitare le offerte alle divinità.

Anche in Giappone si è sempre praticata la santificazione degli uomini illustri, siano essi stati imperatori, artisti o poeti, ai quali venivano dedicati altari, cappelle o santuari a seconda della loro importanza. In particolare, nei santuari, come in uso anche in altre culture, venivano conservati, in appositi locali costruiti allo scopo, i principali oggetti che erano loro appartenuti in vita, in modo che tutti i fedeli potessero averne visione.

## 1.2 | *Il recupero della memoria*

Tornando a Roma, con il crollo dell'Impero e con l'avanzare del Cristianesimo, si va a mutare sostanzialmente quella concezione del Tempo come una linea continua, ininterrotta, che era presente nelle epoche precedenti. Con l'avvento di Cristo, invece, si abbandona sempre più l'idea di un passato fatto di continuità storica, in favore di una cesura fra un "prima" e un "dopo"; ovvero, un *prima* scritto nel Vecchio Testamento, e un *dopo* scritto nei Vangeli, la cui separazione in due parti ben distinte riesce a donare, soprattutto all'uomo del Medioevo, il conforto di un "tempo ciclico".

In questa accezione di Tempo la scansione avviene tramite il susseguirsi delle stagioni e le stazioni dell'anno liturgico e il passato, in quanto tale, se non legato a Cristo perde vistosamente di senso.

Quindi a che pro conservare le espressioni materiali del passato se la storia inizia con l'Era cristiana? Quello che conta davvero è la conservazione del passato limitata alla testimonianza concreta di Cristo, della Vergine, degli Apostoli e dei Santi, trasformando qualunque reliquia che sia memoria di tale testimonianza, nel tesoro più prezioso. Ecco così che brandelli di abiti, spine appartenenti alla Corona, schegge della Croce, tracce di sangue, insieme ai più improbabili frammenti corporei presumibilmente attribuiti al Santo di turno, acquistano un inestimabile valore, sicuramente maggiore dei manufatti, spesso realizzati in metalli preziosi ed eseguiti con raffinata fattura, destinati alla loro conservazione.

Nell'alto Medioevo i centri liturgici maggiori iniziano così a collezionare un grande numero di reliquie, le quali vanno a costituire, insieme ai manufatti necessari per le funzioni religiose – anch'essi realizzati in raffinate lavorazioni di pietre e metalli preziosi – un vero e proprio "tesoro". Quindi non solo ostensori, calici, pissidi, patene, ma anche paramenti riccamente ricamati con fili d'oro e d'argento e pietre nobili. In questo contesto, ogni cattedrale e ogni monastero inizia a costruire un ambiente dedicato a ospitare il proprio "tesoro" e, per impedire che venga aggredito dal fuoco degli incendi così frequenti al tempo, tali ambienti vengono realizzati evitando l'impiego del legno in copertura, preferendo, al suo posto, l'uso di volte in pietra.

Nei secoli a cavallo tra il primo e il secondo millennio, si assiste a una progressiva crescita nei confronti dell'importanza attribuita all'antico, non soltanto legata al fervore religioso cristiano, quanto piuttosto, ad una memoria storica mai del tutto sopita. A testimonianza di un interesse molto più vasto e generalizzato di quello attribuibile alla raccolta, alla conservazione e all'esposizione di frammenti legati alla religione cristiana, si pensi che nel 1162, attraverso un editto del Senato della città di Roma, veniva stabilito che la Colonna Traiana non dovesse essere né distrutta né mutilata per nessuna ragione e che dovesse rimanere al suo posto "fino alla fine dei tempi", a testimonianza della grandezza di Roma e del suo Popolo. Di fatto, questo provvedimento che può all'apparenza sembrare come il frutto di una normale amministrazione cittadina, rivela forse la più antica disposizione di cura che mai si sia affermata nei confronti di un monumento storico nella società occidentale, mettendo in luce anche l'interesse di una società che spesso si è teso a liquidare come buia e priva di una propria lungimiranza, rivelatasi invece come profondamente legata alle testimonianze materiali di un passato che all'epoca si riteneva ancora glorioso.

Infatti, anche durante tutto il tardo Medioevo, il ricordo della grandiosità di Roma non si spense del tutto, facendo sì che la sua fama continuasse per molto tempo a destare ancora rispetto e curiosità,

tanto che anche nelle diverse guide pensate per i pellegrini, si conducevano i visitatori verso le chiese ma anche verso i diversi monumenti antichi, a testimonianza del grande potere evocativo che essi erano ancora capaci di emanare.

Le diverse crociate ebbero la conseguenza di sviluppare ulteriormente questo rispetto nei confronti del passato, soprattutto quello che veniva portato in Europa sotto forma di immensi tesori. Non solo bottini di guerra provenienti dalla Terra Santa, ma anche grandi ricchezze provenienti anche da Costantinopoli, come quando, ad esempio, nel 1204 al culmine della Quarta Crociata la città venne saccheggiata sottraendole la maggior parte dei tesori che gli imperatori vi avevano accumulato nel tempo, spartendoli fra crociati e veneziani. Da sottolineare come la stragrande quantità del tesoro di San Marco a Venezia provenga da tale saccheggio, compresi i quattro cavalli in bronzo che si trovavano all'ippodromo di Bisanzio, successivamente issati come un trofeo sulla sommità della facciata della chiesa.

Anche Federico II di Svevia non è esente da questa generalizzata passione per l'antichità e a Castel del Monte fa ricopiare statue di epoca classica in modo non solo da tramandarne la bellezza e perpetuarne la memoria, ma anche per cogliere i tratti di contemporaneità presenti in quelle antiche forme artistiche, anticipando quella che diventerà la direzione prevalente in molti artisti del tempo. Nicola Pisano e il suo insegnamento ne rappresentano un esempio, assieme al figlio Giovanni, che scolpirà nel pulpito del Duomo di Pisa figure che paiono riecheggiare direttamente alla plastica romana.

Più tardi, nei primissimi anni del Quattrocento, Filippo Brunelleschi in compagnia di un giovanissimo Donatello compirà una serie di viaggi a Roma, o meglio, in quel che resta della cosiddetta città eterna, ormai ridotta a un centro abitato piccolissimo rispetto alle sue antiche estensioni, nel quale paiono prevalere una serie di rovine abbandonate da lungo tempo. È storia nota attribuire a quei viaggi dei due artisti fiorentini, a quei primi contatti ravvicinati con l'antico, l'invenzione del Rinascimento. Ovvero, attribuire a quelle esperienze di conoscenza diretta, compiute tramite il rilievo e il successivo ridisegno delle "belle forme degli edifici antichi", il momento di creazione di un nuovo linguaggio architettonico che attraverso la rilettura interpretata di elementi, di proporzioni, di canoni e di figure, ma anche di materie e di geometrie, evolve la stasi dell'arte e dell'architettura medievali, quasi completamente autoreferenziali nei confronti di una continuità con il passato, nella direzione di una nuova attenzione nei confronti della Storia.

Ma prima dei due noti artisti fiorentini, una serie di altri personaggi meno noti manifestano un vivo interesse per la Memoria. Una memoria completamente slegata da qualunque implicazione e senti-

mento religioso, come spesso si è manifestato in ambito veneto, nel quale grazie alla presenza della città di Venezia e ai suoi rapporti di scambio con l'Oriente, non è mai venuto meno lo sguardo verso l'antico, mantenendone viva la dialettica con l'innovazione.

Di tale dialettica, Giovanni Dondi dell'Orologio, ne è esempio emblematico; nato a Chioggia nel 1330, medico e astrologo della corte viscontea e professore a Pavia, nonché corrispondente e amico di Francesco Petrarca, compì un viaggio di studio a Roma durante il quale rilevò e descrisse alcune architetture antiche, così come trascrisse iscrizioni, copì fregi e decorazioni, tutti riportati poi nel suo *Iter Romanorum*, che lo fece diventare una sorta di pioniere degli interessi e degli studi archeologici.

Più tardi, sempre in ambito veneto, tale interesse per l'antichità dilagò anche tra gli artisti e gli intellettuali, dando vita a importanti collezioni di pezzi antichi, come ad esempio quella messa insieme da Francesco Squarcione, il maestro di Andrea Mantegna, la cui poetica pittorica risente di questa sua passione, in quanto riesce a dotare le sue opere di una generale espressività basata su sentimenti legati al recupero dell'antico.

Da notare che Andrea Mantegna formò un vero e proprio museo archeologico che insediò nella sua nuova casa mantovana di via Acerbi, la cui eco arrivò fino a Lorenzo il Magnifico che vi fece visita. Con molta probabilità il Mantegna mostra a Lorenzo la struttura della sua casa, allora ancora non del tutto finita, e si sofferma sul cortile circolare nel quale ha disposto la sua collezione di sculture e di reperti antichi. Con altrettanta probabilità, tale visita ha dato ispirazione a Lorenzo per la sistematizzazione delle collezioni di famiglia e in particolare per la realizzazione della cosiddetta "palestra di scultura" nel giardino di San Marco, nella quale allievi scultori si esercitavano a creare le loro opere basandosi sull'esempio di modelli antichi.

In area fiorentina il guardare alla memoria entra nello spessore culturale del tempo anche attraverso il recupero di manoscritti del passato. Poggio Bracciolini ritrova e colleziona antichi testi conservati in conventi, abbazie e biblioteche, permettendo così di riscoprire i lavori di Plinio il Vecchio, di Frontino, di Vitruvio, di Pausania e di molti altri ancora. Lo studio di tali soggetti permette di riscoprire una sorta di generale motivazione e di radice laica dell'Arte, a quel tempo invece interamente dominata da uno spirito religioso, andando a conformare così, la nuova anima del tempo ai valori di un generale neoplatonismo.

Ad imitazione dei Medici, anche le altre importanti famiglie fiorentine iniziano a collezionare opere d'Arte: arte contemporanea ma anche arte antica, tanto che le loro residenze iniziano a dotarsi di particolari ambienti dedicati alla loro collocazione. Tuttavia, in questa epoca dominata da un generalizzato fermento nei confronti di tutto quanto appartiene alle produzioni artistiche, sono ancora proprio i Medici a

riunire per primi le loro collezioni più importanti, come ad esempio quella iniziata da Cosimo il Vecchio, il quale amava non solo collezionare quadri di pittori contemporanei con i quali arredava le sale dei suoi palazzi, ma collezionava anche statue e bassorilievi appartenenti all'antichità romana e greca. In particolare, queste statue venivano fatte restaurare in caso di incompletezza, niente meno che per mano di Donatello, il quale presso Cosimo il Vecchio svolgeva un ruolo che potremo definire di "Conservatore", anche se evidentemente l'accezione contemporanea di tale termine mal si addice ad una visione del restauro che prevedeva, a quel tempo, la semplice ricostituzione, diremmo oggi filologica, dell'immagine originaria andata distrutta.

Stesso ruolo ricoperto anche dal Verrocchio alle dipendenze di Lorenzo il Magnifico, al quale, in seguito a uno dei periodici inventari con i quali si censivano i beni artistici di casa Medici, si attribuiva il possesso di un numero inverosimile di opere d'Arte, tra le quali si annoveravano quelle contemporanee, quelle appartenenti al passato, nonché un numero smisurato di tappeti, arazzi, gioielli e cuoi, insieme a una serie vastissima di oggetti di origine naturale e non, ritenuti rari e curiosi.

La cultura umanista fiorentina così imbevuta di antichità – una antichità ricordiamolo che non confligge con i voleri della Chiesa ma che anzi sembra declinarsi ad essi offrendone una interpretazione maggiormente contemporanea – espande fino a Roma la sua attenzione nei confronti del passato. Questo avviene tramite Tommaso Parentucelli, ovvero Papa Niccolò V, l'antico precettore della famiglia degli Strozzi e degli Albizi, unito da un forte legame di amicizia con Leon Battista Alberti e Poggio Bracciolini. Una volta diventato papa, cercherà di introdurre anche a Roma lo spirito del Rinascimento fiorentino, ma sarà grazie al suo successore, Papa Pio II, ovvero, Enea Silvio Piccolomini, che tale spirito assume connotati di concretezza, non solo con la realizzazione dei principali edifici della piccola città di Pienza, ma anche attraverso la lotta contro la distruzione delle antiche architetture romane, vietando quello scriteriato uso dei blocchi di pietra prelevati dalle innumerevoli rovine che si compiva quotidianamente nella città per la realizzazione di nuovi edifici, che aveva trasformato quel che restava degli antichi fasti in una immensa cava a cielo aperto e a disposizione di tutti.

Con Papa Giulio II la ricerca di antichità romane diviene un'attività al pari delle molte altre che hanno caratterizzato il suo pontificato. Il ritrovamento del celebre gruppo scultoreo del *Laocoonte* rinvenuto in una vigna in prossimità della neroniana *Domus Aurea*, che fu sistemato in un giardino all'interno del Vaticano detto "del Belvedere", rappresentò uno dei momenti più alti di tale ricerca.

Ma fu papa Leone X a organizzare in maniera più sistematica tutte le collezioni della Roma rinascimentale, chiamando Raffaello in qualità di generale Conservatore e Soprintendente a tutte le antichità

d'arte e di monumenti della città. Stessi ruoli che assunse anche nei confronti delle opere presenti nel museo del Vaticano e in quello di antichità del Museo del Campidoglio: quest'ultimo già a suo tempo istituito nel 1471 da papa Sisto IV.

Ma il più grande amante dell'arte antica, fu tra i papi Paolo III, il quale mostrò questo suo interesse fin da quando era ancora il Cardinale Farnese, in occasione della costruzione del suo palazzo, durante la quale aveva iniziato a raccogliere elementi storici da inglobare nella nuova architettura, prelevandoli da un'area di rovine archeologiche situata nella zona di San Lorenzo Fuori le Mura.

Questa passione proseguì e si amplificò durante tutto il suo pontificato e non ci fu area romana in cui fossero presenti rovine archeologiche a non essere soggetta alle sue spoliazioni, le quali confluirono nelle sue vastissime collezioni personali, ben presto smembrate per ragioni ereditarie e confluite, in tempi successivi, a costituire principalmente il nucleo archeologico originario del futuro Museo di Capodimonte a Napoli.

### 1.3 | Spazi e architetture per ospitare le collezioni

Durante il Quattrocento era abitudine comune per ogni signoria possedere un luogo nel quale venivano raffigurate le effigi di uomini illustri del passato. Tali raffigurazioni, pittoriche o scultoree a seconda dei casi, incarnavano una sorta di laico *Pantheon* che raccoglieva le effigi dei riferimenti culturali, civili e artistici del signore e di conseguenza della sua corte.

A tale proposito, lo "Studiolo" del Duca Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino, costituisce un esempio straordinariamente esplicativo di tale tendenza. Si tratta com'è noto di un piccolo ambiente situato al piano nobile del Palazzo e aveva come funzione quella di essere lo studio personale del Duca. Le pareti del piccolo locale sono idealmente prolungate e dilatate nelle prospettive rappresentate nelle molte tarsie lignee che ne rivestono le pareti, le quali hanno la capacità di legare architettura e decorazione in un'unica intenzione compositiva e spaziale. Ma quello che in questo piccolo spazio colpisce maggiormente è la fascia che si mostra sopra le tarsie, interamente occupata da una sequenza di ritratti eseguiti su tela e appartenenti ai principali uomini illustri del passato, oggi suddivisi tra Urbino e il Museo del *Louvre* a Parigi, tutti eseguiti dal fiammingo Giusto di Gand e dallo spagnolo Pedro Berreghuete, voluti espressamente dal Duca per tali opere. I soggetti di tali quadri sono filosofi, eruditi, pensatori, poeti, scrittori, che sfilano insieme ad un ritratto dello stesso Federico, il cui inserimento veicola il messaggio di un allegorico legame culturale virtuoso che dal Passato arriva fino ad una sua legittimazione contemporanea, attuata proprio per mano dello stesso Duca.

Ma pur in questa diffusa mania per l'antichità che modificò radicalmente il sentimento dell'arte nel Quattrocento, bisognerà aspettare più di un secolo affinché tra il 1580 e il 1584, Vespasiano Gonzaga, Duca di Sabbioneta, costruisca nella piccola città fondata in prossimità di Mantova, un'architettura appositamente dedicata a ospitare oggetti d'arte antica. Sarà il suo *Antiquarium*, meglio conosciuto come la "Galleria degli Antichi" ad assolvere a tale compito, nella quale in origine, addirittura tutto l'apparato decorativo interno era stato concepito per essere integrato con pezzi antichi, dando allo spazio un carattere generale nel quale busti, bronzi e statue appartenenti all'antichità dovevano fondersi alle forme e agli apparati della contemporaneità.

Lunga quasi cento metri, la Galleria, detta anche "Corridor Grande", è un edificio realizzato in mattoni a faccia vista che prevede al piano terra un porticato di archi a tutto sesto i quali sorreggono il soprastante piano espositivo illuminato da un ritmo di finestre rettangolari aperte sui due prospetti longitudinali. All'interno, nella lunga manica collegata direttamente al Palazzo del Giardino tramite il cosiddetto "Corridor Piccolo", trovavano posto i marmi antichi di Vespasiano Gonzaga, rimasti in quella sede fino al 1773 quando furono trasferiti a Mantova nel Palazzo dell'Accademia, per essere successivamente ancora trasferiti all'interno degli spazi di Palazzo Ducale.

Tornando in Toscana, qualche decennio prima il granduca Cosimo I decide di dare ordine alle immense collezioni raccolte dai suoi avi, le quali nel tempo si andavano arricchendo anche di nuovi pezzi archeologici, non solo d'arte romana, ma anche provenienti direttamente dai territori dello Stato Mediceo, ricercati proprio per cercare di svincolare Firenze dal legame con Roma, alla ricerca di una diversa memoria, ancora più antica, che dimostrasse e legittimasse al mondo la potenza della stessa città di Firenze. È questo il periodo nel quale si inizia a rivolgere l'interesse anche nei confronti dei molti tesori etruschi che in quel periodo vengono rinvenuti, andando così a rimpinguare le già ingenti proprietà della famiglia Medici nel campo delle antichità.

Parallelamente a questo tentativo di togliere alla civiltà romana il primato archeologico in favore di quella etrusca, lo stesso Cosimo I inviò il pittore Cristoforo dell'Altissimo a visitare Paolo Giovio, il noto medico, intellettuale e cardinale, che ha da sempre mantenuto forti legami con la famiglia Medici. Cristoforo dell'Altissimo si recò presso la villa di Giovio a Borgovico sul Lago di Como, per apprendere come il padrone di casa avesse sistemato le proprie collezioni d'arte e di curiosità, in particolare la sua collezione di ritratti. In questa residenza, oggi distrutta e ricostruita successivamente nelle forme di Villa Gallia, il Giovio aveva da tempo allestito delle sale destinate ad ospitare la sua vasta collezione di ritratti dedicata ai maggiori uomini illustri del tempo. La ragione della visita di Cristoforo dell'Altissimo, aveva anche lo scopo di copiare il *corpus* principale della collezione

per riportarlo a Firenze e dare vita così, ad un'importante parte di quello che diverrà il "Museo Mediceo". Questa collezione di ritratti eseguita su modello di quella di Borgovico, verrà collocata come abbellimento parietale della galleria che collegherà il Palazzo Vecchio e la fabbrica degli Uffizi con la nuova volumetria di Palazzo Pitti che Cosimo I farà ampliare dall'Ammannati.

Il Giovio aveva raccolto nei primi due decenni del Cinquecento, un'ampia collezione di ritratti che andava procacciandosi in tutta Europa. Anzi, i grandi di tutta Europa facevano a gara per essere presenti all'interno della sua collezione, tanto era rinomata. Nelle sue quattro sezioni, i ritratti erano catalogati per soggetto in base all'attività, ovvero, sapienti, poeti, artisti, politici e in base al fatto se fossero defunti o ancora in vita. La notorietà di tale Museo, anche se si trattava in realtà di una residenza privata, fu ulteriormente amplificata da tutta una serie di pubblicazioni che ne documentavano la consistenza e lo spirito, tutte redatte allo scopo di pubblicizzarla e offrire uno strumento di guida per i viaggiatori e i curiosi.

Nell'operazione allestitiva del Giovio è possibile intravedere uno spirito classificatorio di fondo, tanto che lo si può intendere quasi come una sorprendente anticipazione di quella sensibilità catalogatrice che caratterizzerà in molti campi dell'agire umano nei secoli successivi, improntati com'è noto, alla scoperta e all'evoluzione di una scienza che viene sempre più intesa come il motore del mondo. Uno spirito questo, che incarna la fase iniziale di un diverso sentire, rivolto non solo nei confronti dell'arte ma anche della natura in generale e che per tappe successive, a poco a poco, caratterizzerà tutti i campi del sapere e dell'agire umano.

Questo spirito, tramite la pubblicazione di questo Museo, ma soprattutto tramite la realizzazione di una collezione di ritratti che da essa prendeva spunto ed esportata alla corte dei Medici, ha avuto influenze profonde anche in altri campi e non solo in quello dell'Arte, come ad esempio anche in quello letterario. Si pensi a questo proposito, come le *Vite* di Giorgio Vasari, altro non sia che un grande repertorio in chiave letteraria, invece che pittorica, *dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* del tempo, ovvero, una galleria di ritratti che invece di essere eseguiti con il pennello, usano il mezzo altrettanto efficace della parola.

Anche le *Vite* vasariane, dunque, possono essere interpretate alla luce di questa diversa generale sensibilità nei confronti dell'arte che l'uomo del Cinquecento ha maturato nei confronti dei suoi predecessori. Un uomo destabilizzato dalle sue secolari certezze grazie a sconvolgenti scoperte, come quella dell'America, ma anche come quella della posizione della Terra all'interno del sistema solare. Insomma, l'uomo della seconda parte del Cinquecento si sente profondamente spodestato da una Scienza che pare oscurare ogni sua precedente certezza, la quale come tentativo di reazione innesca una sorta di ritorno a una sensibilità che sotto certi aspetti può avere anche risvolti

legati all'irrazionale. Ma di fronte a tutto questo, come opposizione a un'irrazionalità che pare inficiare i presupposti scientifici, si manifesta una generale appropriazione classificatoria della realtà, in modo da comprenderla e farne esperienza, esperibile fondamentalmente attraverso il suo ordinamento e la sua catalogazione.

Un momento di svolta in seno a una possibile ricognizione storica sul museo in ambito italiano e in particolare fiorentino, si deve al granduca Francesco I dei Medici, successore di Cosimo I, il quale tra le molte opere lasciate alla città, fece destinare l'ultimo piano della fabbrica vasariana degli Uffizi, a galleria per conservare ed esporre le molte collezioni della sua famiglia.

A questo proposito vale la pena ricordare come proprio durante gli anni del suo granducato, Bernardo Buontalenti sia già subentrato al Vasari nella sistemazione degli Uffizi, cioè il grande complesso edificato a fianco di Palazzo Vecchio e destinato a ospitare al piano terra le sedi delle corporazioni artigiane fiorentine, mentre ai piani superiori avrebbe dovuto ospitare gli uffici amministrativi e giudiziari della città. Su volontà e incarico del granduca Francesco I, il Buontalenti, nella suddivisione degli spazi interni, compie un'azione profondamente rivoluzionaria, ovvero, isola tutto l'ultimo piano del grande edificio destinandolo a galleria espositiva.

La concatenazione delle sale poste all'ultimo piano del fabbricato degli Uffizi, rispetta il tipico sistema trilitico imposto dalle costruzioni in muratura portante. La ripetizione degli ambienti disposti a batteria lungo un corridoio che si apre verso il lungo piazzale, viene interrotta dal Buontalenti nell'ala di Levante da una preziosa autonomia formale e tipologica, ovvero dalla "Tribuna Ottagonale", la cui volumetria fuoriesce dalla falda tramite una copertura autonoma che denota fin dall'esterno la centralità e l'anomalia dello spazio che copre. Tutte le gallerie situate all'ultimo piano vengono decorate da affreschi e vengono destinate a ospitare le antichità di casa Medici, mentre nella Tribuna, lo stesso Buontalenti disegna la ricca decorazione in marmo che va ad occupare le pareti. All'interno di questo affascinante spazio di per sé già ampiamente decorato, Francesco I decide di trasferire il contenuto dello "Studiolo" di Palazzo Vecchio. Per questo, la nuova architettura cerca di esprimere attraverso la forma e la decorazione, l'idea del Cosmo e dei suoi elementi, grazie anche alla realizzazione di una lanterna che, alludendo a quella della cupola di Santa Maria del Fiore del Brunelleschi, simboleggia l'Aria, mentre le pareti in rosso vivo simboleggiano il Fuoco, le conchiglie incastonate nell'intonaco della cupola simboleggiano l'Acqua e la durezza dei marmi e delle pietre dure impiegate in pareti e pavimenti alludono alla Terra. Le murature interne recavano appesi i quadri di Raffaello, del Pontormo, del Sodoma, di Andrea del Sarto e di Pietro di Cosimo; tutti moderni che presto saranno in compagnia di una preziosa statuaria antica, mostrati insieme a curiosi elementi provenienti dal

mondo della Natura e insieme a gioielli delle più svariate forme, a medaglie, monete e bizzarrie varie.

Da ricordare che nello "Studiolo" in Palazzo Vecchio – una delle espressioni più alte e allo stesso tempo inconsuete del Manierismo fiorentino – Francesco I amava ritirarsi in piena solitudine per coltivare i suoi numerosi interessi di tipo scientifico. Una sorta di piccolo "guardaroba" nel quale catalogare e riporre cose rare e preziose destinate ai suoi esperimenti che però non venivano condotti in questo spazio, bensì a San Marco. Da notare che il termine "guardaroba" non aveva al tempo l'accezione contemporanea, in quanto andava a designare un luogo che riuniva in sé la doppia funzione del ricercare e del mostrare, quasi un piccolo e privato museo ad uso esclusivo del suo proprietario.

Oltre che all'interno della "Tribuna", anche nelle sale di levante furono collocate le collezioni formate da statue e reperti lapidei antichi, che vennero esposti insieme alla collezione delle statue moderne. Nelle altre sale vennero sistemate collezioni varie di armi, strumenti tecnici, strumenti scientifici per l'esercizio della Matematica, della Geometria, dell'Astronomia e della Fisica, nonché numerosi oggetti preziosi realizzati in oro, argento, cristallo, pietre preziose e pietre dure insieme, come detto, alla collezione dei ritratti.

Tutte queste collezioni, unite insieme per la prima volta all'interno di una porzione di edificio pensato per questo scopo e soprattutto non più destinato al diletto privato del Principe, bensì aperto ai visitatori esterni, sarà il primo esempio di museo inteso in termini moderni che si avrà in Europa.

Francesco I, oltre agli interessi nei confronti dell'Alchimia e della Scienza in genere, amava anche lavorare i metalli e le pietre preziose e lo faceva con una maestria completamente vocata alla dimensione artigianale, tanto che questo sua passione fece scattare l'ammirazione di molti osservatori stranieri. Ovviamente, la sua non era certo una passione isolata, perché trovava nutrimento nella ben radicata pratica della lavorazione delle pietre dure, portata avanti a Firenze anche nel secolo precedente, la quale permetterà anni dopo di realizzare quell'opera eccezionale che è la "Cappella dei Principi", nella quale l'intarsio e la committitura di pietre diverse assumono una dimensione a scala architettonica e non più legata a quella dell'oggetto decorativo<sup>6</sup>.

Per questa ragione, nelle collezioni medicee insieme all'Arte trovano spazio anche molti elementi provenienti da ambiti diversi, come quelli appartenenti al mondo naturale, ma anche all'ambito tecnico, necessari per comprendere scientificamente il mondo. Ai molti strumenti tecnici e scientifici, infatti, si affiancano anche tutti i soggetti che vanno a formare un *gabinetto naturalistico*, come animali, minerali, fossili ecc., insieme ad album di disegni zoologici e botanici di

raffinata fattura grafica. Ben presto accanto a tali materiali si affiancano anche curiosità, anomalie, invenzioni, dando luogo a quello che la cultura tedesca definirà come "camera delle meraviglie", ovvero, *Wunderkammer*, nelle quali spesso si accumulano curiosità più che manufatti preziosi, andando a fare leva proprio sulla dimensione profondamente irrazionale tipica di questa età manierista.

Anche in Francia si diffuse rapidamente tale tendenza e non è infrequente assistere al fiorire di questi locali nelle residenze patrizie, e quindi fra agli strati sociali sempre abbienti della popolazione, anche se non necessariamente nobili, attraverso il possesso dei cosiddetti *cabinet*, che potevano avere dimensioni e consistenze diverse, ovvero che potevano spaziare dall'allestimento di diverse sale contigue, fino a ridursi a un semplice elemento di arredo spostabile di stanza in stanza, ma in ogni caso sempre dedicato esplicitamente alla conservazione e all'esposizione di curiosità e di piccoli oggetti preziosi. La stessa tendenza la si rileva anche in Germania, in Boemia e in Spagna, la quale darà vita dalla seconda parte del Cinquecento in poi, a quelli che sono stati i più importanti nuclei iniziali di collezioni di oggetti d'Arte e curiosità che poi daranno vita ai maggiori musei europei.

Alla fine del XVI secolo, questi ambienti, ancora nella maggior parte collocati all'interno di dimore private e nei quali si mostrano Arte e stranezze della Natura, vengono in molti casi aperti al pubblico e per renderli noti ai visitatori si cominciano a diffondere anche delle guide specifiche rivolte a quei viaggiatori colti che avessero voluto visitare le *kammer* e i *cabinet* di tutta l'Europa. Da sottolineare come in Italia questi luoghi di raccolta non vennero mai chiamati con un appellativo che riportasse all'idea della stranezza e della meraviglia, ma si ricorresse fin da subito alla parola *museum* e *museum naturale* così da designare raccolte dedicate alle espressioni della Natura, come ricordato più volte, nate proprio da un potente bisogno di penetrarne i segreti da parte dell'intera società del tempo.

Potremo dire che, di fatto, è proprio nell'età del Manierismo che in definitiva vengono gettate le basi per la creazione e la crescita del museo modernamente inteso. Un museo che è vero, nasce all'inizio come solitario "tempio" nei confronti del quale istituire di volta in volta una sorta di culto privato rispetto a quello che vi è conservato al suo interno, ma anche un museo che ben presto si aprirà alle relazioni con l'esterno, non solo nei confronti di quelle con un possibile pubblico, ma relazioni anche da intendersi sul piano dei legami con la realtà dominante del periodo. Quindi, un luogo nel quale si conservano le molte espressioni dell'antichità che, in quel particolare momento storico, non è vista come un qualcosa di inamovibile e irraggiungibile, ma al contrario, come un fatto vitale e portatore di

<sup>6</sup> Da ricordare a tale proposito che l'insieme delle botteghe e dei laboratori che al tempo della costruzione della Cappella dei Principi, iniziata nel 1604, fornirono competenze, manodopera e assistenza, costituiscono il primo nucleo di quello che ancora

oggi si chiama Opificio delle Pietre Dure di Firenze. A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettere a Miranda*, consultato nell'edizione a cura di M. Scolaro, Minerva Edizioni, 2002.

insegnamenti, ovvero come l'archetipo dal quale discendono l'arte e l'architettura contemporanea. In altre parole, un antico che viene inteso come il codice di riferimento dal quale disvelare attraverso un costante processo di interpretazione, tutte le espressioni artistiche del momento contemporaneo.

Un'età, quella del Manierismo, nella quale insieme all'interesse per l'arte antica e per l'arte contemporanea, si aggiunge anche la curiosità per tutto quanto è inaspettato. Un'età per molti aspetti "anticlassica", acutamente descritta come "antirinascentista" nella lettura di Eugenio Battisti, impregnata com'era di una cultura per molti aspetti vocata all'irrazionale, nella quale lo scontro tra colto e popolare si fa prioritario su tutti gli altri registri. Ed è uno scontro che fonde il naturalismo all'allegoria, la razionalità alla disarticolazione, il codice alla sua infrazione.

A testimonianza di questo sentire si può portare ad esempio quella vera e propria dimensione altra riscontrabile in una piccola opera fiorentina del periodo, ovvero, la "Porta delle Suppliche" di Bernardo Buontalenti, realizzata al piano terra della fabbrica degli Uffizi. In quest'opera l'arco del timpano posto sopra all'architrave che delinea la parte superiore dell'apertura, contrariamente a quanto il codice, le convenzioni, le aspettative imporrebbero, viene spaccato in due parti e rivoltato simmetricamente secondo l'asse centrale in modo da creare una sorta di grande fregio, quasi due ali che testimoniano l'evidente rottura del codice classico per inserire la sua forzatura, eleggendola a nuovo registro formale e decorativo. In altre parole, il disegno del Buontalenti si impossessa così profondamente del codice e della regola, che può permettersi anche di ribaltarli completamente, trasformando una geometria costruttiva e strutturale in una pura decorazione. Quindi il Manierismo è una sorta di spregiudicata elezione della deroga a statuto principale, un prevalere dell'infrazione rispetto alla regola, un far fuori uscire la dimensione invisibile ma spesso prevalente dell'arte sulle altre sue componenti, cioè la dimensione fantastica e irrazionale sulla quale in fondo si basa la pulsione vitale che anima ogni espressione artistica.

Opere d'arte e curiosità si accumularono, dunque, anche nelle corti di tutta Europa, come quella francese a Fontainebleau, oppure in area mitteleuropea presso gli Asburgo, i quali, sparsi in diversi stati europei, poterono raccogliere tutte le opere d'Arte delle differenti tendenze sviluppate nei vari luoghi. Carlo V, ad esempio, mostra una grande attenzione nei confronti dell'Arte, tanto che il Vasari racconta nelle sue *Vite* del gesto sorprendente da lui compiuto in presenza di Tiziano, suo pittore di corte, chinandosi a raccogliere il pennello che gli era caduto ai piedi. Anche Rodolfo, a Praga, riesce a mettere in piedi un'immensa collezione d'Arte e di Meraviglie, chiamando a sé un gran numero di artisti europei che insieme ad alchimisti e astrologi dettero vita ad un irripetibile esperimento culturale, ben

presto smembrato dai saccheggi e dalle divisioni che nel corso del tempo tale collezione dovette subire a causa di conquiste e dominazioni.

Come abbiamo visto, la pratica del collezionismo e dell'esposizione dei suoi frutti, in principio destinata a pochi eletti, poi subito aperta a pubblici più o meno ristretti, risulta essere durante il periodo Manierista un fenomeno non solo concentrato nella penisola italiana, ma una tendenza che si allarga anche a tutto il resto dell'Europa.

Sarà però durante il secolo successivo, cioè durante tutto il Seicento, che soprattutto nel nord Europa si formano le strutture delle grandi collezioni contemporanee. Anche in conseguenza di ciò, l'Italia passa nel nuovo secolo, da essere un luogo di grande prestigio culturale nel quale l'Arte viene strutturata in grandi collezioni private, ad essere un luogo dal quale portare via l'Arte, soprattutto quella antica. Da qui, il flusso ininterrotto fino agli inizi del Novecento, di quel traffico incessante di antichità, che farà dell'Italia, insieme alla Grecia, uno dei maggiori serbatoi da cui attingere per esportare in tutta l'Europa testimonianze antiche.

La diffusione dello sviluppo del collezionismo durante tutto il corso del XVII secolo, non è altro che una conseguenza delle trasformazioni sociali messe in atto in quel periodo e innescate in seguito alla diffusione di una maggiore prosperità economica. A fianco della classe aristocratica, la cui sussistenza da sempre si era basata sui possedimenti terrieri dei loro antichi casati, si fa strada sempre più una nuova classe sociale dotata di libero accesso alla ricchezza e all'istruzione e basata sull'ascesa dei traffici commerciali e soprattutto sulla crescita di nuovissime attività industriali. La borghesia, dunque, approfitta di questi suoi vantaggi e lo fa soprattutto in Francia, nella quale veniva proibito alla nobiltà l'esercizio di ogni attività commerciale.

In molti casi a causa di vicende politiche, ma anche in seguito a irreversibili modificazioni sociali, ingenti collezioni di antichità, ma anche collezioni di soggetti d'arte contemporanea vengono smembrate e trasferite, all'estero, oppure vengono trasferite nella loro totalità presso altri proprietari, come ad esempio è accaduto alla collezione dei Gonzaga, la quale fu acquistata in blocco da Carlo I d'Inghilterra. Va da sé che in conseguenza a questo generalizzato fenomeno della migrazione di ingenti quantitativi di oggetti d'Arte, prolifereranno immediatamente altrettanto ingenti schiere di mediatori che si affermeranno in diverse piazze di compravendita, la più importante delle quali diverrà la città di Amsterdam, seguita più tardi da Anversa.

In questo clima generale di diffusione e scambio, anche gli stessi artisti iniziano ad acquisire a poco a poco lo *status* di mercanti d'arte, come ad esempio lo fu Rubens e i tre Carracci, i quali affiancarono alle loro attività artistiche anche quella del collezionismo e del commercio di opere d'Arte, dimostrando come quest'ultima attività si affermi fin da subito come una ricca fonte di guadagno.

Anche se spostata principalmente nel Nord dell'Europa, la pratica del collezionismo perdura comunque anche in Italia. Sarà in questo Se-  
colo infatti che si formeranno le gallerie espositive delle principali fam-  
iglie nobiliari, nelle quali principi e prelati accumulano straordinari  
insiemi di opere, come la Galleria della famiglia Borghese, la Galleria  
dei Colonna, quella dei Doria e quella dei Pallavicini.

In definitiva, due sono le tipologie degli spazi dedicati all'espore du-  
rante il XV e il XVI secolo, ovvero come abbiamo visto, lo "studiolo" e  
la "galleria". Anche se in questi due secoli nasce l'idea del museo mo-  
derno, in questo lasso di tempo la sua tipologia architettonica pre-  
valente pare non evolversi molto dall'alternarsi di tali modelli. A ben  
vedere, sono modelli che offrono due esperienze spaziali legate alla  
visita completamente diverse, date le loro conformazioni profonda-  
mente distanti. Lo studiolo è quasi sempre uno spazio quadrangola-  
re di misure contenute, nel quale la percezione delle collezioni che vi  
sono esposte avviene dal centro e in maniera statica.

Per la sua natura circoscritta, lo "studiolo" offre la possibilità di visita  
a poche persone per volta, dato che il suo centro risulta essere un  
ambito limitato. Le collezioni vengono abbracciate dallo sguardo del  
visitatore che può anche rimanere sempre fermo al centro dello spa-  
zio, da cui se ne deduce la vocazione privata, destinata all'ingresso di  
un limitato numero di persone alla volta, finalizzato a raccogliere i po-  
chi soggetti di una comunità scientifica o artistica interessati ai suoi  
contenuti, piuttosto che offrirsi come strumento simbolico a servizio  
dell'ostentazione del potere del suo proprietario.

La "galleria" invece è un luogo le cui logiche di visita sono completa-  
mente opposte. Il suo sviluppo planimetrico longitudinale consente  
una percezione dinamica e non più centrale, così come permette an-  
che una percezione degerarchizzata, nella quale tutti i punti di vista  
hanno lo stesso valore. Nella galleria la percezione non è risolta at-  
traverso un solo colpo d'occhio, in quanto l'intera esperienza di visita  
viene effettuata muovendosi lungo l'asse longitudinale, il che per-  
mette di vedere solo un limitato numero di oggetti alla volta. Mentre  
la visita nello studiolo è consentita a un numero limitato di persone,  
nella galleria la fruizione può essere anche collettiva e un gruppo  
ampio di persone può apprezzare contemporaneamente la vista del-  
le opere e degli oggetti esposti. Va da sé che lo spazio espositivo della  
galleria esalta al massimo il prestigio sociale del suo proprietario e  
della raccolta, che prevalgono decisamente sulle ragioni di studio.

Anche la trattatistica d'Architettura si interessa a quel tempo di tale  
distinzione, definendone limiti e parametri, mentre si inizia a rile-  
vare che indipendentemente dalla loro conformazione, questi spazi

necessitano di una buona illuminazione, che si consiglia provenga da  
nord, in quanto priva di ombre durante tutto l'arco della giornata<sup>7</sup>.

Possiamo dire che fino alle visioni del Moderno di inizio Novecento,  
il museo si assesti sull'alternanza di tali tipologie, sulla fusione delle  
stesse, ma anche sulla sommatoria di esse con altre geometrie spa-  
ziali elementari che, composte tra loro, daranno origine a un vocabo-  
lario formale giunto intatto, anche se in molte variazioni diverse, fino  
ad appena più di un secolo fa.

All'interno di palazzi nobiliari esistenti, una serie di stanze, infilate  
tra loro da collegamenti posti in asse, determina di fatto un sistema  
a galleria, anche se formato dalla giustapposizione di ambiti diversi.  
Come avvenne nella costituzione del piccolo museo dentro le stanze  
del Collegio Romano, istituito da Ignazio di Loyola per la Compagnia  
di Gesù, nel quale Athanasius Kircher mise in mostra nel 1651 i molti  
reperiti che i gesuiti portavano da tutto il mondo, assieme al nucleo  
di oggetti donati da Alfonso Donnini, un aristocratico antiquario.  
Tale museo divenne immediatamente popolare tra i suoi contempo-  
ranei, tanto che già nel 1678 fu stampato il suo catalogo illustrato.

La stessa disposizione spaziale dell'infilata di sale si ebbe a Bologna  
nella fondazione del Museo Aldovrandiano, voluto dal botanico Ulisse  
Aldovrandi, e nato dalla riunificazione delle molte collezioni naturali-  
stiche in suo possesso. Per questo museo, il suo fondatore e donatore  
immaginava nel 1603, nell'atto di donazione al Comune, una collo-  
cazione all'interno del Palazzo Pubblico, utilizzando quattro stanze  
adiacenti e comunicanti tra loro, in modo da formare uno spazio a  
percorrenza fluida, anche se caratterizzato da ambiti diversificati.

Nel 1609 a Milano, il Cardinale Federico Borromeo fonda una biblio-  
teca e più tardi un'accademia di pittura e di scultura con annessa  
pinacoteca, intese entrambe come luoghi nei quali si doveva riani-  
mare il fervore per gli studi ecclesiastici durante un'epoca dominata  
dal declino delle università. Anche a Genova, nello stesso secolo, si  
formano grandi collezioni, la più ricca delle quali diventa quella del-  
la famiglia Brignole Sale, le cui acquisizioni daranno origine qualche  
secolo dopo ai principali nuclei artistici dei musei di Palazzo Bianco  
e di Palazzo Rosso, magnificamente riallestiti nella metà degli anni  
Cinquanta del Novecento da Franco Albini e Franca Helg.

Generalizzando, possiamo affermare che in ogni caso, sia si tratti di  
luoghi espositivi pensati all'interno di residenze private, sia si tratti  
di ambienti aperti alla visita esterna, è possibile ricondurre tali spa-  
zi alle logiche dell'architettura domestica. Come osservato da Basso  
Peressut<sup>8</sup>, anche i termini che solitamente sono stati usati nelle di-

<sup>7</sup> Si consulti in particolare Vincenzo Scamozzi, il quale, avendo progettato la Galleria  
degli Antichi a Sabbioneta, lascia nel suo *Dell'Idea della Architettura Universale*, pre-  
ziose indicazioni per la realizzazione di detti luoghi, ovvero: «I luoghi da tenir Statue, e  
Rilievi, e pitture, e quelli da stare à ricamare, e per ogn'altro essercitio, che ricerca lume  
fermo, & ordinato, e non molto alterabile, deono esser verso Tramontana: perché (come  
dicissimo) à tutte le altre parti il Sole, ò percuote, ò reflette à qualche hora del giorno; di

*modo, che i lumi divengono molto variabili, e fanno diverse apparenze, & affetti né  
rilievi, e nel distinguer bene i colori», cfr. "V. Scamozzi, Dell'Idea della Architettura Uni-  
versale, I 3 18, Venezia 1615", in: L. BASSO PERESSUT, "Spazi e forme dell'espore tra  
cabinet e museo pubblico", in: *La Rivista di Engramma*, n.126, aprile 2015, pp. 98-124.*

<sup>8</sup> Cfr. L. BASSO PERESSUT, *op. cit.*

verse lingue per definire il museo in questo periodo, appartengono al mondo domestico, ovvero: *salle, kammer, room, cabinet, studiolo* che inesorabilmente rimandano a una sorta di riflesso del microcosmo privato. Museo, dunque, come messa in scena delle genealogie familiari e dei loro lasciti nel tempo.

Nel Seicento sono noti esempi di musei che non nascono dalle opere accumulate nelle collezioni di signori e sovrani, trasformati nel corso della storia in musei pubblici, bensì da raccolte di opere appartenenti alla collettività fin dal momento della loro costituzione. È il caso di molti musei europei nati per donazione di collezionisti che dopo la loro morte legavano le loro opere alla comunità, come ad esempio la Galleria di Belle Arti di Zurigo fondata nel 1629, o il primo museo pubblico francese, ovvero quello di Besançon, costituito 20 anni dopo in forza del legato dell'Abbazia della stessa città che lasciò la sua vasta collezione di quadri, medaglie e antichità a patto che se ne facesse un museo aperto al pubblico e di proprietà della città.

Anche le istituzioni universitarie iniziano a dotarsi di un museo. La prima Università che fondò un museo fu quella di Basilea. Questo museo deriva da una raccolta costituita da una ricca famiglia locale di tipografi che voleva disfarsi delle collezioni raccolte vendendole in Olanda. La comunità di Basilea per mano della sua Università si oppose fermamente a questa alienazione, acquistando in toto l'intera collezione per esporla alla cittadinanza fin dal 1671, utilizzando alcune sale della sua biblioteca.

Tornando alle varie tipologie e alle loro questioni spaziali, va da sé che la conformazione planimetrica a sviluppo longitudinale del locale destinato a ospitare le opere da mostrare, incrementa la dimensione relazionale tra le stesse opere esposte e i visitatori, nel senso che la mancanza di un punto di vista centrale prestabilito a priori in fase di progetto dello spazio espositivo stimola maggiori legami e possibilità di reciprocità non solo tra il contenuto e il contenitore, ma anche tra il visitatore e le collezioni che vi sono esposte.

A questa suddivisione dello spazio, ottenuta come abbiamo visto in molti casi anche dall'infilata orizzontale di una serie di stanze, si affianca un altro modello espositivo sempre basato sulla consequenzialità, questa volta non più in pianta bensì in alzato, dando origine a schemi spaziali museali a sviluppo verticale. È una tipologia questa, che si sviluppa fondamentalmente dalla seconda parte del XVII secolo in poi, specialmente in ambito nord europeo, e ne è una testimonianza la *Kunstammer* reale di Danimarca, realizzata nel 1665 per volere di Federico III. Questo museo si sviluppava su tre livelli sovrapposti tra loro, i quali prevedevano collezioni diverse per ogni piano. In molti casi questa tipologia museale giunge a creare delle vere e proprie torri espositive, molte delle quali terminano in alto con degli osservatori astronomici. Bisognerà arrivare però alla metà del secolo successivo, ovvero il Settecento, per vedere realizzata la

più interessante tipologia museale di questo tipo; si tratta infatti, della cosiddetta *Mathematischer Turm*, ovvero la "Torre di Matematica", costruita all'interno dell'Abbazia di Kremsmünster in Austria, nei cui nove piani fuori terra, secondo il progetto allestitivo del tempo, si sarebbero dovuti sovrapporre spazi pensati in una sorta di crescendo ascensionale. Dai piani più bassi, nei quali si trovavano esposte le forme inferiori dei fenomeni naturali, come i Minerali e i Fossili, si passava per i livelli intermedi che erano dedicati alle forme superiori di vita, come la Flora e la Fauna, per passare poi attraverso i livelli dedicati alla Scienza e all'Arte, per salire ancora al livello dedicato al Cosmo e alle sue osservazioni, nel quale era presente l'osservatorio astronomico, sovrastato dalla cappella posta all'ultimo piano, nella quale il visitatore dopo avere attraversato e compreso tutti i livelli e le forme nelle quali si manifesta il mondo, poteva trovarsi al cospetto di Dio, origine e mèta di ogni manifestazione terrena. Quindi un museo come rappresentazione metaforica di una visione scientifica fortemente legata alla religione, la quale pone Dio come fine e come ragione ultima di tutti i processi e di tutti i risultati della Creazione.

All'Università di Oxford invece spetta il primato di avere costituito per prima un museo pubblico a tema scientifico e pedagogico. Si tratta dell'*Ashmolean Museum* che trae origine dalle collezioni accumulate da una famiglia di viaggiatori, le quali annoveravano strumenti scientifici, antichità di vario genere, pezzi archeologici, pietre e curiosità varie. Nel 1677 queste collezioni vengono legate all'Università di Oxford con l'obbligo da parte della stessa istituzione di realizzare un edificio per esporle. L'edificio fu inaugurato nel 1683 alla presenza di Giacomo II. Ben presto al museo si aggiunsero dei laboratori sperimentali, a testimonianza che questo museo a carattere scientifico dimostra fin da subito una sua vocazione pedagogica. Nella sua struttura, infatti, non si conservano solo le espressioni della Natura, ma insieme a tale funzione, la stessa Natura viene compresa attraverso l'esercizio della ricerca scientifica. Questo museo, infatti, rappresenta il primo museo al mondo che nasce come *luogo della ricerca* e secondo alcune visioni fornite dagli storici della Scienza, il museo a carattere scientifico non è stato solo lo strumento tramite il quale i filosofi della Natura, cioè i primi scienziati, poterono raggiungere i loro risultati, ma fu anche l'ambito nel quale, e grazie al quale, poté formarsi una comunità scientifica strutturata e organizzata, pensata come gruppo coeso di studiosi la cui dimensione collettiva dettava le prassi operative e comportamentali relative non solo interne alle discipline, ma anche fra i diversi ambiti scientifici. Quindi, un luogo nel quale la Scienza non solo si è potuta mostrare e divulgare al mondo, ma un luogo nel quale essa si è potuta strutturare in una serie di discipline riconoscibili e ben separate tra loro, anche se strettamente interconnesse e riconducibili a uno stesso ambito, che era il frutto di pensiero speculativo e di applicazione sul piano pratico.

Anche l'*Ashmolean Museum* era infatti, in origine, sviluppato su un'impostazione ascensionale formata dalla sovrapposizione di tre identici livelli.

In definitiva il Seicento è un secolo nel quale si prende sempre più consapevolezza del valore didattico del museo e del diritto dei cittadini a una sua fruizione sempre più estesa a tutte le fasce della popolazione. In seguito a tutto ciò muta sostanzialmente l'aspetto di tutte le raccolte principesche, così come muta il loro ordinamento che prende sempre più le mosse dai nuovi principi scientifici dell'erudizione e dell'antiquaria, in seguito ai quali i musei, insieme alle biblioteche e ai teatri, si pongono sempre più prepotentemente come luoghi destinati alla formazione culturale dei sudditi, ottenuta tramite l'erogazione di un livello di apprendimento e conoscenza che pare diventare sempre più alla portata di tutti.

Vale la pena infine ricordare come, durante la fine del Seicento la città di Amsterdam che è stata per molti decenni la capitale del commercio dei beni artistici, cede il passo per questo ruolo a Parigi, la quale prima destina a questa pratica i molti porticati pubblici presenti nella città, poi trasferisce le vendite in apposite sale situate all'interno di alcuni Hôtel cittadini, per approdare poi, in casi eccezionali, anche all'interno degli edifici reali, come ad esempio negli spazi del *Louvre*, a quel tempo sede della corte parigina.

#### 1.4 | *L'arte di mostrare nel Settecento*

Per riprendere in mano nuovamente la concezione del Tempo come categoria entro la quale leggere e interpretare il divenire dello spazio del museo, quale istituzione dedicata alla conservazione e all'esposizione dei frutti prodotti in seno al passaggio stesso del Tempo, potremo dire che dopo la coesione che la Classicità lascia nel mondo dell'Architettura e dell'Arte, ovvero il consolidarsi di un'idea di Presente che contiene le radici del Passato, la visione di un "Tempo di adesione" insita nell'intero periodo rinascimentale è, come abbiamo visto, profondamente interpretativa. Ovvero si rivolge esclusivamente al Passato, anche se di esso riesce a cogliere la presenza viva, raggiunta però solo attraverso l'atto ermeneutico contenuto in ogni azione progettuale.

Successivamente, nella visione scientifica di un grande scienziato come lo è stato Galileo Galilei, il Tempo rappresenta un'entità immutabile che scorre sempre uguale a se stessa. La stessa fissità la si registra anche nelle posizioni di un Isaac Newton, anche se quest'ultimo riesce ad aggiungere all'asettica visione galileiana una sfumatura rivolta alla religione, definendo *sensorium Dei* la categoria del Tempo.

Nel campo dell'Architettura e del suo progetto, in seguito alla profonda crisi della ragione classica innescata dall'operato di soggetti

diversi – vedi fra tutti il Palladio – si inserisce nella storia del progetto dell'Architettura una sorta di irreversibile mutazione, grazie alla quale quello splendido e perfetto ordine tra l'opera e l'Uomo, così come quello tra le opere della Natura e Dio, va irrimediabilmente in frantumi, e con essi va in frantumi anche l'ideale temporale di riferimento della stessa Architettura, ovvero si rompe quel "Tempo di adesione" al quale pare guardare da sempre ogni architettura. In altre parole, si rompe quell'Idea di Tempo custodito come metafora nelle sue diverse espressioni, cioè quel Tempo rivolto al Passato e alla conservazione della Memoria, al quale l'Architettura pare da sempre avere guardato. Emblematiche di questo strappo sono le visioni di un Giovanni Battista Piranesi, nelle quali – lacerti di architetture, rovine archeologiche e accumuli di stratificazioni diverse – indicano quella perdita di coesione attribuita fino ad allora al tempo passato e che pare ritornare nella semplice rappresentazione dei suoi frammenti. Sotto molti aspetti, potremo dire che il Moderno inizia proprio da qui, ovvero da questa perdita di coesione e dall'inaspettata raccolta di frammenti che vanno a celare la rottura dal codice classico attraverso la deturpazione dei suoi significati originari, ridotti ora solo a una mera collezione di significati ormai muti.

Parallelamente a questa affermazione di coesione generale e ben colta dalle rappresentazioni di Piranesi, in campo filosofico si struttura un pensiero grazie al quale al centro di ogni ragionamento si mette il Soggetto e non più l'Oggetto. È con Kant, infatti, che nasce una nuova ontologia grazie alla quale il Tempo, al pari dello Spazio, è classificato come un "a priori della conoscenza". Ovvero, se gli esseri umani non fossero capaci di sentirsi appartenenti e legati allo scorrere del Tempo, non sarebbero capaci neanche di percepire in modo sensibile il mondo e i suoi oggetti. Da qui il ragionamento sulla Memoria: tutto ciò che esiste nella dimensione fisica viene prima sensibilmente percepito – nello Spazio – e poi ordinato – nel Tempo – secondo la strumentazione degli "a priori" in dotazione ai diversi soggetti.

Con l'Illuminismo si acquisisce, infatti, una maggiore consapevolezza della perdita irrimediabile del Passato, che è quindi irreplicabile perché appunto sta nel tempo passato, non è più. E quindi può essere solo un modello ideale pur sapendo che è irraggiungibile.

Ciò comporta il fatto che a un'architettura che prima di allora veniva letta come mero esempio dell'atto costruito, a prescindere dalla valutazione del tempo in cui era stata realizzata, si sostituisce repentinamente la visione di quell'architettura come una testimonianza del suo tempo – passato – elevandola a una dimensione metaforica di quello stesso Passato. In questo modo viene meno la possibile continuità con quel Tempo, e quindi ogni possibile adesione a quel senso dell'Architettura e del suo Progetto.

Con Winckelmann, il cui pensiero viene esposto nei due volumi della sua monumentale *Geschichte der Kunst des Altertums*, pubblicato a Dresda nel 1764, si mette ulteriormente a fuoco la scissione tra la

Contemporaneità e il Passato, in quanto dopo le scoperte archeologiche affrontate in termini moderni, non c'è più il modo di rendere creativo il recupero del Passato in termini interpretativi sia dal punto di vista artistico che architettonico, tanto che il revivalismo, lo storicismo, l'eclettismo e la lunghissima catena dei *neo-* e dei *post-* affidata ai diversi movimenti legati alla produzione della forma artistica e architettonica, segnerà inesorabilmente questa rottura, anche se all'apparenza pare decretarne il contrario.

Ma un'altra conseguenza di questa rottura è anche la commercializzazione esasperata dell'Arte e dell'Archeologia, che se era già iniziata nei secoli precedenti, nel Settecento diviene il soggetto principale di un suo specifico mercato. Nella seconda metà del Secolo, infatti, a Londra si fondano due importanti case di vendita, attive ancora tutt'oggi, ovvero Christie's e Sotheby, le quali dopo la Rivoluzione Francese accoglieranno e smisteranno un'impressionante quantità di opere provenienti dalla Francia, per ricollocarle successivamente sul mercato inglese.

Nella prima parte del XVIII secolo si assiste anche all'affermazione di un ulteriore fenomeno in seno al commercio di opere e alla realizzazione di spazi museali. È il caso dei musei realizzati all'interno dei monasteri. Un fenomeno, questo, che si concentra soprattutto nell'Europa centrale, nella quale i monasteri assumono nuovamente quel ruolo di centri di cultura che avevano già avuto nell'età medievale, acquisendo anche dal punto di vista architettonico conformazioni spaziali sempre più sontuose. Molti monasteri, infatti, si dotano oltre che di preziose biblioteche, anche di vasti saloni per ricevimenti, così come si dotano di teatri, insieme anche ad altri ambienti dedicati all'esposizione dell'Arte. In molti casi infatti, il monastero mitteleuropeo ospita anche una *Wunderkammer*, già affermata nel secolo precedente sul concetto di "*curiositas*", nella quale si mostrano le note collezioni di curiosità artistiche e naturali e una *Bildersaal*, quest'ultima letteralmente traducibile in "stanza delle immagini", ovvero, un locale all'interno del quale fanno bella mostra di sé collezioni di dipinti contemporanei e di ritratti di santi e uomini illustri. Ma sarà nel campo delle antichità che il Settecento lascerà il suo segno più maturo e lo farà in seguito alla nascita dei primi rudimenti di un comune orientamento scientifico nato in seno alle pratiche legate all'Archeologia.

Sarà sempre nel Settecento che si ufficializzerà la distinzione, già iniziata nei secoli precedenti, tra la "galleria" e il "gabinetto" (*cabinet* in francese) o "studiolo" che dir si voglia. La prima, destinata essenzial-

mente alla mostra dei dipinti si oppone, a causa della sua forma quasi sempre a sviluppo longitudinale, a quella del "gabinetto", perlopiù a conformazione quadrangolare, nel quale gli oggetti esposti perdono il ritmo distanziato dell'esposizione presente nella galleria, per accumularsi invece in una sorta di generale ammasso senza nessuna regola, se non quella del farvi entrare il maggior numero possibile di cose. Già Vincenzo Scamozzi all'inizio del Seicento nel suo *Idea dell'architettura universale*<sup>9</sup>, attribuisce un'origine gallica, poi quindi francese, alla "galleria", sviluppata nei grandi complessi edilizi fin dal medioevo, ma dal Cinquecento tale tipologia diviene di dominio anche in altri ambiti europei, primo fra tutti quello italiano. Alla fine del XVII secolo a Palazzo Colonna si realizza una galleria lunga 70 m, larga 12 e alta 10, a imitazione della Galleria degli Specchi di Versailles. Anche la Galleria Colonna termina alle sue estremità con due saloni, stabilendo così una prima differenziazione funzionale in rapporto alle opere esposte, ovvero destinando le antichità alla galleria e i dipinti ai saloni. Tale spazio, diviene così famoso per tutto il Settecento, attirando una immensa quantità di visitatori, tanto da farlo diventare ben presto una sorta di vero e proprio modello per future realizzazioni. Realizzazioni concrete, ma certe volte anche realizzazioni fantastiche, in quanto tali gallerie incarna una sorta di luogo espositivo ideale, tanto che più volte verranno raffigurate da pittori diversi nelle loro opere, riportando gli aspetti generici di una tipologia più che un luogo specifico in particolare.

Con le importanti scoperte archeologiche effettuate nel XVIII secolo, si assiste al proliferare di società scientifiche destinate alla raccolta di beni provenienti dal Passato, le quali accumulando queste preziose testimonianze, hanno la necessità di realizzare luoghi destinati alla loro raccolta e alla loro esposizione. Tra queste si ricordano in Italia l'"Accademia Etrusca" fondata a Cortona nei primi decenni del Settecento, la quale aprì uno spazio espositivo denominato "Galleria del Pubblico". Non più solo principi, ma anche nobili e ricchi mercanti, sulla spinta delle loro personali passioni, incrementano la realizzazione di spazi destinati alla raccolta di beni del Passato. Ne è un esempio sempre in Italia, il Principe di Biscari che a Catania fece costruire una magnifica residenza, riservando completamente un'intera sua ala alla conservazione e all'esposizione pubblica di antichi manufatti, molti dei quali estratti direttamente dagli scavi archeologici da lui voluti in localizzazioni diverse in terra di Sicilia.

Insomma, tanto fu vasta e generalizzata in ogni parte d'Europa la pratica del collezionismo, che si sentì l'esigenza di redigere testi capaci di orientare i suoi praticanti nelle molte direzioni di questa at-

<sup>9</sup> «Hoggidi si usano molto a Roma, et Genova, ed in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie; forse per essere state introdotte prima nella Gallia, o Francia per trattarsi a passeggio i personaggi nelle corti, le proporzioni loro si cavano dalle Logge; ma sono alquanto meno aperte di esse. [...] Ancora in questa città non sia assolutamente l'uso delle gallerie, come in Francia, in Spagna e altrove, tuttavia da qualche tempo in qua con l'esempio di Roma, oltre alle cose Pubbliche, si sono introdott-

te nelle case di molti Senatori, e gentiluomini, e persone virtuose il far raccolte di studi e di anticaglie, di marmi e bronzi, e medaglie, e altri bassirilievi, e parimenti di pitture de' più celebri e diligenti maestri che si siano stati fino all'età nostra», Cfr. "V. Scamozzi, *Idea dell'architettura universale*, Venezia, 1615", in: G. BAZIN, *op. cit.*, p. 110.

<sup>10</sup> Sull'argomento cfr. G. BAZIN, *op. cit.*, p. 99.

tività. Il più antico di questi testi viene scritto in latino nel 1726 da Kaspar F. Neikel, un noto mercante d'arte di Amburgo, il quale intitolò il suo trattato *Museographia*<sup>10</sup>. All'interno di tale trattato si davano indicazioni sulla conformazione dei locali adatti alla conservazione e all'esposizione degli oggetti in base alla loro natura, si indicava come raggiungere condizioni ottimali di illuminazione, temperatura e umidità dei locali, così come si davano indicazioni sugli arredi, tra i quali secondo l'autore, non doveva mai mancare un tavolo posto al centro della sala, in modo da appoggiare durante la visita i vari pezzi estratti dalle armadiature poste lungo le pareti.

Nella sua trattazione, Neikel effettua una puntuale catalogazione di tutte le raccolte esistenti al tempo in Europa, stabilendo quali sono le loro finalità e quali le tipologie espositive che esse mettono in atto, cioè le *Kunstammern* e *Naturalien und Raritätenkammern* in Germania, la galleria e lo studiolo in Italia e i *cabinets* in Francia, nonché sui diversi oggetti che potevano mostrare, porgendo al lettore una sommaria prima suddivisione in *artificialia* e *naturalia* in base alla provenienza dei materiali esposti.

Nella prima parte del XVIII secolo, un edificio museale in particolare riuscirà a riassumere in sé tutte le innovazioni e le caratteristiche sviluppate fino al momento attuale. Tale edificio diverrà il modello privilegiato per la realizzazione di molti altri musei in Europa. Si parla della cosiddetta *Kunstkamera* di San Pietroburgo, che venne realizzata su volere di Pietro il Grande, lungo il corso della Neva sulla sponda opposta a quella su cui sorge l'Hermitage. La sua planimetria si imposta su una focalità centrale incarnata da una sorta di torre centrale impostata su una rotonda, attorno alla quale si sviluppano due ali simmetriche destinate l'una alla biblioteca e l'altra alla galleria espositiva. Ognuno di questi due corpi longitudinali in origine era formato da due ordini sovrapposti di balconate e lo spazio veniva chiuso alle estremità dalla presenza di gabinetti dalle dimensioni più raccolte, destinati a esporre opere di misure minori.

Insomma, in quello che sarà definito come il "Secolo dei Lumi", si afferma sempre più la necessità di mettere a disposizione della collettività l'Arte, fino a ora principalmente appannaggio di pochi eletti, anche se in passato non erano mancati esempi di sovrani e nobili che avevano aperto al pubblico le loro collezioni. In conseguenza a ciò, potremmo dire che il museo modernamente inteso è una creatura dell'Illuminismo, un'epoca nella quale la Razionalità e la Ragione sono chiamate in causa per superare con un solo colpo tutte le conoscenze soggettive e le superstizioni derivanti delle epoche precedenti. Un periodo nel quale alla ricerca del progresso si affianca la fiducia nella Ragione e il rifiuto nei confronti di ogni autorità tradizionalmente intesa, stigmatizzati da quel *Sapere aude!*<sup>11</sup> di Kantiana memoria, grazie al quale l'Uomo viene esortato a uscire da uno stato di minorità imposta da se stesso e incoraggiato a fare uso del proprio intelletto, senza affidarsi a nessuno se non alla propria Razionalità.

Quindi il museo settecentesco è un museo che nasce con lo scopo di presentare e spiegare il mondo, mettendo in mostra oggetti e opere secondo un ordine certo, in modo che possano essere non solo osservabili, ma anche classificabili, misurabili e finanche imbrigliabili all'interno di parametri e categorie, cercando di superare i limiti imposti dalla tradizione e in modo da fondare tutte le conoscenze acquisite fino ad allora all'interno di un processo deduttivo di natura razionale.

La Ragione diviene quindi la nuova fonte indiscutibile di autorità alla quale riferirsi, e su essa si basano la maggior parte delle strutture epistemiche dell'Illuminismo, le quali recuperano il pensiero binario dell'opposizione, grazie al quale Mente e Corpo, Natura e Artificio, Arte e Scienza sono le coppie che paiono dominare la nuova narrazione del mondo, la quale viene adoperata anche dall'istituzione museo, proprio per giustificare ciò che vi si colloca al proprio interno.

Si pensi ad esempio alle collezioni private dei vari principi europei, le quali nascono come una possibile e sempre diversa rappresentazione di un "universo" privato, ovvero di un'unità che rappresenta grandezza, potere e ricchezza e che in questo periodo vengono invece trasformate in ambiti accessibili al pubblico, allo scopo di produrre non più meraviglia, bensì consapevolezza e conoscenza.

L'Umanità nella sua totalità, prima d'allora intesa comunemente come priva di una sua forma e direzione, viene plasmata e trasformata, anche attraverso l'istituzione del museo, in una società aperta e civile, capace di assumere un nuovo ruolo di interlocuzione e non limitarsi al solo ruolo della passività, messo soprattutto in pratica nell'accogliere e recepire i contenuti offerti dall'istruzione, in virtù proprio della sua nuova natura che diviene sempre più enciclopedica e universale.

I principi e gli scopi del museo settecentesco vengono ben descritti da Denis Diderot, che insieme a Jean Baptiste Le Rond D'Alambert è uno dei padri di questa visione enciclopedica del sapere. Scrive infatti, nell'*Encyclopédie*, che i musei sono spazi nei quali

*«sono contenute cose che hanno un rapporto diretto con le arti [...] e nelle raccolte di quadri in cui non sono ammesse opere incerte, alterate, svisate e i cui possessori consentono l'ingresso non soltanto agli artisti, ma a tutti quelli che vogliono realmente istruirsi, senza eccezione di condizione e nelle collezioni in cui si raccolgono e accostano, seguendo una sorta di metodo, le opere belle, queste divengono, per le arti e per la nazione, delle scuole nelle quali gli amatori d'arte possono apprendere nozioni, gli artisti fare utili osservazioni e il pubblico ricevere alcune prime idee giuste.»*

Quindi si afferma e si precisa sempre più approfonditamente, quello che anche nel Secolo precedente si era già intravisto, ovvero la capacità dell'Arte di fare da maestra, cioè la sua innata dimensione didattica, estesa non solo a un ristretto pubblico di colti intellettuali

<sup>11</sup> Cfr. I. KANT, (1784). "Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo".

interessati o ad una cerchia di addetti ai lavori, ma a chiunque avesse il desiderio di avvicinarsi ad essa. L'Arte intesa come veicolo per acquisire una coscienza sempre più vocata alla Ragione e alla Razionalità, lontano dalle credenze e dalle superstizioni del passato e grazie alla quale ogni singolo individuo, quindi l'intera collettività, potesse emanciparsi dall'ignoranza e ricevere gli strumenti per aprire la mente nei confronti di un Futuro, nel quale tra tutti gli aspetti contemplati, quelli legati all'idea del rinnovamento della società, rivestiranno un ruolo prioritario.

Ma sarà con la Rivoluzione Francese che si cambierà ancora più radicalmente la prospettiva nei confronti del pubblico del museo, ovvero sarà solo dopo avere conquistato con la forza la consapevolezza di una nuova coscienza civile, laica e libertaria, che il popolo inizierà ad accampare diritti su tali collezioni, iniziandole a considerare come qualcosa appartenente alla collettività e non come un qualcosa che il sovrano di turno, dall'alto della sua magnanimità, concede solo di osservare.

Nei diversi decenni del Settecento, in varie parti d'Europa si realizzarono musei che rappresentano l'essenza dello spirito illuminista, ovvero musei basati su quella serie di distinzioni binarie che come abbiamo visto fonderanno l'epistemica dell'Illuminismo e che nella fisicità dell'istituzione museale si traducevano nella separazione di spazi privati e di spazi pubblici. In particolare, gli spazi privati erano quelli destinati alla *produzione della conoscenza*, come i laboratori, le biblioteche e tutti gli accessori e servizi ad essi annessi, mentre gli spazi pubblici erano destinati alla *fruizione della conoscenza*, come le sale e le gallerie espositive.

Mentre nello spazio privato accedevano solo ristrette fasce di persone, cioè coloro che dispiegavano le proprie conoscenze specialistiche in favore della società civile, gli spazi pubblici venivano utilizzati da chiunque indistintamente volesse usufruire dei loro contenuti. Erano luoghi dell'apertura ma al contempo anche luoghi del controllo, pronti ad espellere chiunque non si fosse adeguato alle regole che vi erano imposte.

Tornando all'apertura al pubblico di importanti collezioni private, la "Galleria dei Quadri" di Vienna offre una serie di spunti considerevoli nell'ambito della sistemazione delle opere e dello spazio.

In Austria infatti, in campo artistico si assiste anche durante il XVIII secolo al prevalere degli orientamenti barocchi su tutti gli altri possibili orientamenti e questo determina una grande ventata di rinnovamento architettonico che investe inevitabilmente anche il ripensamento degli spazi nei quali vengono conservate le collezioni artistiche di proprietà della Corona.

Per la "Galleria dei Quadri", ad esempio, si immaginò di spostare tutto il materiale a disposizione sistemato prima in altre sedi nell'edificio della Stallburg, che fu risistemato all'occorrenza. Per dare unifor-

mità ai locali venne prevista la realizzazione di una *boiserie* continua in legno, sopra la quale vennero disposti i dipinti, i quali per esigenze di simmetrie e di consonanze reciproche, vennero tagliati o ampliati a volontà, in modo da creare prodotti i più omogenei possibile. Nel tentativo di omogeneizzare ulteriormente l'ambiente, tutti i quadri furono dotati anche di nuove cornici, tutte rigorosamente in legno nero e sulle quali emergevano preziose decorazioni dorate dalle foggie molto articolate, come l'estetica barocca imponeva. Il tutto, senza tenere conto per la loro sistemazione, né di criteri cronologici né di altri possibili criteri, come ad esempio quello dell'appartenenza ad una scuola, quanto invece accostando i quadri tra loro semplicemente in base a regole legate a dimensioni e a similitudini. Insomma, un allestimento improntato a criteri di esclusiva composizione formale ed estetica, ispirati solo dall'idea di una sorta di "miscelanea gestita", che non a criteri e modalità capaci di far risaltare le differenze e le particolarità di ogni singola opera.

Verso gli ultimi decenni del Settecento, con il tramonto dell'estetica barocca in favore di una sorta di essenzialità sempre più dominante, vista come il presupposto generale dei futuri linguaggi artistici, le sale di questa "Galleria dei Quadri" viennese furono modificate, così come fu modificato l'ordinamento delle opere che vi erano esposte, improntandolo a caratteri più palesemente logici e razionali. Per fare ciò, si riunirono i dipinti in ordine cronologico secondo le varie scuole di appartenenza, così come vennero tolte le vistose cornici barocche, sostituite con altre molto più semplificate e molto più vicine a una nascente estetica neoclassica. A tutto questo si aggiunse anche il ripristino delle dimensioni originarie dei dipinti, facendoli apparire al visitatore in tutta la loro evidente diversificazione. Quando questa galleria fu aperta al pubblico non è possibile stabilirlo, ma si conosce il fatto che le sue sale erano aperte alla visita da parte del pubblico per ben tre giorni alla settimana.

Nell'evoluzione della "Galleria dei Quadri" ricavata nella Stallburg viennese, è possibile leggere oltre alle trasformazioni dello spazio, anche l'evoluzione di tutti gli aspetti che oggi riunificheremo sotto la categoria delle cosiddette "scelte museologiche", ovvero quei criteri che informano la selezione e la disposizione delle opere, sia pure ancora lontane dall'essere separate consapevolmente da quelle che oggi sono definite invece come "museografiche", ovvero da quelle più esplicitamente legate alla dimensione progettuale e spaziale del museo.

Nel 1756, invece, a Düsseldorf viene aperta al pubblico la "Galleria di Pittura" del principe Karl Theodor, all'interno di un edificio che già aveva funzioni di esposizione. Era dotata di un ordinamento che prevedeva il raggruppamento delle opere per appartenenza alle diverse scuole, mostrando i quadri all'interno di semplici cornici di legno. Tutto questo dimostra come a poco a poco gli aspetti legati alla qualità dello spazio, della percezione delle opere e il loro ordinamento

in base a principi chiari e condivisibili, si facciano sempre più strada nella cultura allestitiva europea, diventando principi condivisi che saranno poi alla base della maggior parte delle collezioni europee. Una stessa organizzazione razionale dello spazio e dell'ordinamento delle opere, la si riscontra anche in altre gallerie espositive che in quel periodo furono aperte in Germania, come ad esempio quelle di Kassel, di Lipsia, di Monaco e di Dresda<sup>12</sup>.

In ambito italiano, vale citare un esempio nel quale lo stesso sovrano decide autonomamente di donare al popolo le sue collezioni. È il caso della fiorentina "Galleria degli Uffizi", diventata nazionale per il volere della figlia di Cosimo III dei Medici, Anna Maria Luisa (o Ludovica), la quale vedova alla giovane età di soli 26 anni del Principe Elettore del Palatinato, si trasferisce in un'ala di Palazzo Pitti accanto al fratello Gian Gastone che regnava sulla Toscana, e alla sua morte nella Villa della Quiete.

Anna Maria Luisa arricchì notevolmente la collezione pittorica di famiglia, facendo arrivare a Firenze un notevole numero di pezzi di fattura fiamminga e tedesca. Riunificò anche la collezione dei disegni andando a costituire il nucleo originario di quello che sarà poi il "Gabinetto dei Disegni e delle Stampe" degli stessi Uffizi, così come radunò anche un gran numero di gioielli e di altri manufatti preziosi. Alla scomparsa del fratello, morto senza eredi, la famiglia Medici avrebbe perso ogni linea di successione sul Granducato. Per legare le collezioni d'arte e quelle di oggetti preziosi di proprietà della famiglia alla terra di Toscana, anche dopo la loro uscita di scena dal governo, Anna Maria Luisa per successione cederà nel 1737 l'esclusiva perennità delle sue collezioni alla città di Firenze. Con la sua eredità riuscì quindi a trasferire al Granduca e ai suoi successori tutte le collezioni mediche che si trovavano a Firenze, a Roma e in altri territori toscani, al fine di renderle sempre disponibili e visitabili dall'intero popolo toscano e da tutti gli abitanti di ogni altra parte del mondo.

Qualche decennio dopo, il granduca Pietro Leopoldo I, nella sua generale opera di riorganizzazione statale, coinvolse anche la "Galleria degli Uffizi", nominandone un Direttore assunto alle dirette dipendenze del Ministero delle Finanze, il quale a sua volta, avvalendosi dell'operato dell'Abate Luigi Antonio Lanzi, nella sua qualità di Antiquario della galleria, riallestì gli spazi museali secondo criteri improntati a una maggiore comprensibilità della vista. Fu data una nuova sistemazione dei quadri della pinacoteca, seguendo un nuovo ordinamento che prevedeva una disposizione suddivisa per scuole di appartenenza delle opere, così come si riunificarono tutte le antichità sparse in ville e giardini del territorio granducale, al fine di esporle tutte insieme nelle diverse sale degli Uffizi e infine fu anche predi-

sposta una guida che fin dall'anno 1782 aveva lo scopo di orientare i visitatori alla scoperta di quello che vi era stato esposto.

In questa volontà di riunificazione, si ricorda in particolare come nel 1770 la serie dei *Niobidi*, ovvero il prezioso gruppo scultoreo formato da 13 elementi rinvenuti a Roma alla fine del Cinquecento e subito ricollocato nei giardini di Villa Medici sul Pincio, fu trasferito a Firenze proprio per volere di Pietro Leopoldo. Per tale occasione si decise di realizzare all'interno del complesso degli Uffizi una nuova sala destinata alla loro conservazione ed esposizione. La sala fu il risultato di una lunga serie di lavori di ristrutturazione, ricavando il nuovo spazio da quello che fino a quel momento veniva denominato come "lo stanzone", cioè un grande ambiente privo di una destinazione d'uso specifica, situato nel terzo corridoio. Il nuovo ambiente espositivo fu inaugurato il 20 febbraio del 1780 e fu il risultato del lavoro degli architetti Zanobi del Rosso e Gaspare Maria Paoletti, i quali si avvalsero dei preziosi contributi di molti artigiani e artisti che decorarono le pareti e la volta del locale, ispirandosi agli spazi interni delle Terme di Tito a Roma.

Alla fine del secolo, il Granduca Ferdinando III nel proseguire questa generale politica museologica e allestitiva, intrattenne una serie di proficui scambi con Vienna, i quali permisero di fare avere alla Galleria molte nuove acquisizioni, tra cui opere di Tiziano e di Dürer. In quel periodo l'intera "Galleria degli Uffizi" fu equipaggiata di cartellini che vennero apposti sotto ogni opera, in modo da offrire al visitatore le corrette informazioni per la comprensione dei pezzi che stava vedendo. In questa generale risistemazione museale il Granducato di Toscana non si concentrò solo sulla "Galleria degli Uffizi", bensì anche sulle collezioni scientifiche, dando vita in una serie di locali attigui alla "Specola", il vecchio osservatorio della città, al "Museo di Fisica e Storia Naturale", insieme all'avvio di una raccolta relativa ad una serie inestimabile di oggetti scientifici, oggi ampliata e raggruppati nel "Museo di Storia della Scienza" a Palazzo Castellani, situato sempre a Firenze, in adiacenza della fabbrica degli Uffizi.

Ma anche altri musei erano già stati aperti al pubblico in questi primi decenni del Settecento. Ad esempio, a Verona, si era aperto al pubblico il cosiddetto "Museo Lapidario Maffei", fondato dall'erudito e paleografo Scipione Maffei, il quale nelle vicinanze di Piazza Bra fa costruire un edificio caratterizzato da un imponente pronao esastilo che contraddistingue il fronte sulla città. All'interno di questo singolare edificio, vengono conservate e mostrate le centinaia di iscrizioni lapidee di origine etrusca, greca e romana che nel corso della sua vita Maffei aveva collezionato. Il Museo divenne ben presto una tappa importantissima all'interno del *Grand Tour*, in quanto con-

<sup>12</sup> Della visita alla Galleria di Dresda, anche Goethe riporta un commento personale nel quale traspaiono molte emozioni provate. «L'ora di apertura della galleria, impazientemente attesa infine arrivò e la mia ammirazione superò tutto ciò che avevo immaginato. Questa sala che gira su sé stessa, magnifica e così ben tenuta, ove regna un profondo silenzio, con delle cornici splendide, tutte dorate recentemente, e il suo

*parquet ben lucidato, che serviva più da spettacolo che come atelier da lavoro, faceva provare una impressione solenne, unica nel suo genere, tanto più simile all'emozione con la quale si entra nella Casa di Dio degli ornamenti di vari tempi, oggetti di adorazione, che erano di nuovo esposti in quel luogo, per la santa destinazione dell'arte».* Cfr. J.W. Goethe, *Dictung und Wahrheit*, in: G. BAZIN, *op. cit.*, p. 129.

sentiva ai viaggiatori europei provenienti da nord, di farsi una prima idea dell'arte antica che avrebbero approfondito e visto in maggiore quantità nelle tappe successive.

Questo "Museo Epigrafico" diviene ben presto un modello a cui la cultura museale si riferirà durante tutto l'arco del Settecento, in quanto in esso vi si ravvisa un esempio di allestimento innovativo, non più basato sul gusto del proprietario, bensì su una catalogazione frutto dell'antiquaria più aggiornata, la quale nell'abbandonare i consueti criteri ornamentali, basa il suo ordinamento su sequenze cronologiche di pezzi, espresse attraverso raggruppamenti di classi e tipologie simili. Appartenenza e tempo divengono dunque, i criteri attraverso i quali proporre l'ordinamento del museo, in modo da offrire al visitatore un quadro generale, il quale si offre non soltanto per il proprio valore estetico, bensì per un proprio intrinseco valore storico.

Durante tutto il XVIII secolo insieme a Firenze, anche Roma e Napoli dimostrano di essere le altre città italiane nelle quali si afferma e si sviluppa una cultura museale intesa in senso moderno.

Ad esempio, durante lo svolgersi del XVIII secolo, a Roma si assisteva al trasferimento di grandi collezioni fuori dalla città. Ne è un esempio quella Medici, trasferita come abbiamo visto a Firenze, ma anche molte altre passarono sotto la proprietà di regnanti stranieri. Ma insieme a questa continua migrazione di opere portata avanti anche per mano di mercanti d'Arte privi di ogni scrupolo, Roma vide per mano del potere papale la creazione di una serie di importanti strutture museali destinate a esporre e conservare quello che non era stato ancora alienato. È il caso, ad esempio, dell'apertura al pubblico nel 1734 delle sale del Palazzo dei Conservatori che nel secolo precedente era stato realizzato nella piazza del Campidoglio, affidando la progettazione della facciata a Michelangelo.

Le sue sale vengono aperte per volere del Papa Clemente XII, inaugurando quello che da quel momento in poi verrà individuato come "Museo Capitolino", mettendo a disposizione dei visitatori, tra le altre opere, anche il gruppo bronzeo raffigurante la *Lupa Capitolina*.

Successivamente, nello stesso museo, Benedetto XIV vi fece collocare i resti della cosiddetta *Forma Urbis*, ovvero una serie di pannelli incisi nel marmo che danno origine all'immensa planimetria di Roma risalente al tempo di Settimio Severo, così come ebbe l'idea di creare una pinacoteca nel limitrofo Palazzo dei Conservatori.

Il papa che successe a Benedetto XIV, cioè Clemente XIII, nominò nientemeno che il Winckelmann come Prefetto generale delle antichità di proprietà del Vaticano. Il suo successore, Papa Clemente XIV, dopo l'acquisizione della collezione d'Arte appartenuta in passato alla storica famiglia romana dei Mattei e riformando parzialmente le collezioni vaticane, in particolare quelle scultoree, ritirando dagli spazi aperti molti pezzi, dette il via all'interno del Palazzetto del Belvedere in Vaticano, tra il 1775 e il 1782, al cosiddetto "Museo Pio-Clementino". L'idea museografica, diremo oggi, alla base della siste-

mazione spaziale, fu strepitosamente innovativa per quel tempo, ed era quella di cercare di ricreare degli ambienti che fossero il più vicino possibile a quelli per i quali tali statue erano state in passato pensate. Sale che, emulando i grandi ambienti basilicali e le lunghe gallerie dei palazzi romani, costituirono il modello di riferimento per un'architettura il cui neoclassicismo si manifesta nella delicata ornamentazione contro la quale le collezioni vennero esposte.

La situazione museologica di Napoli durante l'arco del Settecento, vede come fatto fondamentale l'arrivo in città del re Carlo di Borbone, il quale porterà con sé alcune tra le più importanti collezioni di opere provenienti dai secoli passati, ovvero, quelle donategli dalla madre, cioè l'ultima discendente dei Farnese. Il clima marino al quale era esposta la reggia napoletana non fu ritenuto molto salubre per le opere artistiche e archeologiche, tanto che fu deciso di spostarle subito in collina, dove l'influsso insalubre del mare avesse un effetto minore. Per questo, fu deciso di spostare tutte queste opere giunte a Napoli al seguito del Re, nei locali del Palazzo di Capodimonte, la cui realizzazione era da poco iniziata.

Anche le scoperte archeologiche che in quel periodo si compivano a Pompei e a Ercolano, ai cui scavi Carlo IV di Borbone attribuiva un'importanza fondamentale, contribuirono notevolmente a innalzare la sensibilità nei confronti delle antichità nelle terre meridionali della penisola italiana. A testimonianza di tale importanza, il Re fece realizzare un vero e proprio museo in un'ala della sua villa di Portici, nel quale ben presto iniziarono a confluire marmi, bronzi, medaglie, mosaici, oggetti vari e dipinti. In seguito a una pericolosa eruzione del Vesuvio che minacciò la Villa, si decise di spostare tali ritrovamenti a Napoli, in un edificio denominato il "Palazzo degli Studi", trasformando addirittura il momento del trasporto di tali antichità in una lunga parata che si snodò con carri addobbati attraverso la città e alla quale assistette una miriade di cittadini appartenenti a tutti i ranghi sociali.

Lasciando l'Europa per spostarsi nel cosiddetto Nuovo Mondo, possiamo dire che è attorno alle grandi istituzioni universitarie americane che nasce un embrione di cultura museale, come ad esempio è successo all'Università di Harvard e a Cambridge nel Massachusetts, nelle cui strutture, sulla scorta delle sue omologhe europee, si istituirono dei veri e propri "gabinetti di curiosità".

Ma per poter parlare di vero e proprio museo americano, bisogna aspettare l'avvento delle istituzioni culturali private, grazie alle quali si iniziano a costruire spazi espositivi annessi alle loro sedi. È il caso della *Library Society* di Charleston nella Carolina del Sud, che nel 1773 decise di costruire un museo che raccoglieva collezioni scientifiche e artistiche, così come in quegli stessi anni a Philadelphia videro la luce altri due importanti musei costruiti per conto dell'*American Philosophical Society* e per conto della *Library Company*.

## 1.5 | I musei della Rivoluzione

Con gli eventi scatenati dalla Rivoluzione Francese e soprattutto con i mutamenti culturali, politici e sociali che essa innesca non solo nel Paese che l'ha provocata, ma anche nel resto d'Europa, si assiste a un inarrestabile processo di cambiamento di proprietà delle grandi collezioni. Se prima le opere artistiche e le antichità appartenevano ai privati e alle Corone, da questo momento in poi si avvia un costante processo di alienazione in favore di un godimento comunitario, facendo riferimento a organismi che vanno dalla scala della città a quella ben più vasta dello Stato. Dopo la Rivoluzione Francese, possiamo dire che il museo diviene una delle istituzioni immancabili all'interno di uno Stato modernamente inteso.

Appena sei anni prima della data di innesco della Rivoluzione Francese, Étienne-Louis Boullée, nel suo straordinario repertorio di progetti, prevede anche quello di un museo. Come tutti i progetti dei cosiddetti "architetti rivoluzionari", anche questo del museo di Boullée è più una visione che non un progetto, quasi una sorta di proclama piuttosto che una reale possibilità, un'utopia annunciata attraverso la pianta di uno spazio immenso quadrangolare, formato da quattro spazi voltati per lato nei quali si trovano altrettante scalinate. Uno dei disegni che lo raffigurano mostra un vastissimo spazio voltato sorretto ai lati da due teorie parallele di colonne e caratterizzato al centro da una scalinata occupata da una miriade di persone. Ai lati, due immensi bracieri accesi mentre sullo sfondo, in corrispondenza del centro del quadrato, sotto la luce del sole che proviene dall'oculo aperto sulla sommità di una gigantesca cupola, si erge un recinto circolare formato da un solo perimetro di colonne. Questo disegno non lascia immaginare nessuna sala, nessuna opera conservata e nemmeno una sua possibile collocazione, se non il fatto che la spazialità che vi si rappresenta è una spazialità libera e aperta, nella quale il flusso vitale dell'ambiente, si immagina della città, possa entrare per vivificarla. Anzi, pare proprio che la scala monumentale con cui lo spazio viene pensato sia destinata ad accogliere miriadi di persone, che diventano la ragione principale della sua qualità architettonica. Occorre osservare la pianta per prendere visione della presenza di una fascia di piccole sale che si aprono a lato della lunga galleria che costituisce il corpo chiuso dell'edificio. Una serie di gallerie, si presume, dedicate agli spazi espositivi veri e propri, mentre tutto il resto della vastità dello spazio è lasciato a una dimensione simbolica, culminante nel volume della rotonda centrale destinata ad ospitare statue di uomini illustri.

Siamo di fronte a un edificio nel quale la caratteristica della porosità e dell'attraversamento pare prioritaria sulle altre, tanto che potremmo dire senza ombra di dubbio, che questa sua visione di museo appare come una architettura completamente innervata dalla presenza umana, nella quale il battito vitale dell'Uomo e delle relazioni che

esso istituisce con l'intorno e con i suoi simili, costituiscono la ragione principale della sua esistenza. Il museo, quindi, non viene visto soltanto come un'istituzione espressione di un potere, ma come uno spazio per l'Uomo, abitato e attraversato dall'Uomo, il quale ha la capacità di legittimarlo e di elevarlo a valore di bene collettivo. Inoltre, come detto, l'evidente carica simbolica ed espressiva contenuta nella sua visione, pare suggerire al meglio una sorta di cambio epocale di direzione, grazie al quale in quel periodo si inizia a parlare di un vero e proprio pubblico del museo, ovvero un pubblico non più limitato a ristrette fasce di viaggiatori, di studiosi e di intellettuali, bensì esteso a tutti i membri di una società in forte trasformazione.

Da un punto di vista compositivo, il tema della rotonda posta al centro di uno schema quadrangolare più o meno articolato, diviene una costante nell'architettura del museo a cavallo tra fine Settecento e Ottocento. Se la rotonda del museo di Boullée era di fatto pensata già come un elemento fortemente simbolico, in molti altri progetti e realizzazioni essa tende a diventare il fulcro spaziale di tutte le relazioni che si compiono al suo interno. Una vera e propria cerniera, distributiva e simbolica al contempo, capace di comunicare al mondo il ruolo e il valore del museo inteso come possibile "tempio laico" di ogni sapere acquisito nel tempo dalla collettività.

Una rotonda che allude certamente al *Pantheon*, ma anche a agli spazi dedicati in passato alla consacrazione delle Muse e che, al sorgere di nuovi ideali che cambieranno per sempre la visione dell'Uomo nella Storia, appare ancora come la forma più adatta per esprimere l'universalità contenuta nel sapere.

In questo clima si inizia anche a parlare di allestimento vero e proprio, ovvero, ci si interroga in maniera più sistematizzata e si sperimenta in modalità più orientate, sulle diverse possibilità di enunciare una serie di regole e di principi a riguardo delle migliori soluzioni destinate alla presentazione delle opere, ovvero sulle modalità atte alla mostra, soprattutto legate all'esposizione di quadri, di sculture e di resti archeologici.

Per l'intera cultura illuminista, l'episodio del *Louvre* rappresenta l'esempio più emblematico di museo realizzato sotto la spinta del rinnovamento che essa portava con sé. La sua apertura al pubblico è stata il 10 agosto del 1793, cioè a un anno esatto di distanza dalla presa del Palazzo delle Tuileries, e questo sottolinea il ruolo di vero e proprio momento tipico dell'intera Rivoluzione. Inaugurato con il nome di "Museo Nazionale delle Arti", viene aperto al pubblico a testimonianza del passaggio di proprietà e di dominio delle sue ingenti collezioni, le quali passano non solo idealmente, ma anche di fatto, dalle mani del sovrano a quelle del popolo. Durante gli anni del dominio napoleonico diverrà "Musée Napoleon", in modo da ospitare durante il periodo delle espoliazioni compiute nelle varie aree dell'Impero, un impressionante numero di opere d'Arte, che furono poi restituite in parte durante gli anni della Restaurazione.

In questo clima di veloce acquisizione di opere, il tema dell'allestimento di locali destinati ad accoglierle per conservarle e mostrarle, prende sempre più piede, anche in conseguenza del fatto che in seguito alla massiccia statalizzazione delle opere d'arte e dei monumenti che la Rivoluzione ha provocato, si ha la necessità impellente di dare vita a tutta una serie di nuovi luoghi espositivi, nei quali conservare e mostrare le opere confiscate.

L'esempio più noto da intendersi come espressione più compiuta di tale momento storico è sicuramente la creazione del museo all'interno dell'ex convento dei *Petits Augustins*, sulla sponda opposta alla Senna, di fronte al *Louvre*, all'interno del quale il pittore Alexandre Lenoir dal 1795 in poi, riunisce le opere confiscate alle chiese parigine, trasformandole nell'allestimento del cosiddetto "*Musée des Monuments françaises*". La fondazione di tale museo nasce qualche anno dopo la completa alienazione dei beni ecclesiastici, per i quali il ministro Talleyrand creò un apposito decreto atto alla loro salvaguardia in seguito agli immediati saccheggi a cui erano stati sottoposti.

Nato in origine come un semplice deposito, Lenoir lo trasformò ben presto in un museo grazie alla messa in atto di un vero e proprio progetto allestitivo, incrociando quelle che oggi chiameremo competenze museologiche e competenze museografiche. Da anonimo deposito di opere confiscate, viene trasformato in un luogo nel quale potentemente venne creata e soprattutto narrata, una sorta di collettiva memoria nazionale francese, ottenuta attraverso l'impiego di un registro cronologico – cosa già ampiamente in uso in molti altri spazi espositivi – al quale si aggiunse, oltre all'evidenziazione dell'evoluzione alla quale i diversi stili erano stati soggetti nel corso della Storia, anche l'approfondimento dei diversi caratteri che nel tempo hanno formato proprio le diverse epoche storiche, all'interno delle quali quelli stessi stili si sono potuti affermare ed evolvere.

L'architettura della preesistenza aiutò non poco tale allestimento, in quanto ogni sala veniva dedicata a un'epoca diversa, mentre la ex chiesa funzionava come spazio nel quale si narrava per mezzo di una sintesi, tutta l'evoluzione artistica francese, dall'epoca dei Galli a quella barocca.

Per incrementare la narrazione e per renderla maggiormente comprensibile ai visitatori, Lenoir mise in atto in ogni sala una serie di ricostruzioni, grazie alle quali si alludeva al periodo storico che veniva mostrato. Ricostruzioni completamente arbitrarie, formate con il montaggio casuale di vari pezzi diversi di risulta, a formare più che una possibile ambientazione ricostruttiva, quasi una sorta di "umor" artistico di sottofondo, cioè, un contesto stilistico nel quale mostrare le opere.

Concludeva il tutto una sorta di vero e proprio repertorio di tombe e cenotafi dedicati ad una serie di personaggi illustri della storia di Francia, creati con pezzi originali provenienti delle loro vere tombe, quindi con pezzi di lapide, ma ricostruiti in improbabili configurazioni grazie all'uso di quella moltitudine di frammenti di pietra che il

periodo rivoluzionario aveva messo a disposizione. Il Museo ebbe vita breve in quanto venne smantellato nel 1815, ma la sua breve esistenza ha influenzato non poco i molti artisti che l'hanno visitato e che hanno riportato nella propria arte un riscoperto interesse per il passato.

Anche in Italia la soppressione degli ordini religiosi voluta da Napoleone innescò la creazione di molti depositi all'interno dei quali conservare le opere d'arte. Come in Francia, anche qui vengono fondamentalmente privilegiati per questo scopo i vecchi conventi sconsacrati, oppure i musei già esistenti.

A Venezia, ad esempio, molte delle opere confiscate alla Chiesa confluirono nella "Galleria dell'Accademia", fondata dal Tiepolo nel 1765, mentre a Milano, alcuni decenni dopo, con le spoliazioni napoleoniche le opere migliori presero la via della Francia, anche se la "Pinacoteca di Brera" rappresenta in quel periodo l'espressione della politica museale imperiale, diventando un'importante istituzione che va a raccogliere al proprio interno opere provenienti dal Veneto, dalla Lombardia e dall'Emilia. Possiamo dire che lo spirito della Rivoluzione è alla base anche della formazione della "Pinacoteca di Brera", all'interno della quale figurano le molte acquisizioni fatte da parti diverse dell'Italia settentrionale, in modo da rispecchiare lo spirito che l'aveva animata fin dalla sua costituzione, ovvero quello di rappresentare in una maniera che oggi potremo definire "enciclopedica", tutta l'Arte prodotta nei territori attorno a Milano, città scelta al tempo per ospitare uno dei molti musei regionali all'interno di un più ampio contesto imperiale europeo.

Così avvenne anche per molte capitali europee, che sotto il dominio di affiliati a Napoleone, aprirono i battenti di nuovi musei, valga tra tutti il *Koninklijk Museum, oggi Rijksmuseum*, ad Amsterdam.

Ma l'immane serie di spostamenti di opere d'arte avvenuto in seguito alle campagne di acquisizione napoleoniche mise in evidenza per la prima volta un fatto fondamentale, ovvero il profondo legame che ogni opera ha nei confronti dell'ambiente che l'ha prodotta. Tale riflessione attorno al valore dell'opera che viene intesa come un bene legato al contesto di appartenenza, viene codificata per la prima volta da uno studioso d'architettura, ovvero, da Quatremère de Quincy, il quale nel 1796 dà alle stampe *Lettere a Miranda*<sup>13</sup>, un epistolario fantastico rivolto al generale venezuelano Francisco de Miranda, allora considerato come un universale simbolo di libertà nei confronti di tutti i popoli oppressi. In queste riflessioni, che sono tra le altre cose anche una feroce invettiva nei confronti della politica francese del tempo, si critica anche l'istituzione del museo, in quanto luogo per eccellenza nel quale vengono recisi tutti i legami tra l'opera e l'ambiente originale che l'ha prodotta. Uno spazio nel quale non solo si smarriscono le originarie relazioni fisiche di spazio, ma anche le corrispondenze mentali, le suggestioni, i possibili legami, le allusioni,

<sup>13</sup> A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettere a Miranda*, consultato nell'edizione a cura di M. Scolaro, Minerva Edizioni, 2002.

la capacità di associazione e i nessi con la Storia. Insomma, il museo viene visto come un luogo nel quale le opere si mostrano al pubblico, potremo dire in “cattività”, cioè mostrando solamente quello che fisicamente sono, senza tenere minimamente in conto degli aspetti che qualche secolo dopo verranno definiti come “spirituali”, ovvero scaturiti dalla specificità dell’ambiente che li ha prodotti. Insomma, senza tenere in considerazione il *milieu* nel quale l’opera ha avuto ragione di essere creata, la sua percezione, e ovviamente anche il suo insegnamento, non potranno che essere per forza, non soltanto parziali e incompleti, ma anche profondamente falsati.

Nasce da queste prime considerazioni sull’argomento – che troveranno ampia sponda in certa parte della cultura del tempo – quella serie di tentativi che sfoceranno alcuni decenni dopo, nella pratica costante dell’ambientazione espositiva, ovvero, in quello sforzo affrontato con modalità diverse e in contesti diversi, volto alla restituzione di una percezione dell’opera il più completa possibile, ovvero con tutto il bagaglio di emozioni e sensazioni che essa avrebbe portato con sé, se percepita ancora nel suo contesto di origine.

Anche se, come abbiamo visto, prima di questo momento abbiamo già assistito a tentativi di restituire nella percezione dell’opera esposta in un museo, il “mondo ulteriore” che essa porta solitamente con sé, attraverso la ricostruzione di ambienti che rimandano all’architettura del momento storico del contesto di origine, dalle riflessioni di Quatremère de Quincy scaturiranno tutta una serie di modalità operative che andranno a influenzare per molto tempo la composizione del museo e quella del suo allestimento. Va da sé immaginare come tale restituzione sia stata affrontata il più delle volte in chiave letterale, intraprendendo una via ricostruttiva, che se da un lato aveva dalla sua parte la buona motivazione della restituzione di un clima e di un ambiente, dall’altro lato, rendeva l’opera un elemento di una “scenografia” più ampia, depotenziando l’intrinseco suo valore, ovvero quello di essere intesa come una felice commistione tra mente e materia e non il semplice soggetto di una rappresentazione.

La visione fortemente classificatoria dei cosiddetti architetti rivoluzionari porta nei loro allievi alla nascita di una progettualità da intendersi nel rapporto tra le singole parti e nel loro reciproco proporzionamento. Jean Nicolas Louis Durand, che di Boullée fu allievo, nel suo *Précis des Leçons d’architecture* tenta di ridurre l’Architettura a una disciplina sistematica, facendola diventare metodo e procedimento. Tutto questo, porta a intendere la composizione delle forme architettoniche come una vera e propria *ars combinatoria*, nella quale tramite un processo di scomposizione di tutte le sue parti costitutive e il loro successivo rimontaggio per combinazioni sempre diverse, si dà origine a tutta la gamma delle più svariate tipologie architettoniche. Tra tutte le tipologie proposte nel *Précis*, ai primi anni dell’Ottocento, spicca quella del museo, anch’essa a pianta quadrata come quella di Boullée ma, a differenza di quella, le sue dimensioni

sono più reali perché più contenute. La profondità del corpo di fabbrica è scavata da quattro cortili anch’essi quadrangolari, in modo da avere la luce naturale ad ogni ambiente che si ricava; ambienti a loro volta disposti all’interno di quattro braccia che danno origine a uno schema cruciforme al centro del quale si apre la rotonda. In alzato, tale spazio, coperto con una cupola, appare come una diretta citazione del *Pantheon* romano, con i suoi lacunari e sulla cui sommità si apre il lucernario circolare. I bracci destinati alle esposizioni sono caratterizzati da lunghe gallerie voltate, ai cui lati si aprono delle serie di sale più piccole a copertura piana, comunicanti tra loro e con la galleria.

La destinazione d’uso della rotonda è indicata da Durand come “sala da riunioni”, andando così a indicare il valore pubblico non solo di questo particolare spazio, ma anche dell’intera istituzione. Uno spazio che individua l’incontro tra studiosi e visitatori, ma che indica anche un luogo di relazione tra gli stessi visitatori, a lasciare intendere a livello simbolico che il cuore dell’intero edificio non è una sala dove si custodiscono le opere più preziose, bensì un ambito nel quale si manifesta l’immaterialità dei rapporti umani, visti da Durand come prioritari su tutte le altre componenti del museo, tanto da dedicare loro lo spazio centrale, nel quale si concretizzano i diversi aspetti della conoscenza e dell’apprendimento, e nel quale si compiono relazioni e reciprocità, che risultano essere messi quasi in primo piano rispetto alla fissità di un luogo nel quale percepire la sola immanenza degli oggetti esposti.

## 1.6 | Il museo ottocentesco tra tipo, classificazione e archeologia

Con il Congresso di Vienna nel 1815, le questioni legate ai musei cambiarono decisamente di orientamento, nel senso che si procedette alla restituzione di molte opere confiscate ai rispettivi Stati di origine, anche se ovviamente gli equilibri erano mutati radicalmente e le nuove spartizioni non ripristinarono certamente nessuna condizione iniziale, con la conseguenza di incrementare ulteriormente i due più grandi centri museali europei del momento, ovvero Vienna e Parigi, i quali acquisirono agli occhi dell’Europa post-Restaurazione un preminente ruolo di esempio.

In quegli anni si discuteva molto attorno all’idea di una possibile Razionalità intesa come leva, ma anche contemporaneamente come motore, di ogni ragione e di ogni espressione estetica. Sulla scorta della ricerca di una generica bellezza essenziale, legata alla razionalità e alla logicità dei temi e dei caratteri che informano l’Arte e l’Architettura – come abbiamo visto approdata alla ricerca di una sorta di struttura precedente alla forma – si assiste gradualmente, durante i decenni a cavallo tra Settecento e Ottocento, a un rigoroso processo di sistematizzazione di questa idea di prefigurazione, Nasce su queste basi la categoria del “tipo”, intesa quale senso precedente

all'esistenza di una certa realtà, ovvero intesa come possibile *regola* attorno alla quale si è costruito il modello. Tipo che si configura come una sorta di struttura e di organizzazione formale ricorrente e dalla quale fare discendere il rapporto dialettico tra la permanenza e la modificazione, nel quale si individua una dinamica evolutiva basata sul riconoscimento di un'intelaiatura concettuale intesa come organizzazione principale, ma allo stesso tempo anche sulla sua continua *deroga*, espressa in forme e in contenuti che mai vanno a inficiare la forza delle caratteristiche ricorrenti contenute nel codice.

Durante il passaggio tra Settecento e Ottocento, la progressiva sistematizzazione dell'idea di "tipo", procede attraverso una costante operazione di classificazione di tutto lo scibile appartenente alla natura e alle produzioni dell'uomo e in questo solco, anche la stessa idea di museo varia, diventando necessariamente vocata alla tipizzazione e alla classificazione.

Una classificazione e tipizzazione che risiederanno non soltanto alla base dei criteri con i quali si mostreranno i contenuti del museo, ma anche una tipizzazione nei confronti della stessa istituzione del museo, che darà origine ad una serie di tipologie espositive dedicate alla conservazione e all'esposizione di categorie diverse. Sulla scorta di questa nuova visione, potremo dire che "selezione", "catalogo", ma anche "metodo", "ordinamento" e "didattica", paiono essere diventate le nuove parole d'ordine della cultura museale che si affaccia al nuovo Secolo.

Un esempio di questo tipo di museo nel quale si affiancano materiali espositivi anche molto diversi tra loro, è sicuramente un capostipite della cultura museale dell'intero XIX secolo, ovvero il *Peale's Museum* aperto nella *Independence Hall* nella città di Philadelphia nel 1802. Questo museo prende il nome dal suo fondatore, Charles Wilson Peale, notissimo ritrattista americano distintosi durante la Guerra di Indipendenza, il quale creò uno spazio nel quale venivano esposti oltre ai suoi ritratti di uomini illustri, anche vetrine con fossili e conchiglie, modelli di macchinari, statue in cera di nativi americani con i loro costumi e le loro armi, nonché ricche collezioni di materiale etnografico del più svariato genere. Questa miscellanea di opere e di oggetti che fondevano insieme Arte, Tecnica, Scienza ed Etnografia, getterà le basi per una tradizione museologica a cui si assesterà negli Stati Uniti d'America per tutto il XIX secolo e che perdurerà anche per una buona parte del secolo successivo.

Ma sarà sull'esposizione di collezioni di opere d'Arte contemporanea che si baserà la maggior parte dell'evoluzione museologica e museografica statunitense, mettendo in mostra in molti casi dipinti raffiguranti i paesaggi del Nuovo Continente, provenienti da collezioni che saranno poi acquistate da privati e da istituzioni culturali, come l'Università di Yale ad esempio, la quale per questo scopo fece costruire una Galleria per ospitare i quadri di John Trumbull, noto pittore e patriota.

Tornando all'Europa, un esempio efficacissimo della nuova sensibilità di riunire in un unico spazio museale collezioni diverse, è incarnato dai musei costruiti per volere di Federico Guglielmo III, il quale decide di costruire a Berlino uno spazio museale sulla scorta di quelli parigini. Il grande Karl Friedrich Schinkel fu incaricato di realizzare un edificio destinato al primo nucleo di questo che ben presto diverrà un polo museale, inaugurandolo nel 1830.

L'area che fu prescelta per la sua realizzazione era situata in una posizione di grande importanza strategica nei destini evolutivi della capitale tedesca, ovvero fu prescelta una localizzazione che veniva delimitata dal corso della Sprea e da un torrente che vi si immetteva, denominata da quel momento in poi come *Museuminsel*. L'ispirazione neoclassica dell'edificio è evidente; esso mostra infatti, un corpo rettangolare caratterizzato da un peristilio con colonne di ordine ionico, mentre lo spazio interno si imposta sulla centralità di una rotonda, evidentemente ispirata anche in questo caso al *Pantheon*, dalla quale si raggiungono le varie sale espositive, che prendono luce naturale dalle finestre aperte sulle facciate esterne. L'allestimento prevedeva al piano terra un *antiquarium* mentre al piano superiore vennero sistemate svariate collezioni di opere d'Arte, insieme agli oggetti provenienti dal gabinetto di curiosità degli Hohenzollern.

La dimensione insufficiente dell'edificio rispetto ai molti contenuti esposti venne messa in luce fin dai primissimi momenti della sua vita, tanto che venne deciso di realizzare immediatamente un secondo edificio, incaricando Alfred Stüler di realizzarlo. Il *Neues Museum*, come fu subito chiamato per distinguerlo dall'*Altes Museum*, fu eretto in prossimità del precedente edificio, concludendolo nel 1855 con il collegamento tra i due corpi di fabbrica a mezzo di un corridoio. Questo nuovo fabbricato al momento della sua realizzazione ospitava le collezioni egizia, una collezione cartografica, il gabinetto delle stampe, una collezione di ceramiche e una collezione etnografica. Nel 1876 un altro edificio museale in stile eclettico fu aggiunto ai precedenti collocandolo nel ristretto spazio della *Museuminsel*, e destinandolo a museo di arte contemporanea con il nome di *Nationalgalerie*.

Data l'acquisizione sempre crescente di opere all'interno di questo neonato polo museale berlinese, si rese presto necessario separare dalle strutture della *Museuminsel* alcune collezioni, per sistemarle in altri nuovi edifici costruiti in prossimità della vecchia area museale, concentrando sull'isola solo le collezioni archeologiche e artistiche.

Alla fine del XIX secolo, con la ripresa delle grandi campagne di scavo compiute soprattutto in Medio Oriente, arrivarono a Berlino importantissimi pezzi archeologici, molti dei quali anche di notevoli dimensioni, come la *Porta di Ishtar* di Babilonia, il *Mercato* di Mileto e l'*Altare* di Pergamo, i quali vennero interamente ricostruiti all'interno di nuove sezioni del polo museale della *Museuminsel*. Il continuo occupare nuove sezioni di quest'area museale proseguirà fino a tutti gli anni Trenta del Ventesimo secolo, con la conseguenza di vedere la stessa

ala museale soggetta a una serie continua di adeguamenti e rimaneggiamenti. Rimaneggiamenti che sono proseguiti fino alle grandi opere di risistemazione e di razionalizzazione generale attuate in tempi a noi recentissimi da David Chipperfield, mantenendo intatto quel carattere di “pezzo di città” che questo sistema museale ha avuto fin dal momento della sua creazione.

Viene facile intuire, data la grande risonanza che a quel tempo rivestono le grandi campagne di scavo archeologico, come durante tutto il corso dell'Ottocento, la tipologia del museo archeologico sia stata la protagonista indiscussa di ogni possibile riflessione attorno alla cultura allestitiva e museale.

Durante la campagna napoleonica in Egitto, svoltasi dal 1798 al 1801, insieme alle forze francesi d'invasione, si aggregò anche una delegazione di 160 studiosi i cui resoconti di lavoro furono raccolti in ben 7000 pagine di memorie<sup>14</sup>. Il lavoro di naturalisti, geologi, fisici, chimici, ma anche di ingegneri, di architetti e ovviamente di archeologi, si fece testimonianza della grande considerazione che Napoleone nutriva nei confronti della civiltà egizia, da lui vista come esempio mai più raggiunto di passata grandezza.

Com'è noto, uno dei reperti più significativi scoperti grazie a tale campagna, è sicuramente la cosiddetta *Stele di Rosetta*, la quale ha permesso l'interpretazione dei geroglifici, in quanto riporta inciso uno stesso testo in due grafie diverse. Ovvero, una in geroglifico e l'altra in demotico, cioè la grafia aulica incisa nella pietra dei monumenti, quella in uso dalla sola classe sacerdotale e quella invece di uso più corrente, usata per i documenti. Grazie alla comprensione della lingua copta – una forma tarda della lingua egizia che veniva scritta usando l'alfabeto greco – l'archeologo francese Jean-François Champollion poté decifrare tale stele e da lì iniziare la decodifica della scrittura geroglifica.

Lo stesso Champollion, nella spedizione che effettuò in Egitto nel 1828-1829, portò con sé anche una squadra di italiani alle dipendenze del Granduca Leopoldo II di Toscana. Tale squadra, coordinata da Ippolito Rossellini portò a Firenze un gran numero di reperti, i quali sommati alla collezione Nizzoli, acquistata solo pochi anni prima, dettero vita al nucleo iniziale del “Museo Archeologico” di Firenze.

Anche Roma si dotò di un museo archeologico egizio, grazie al volere di papa Gregorio XVI che lo fece sistemare in alcune sale del Palazzo del Laterano in Vaticano, tra tutte le altre collezioni di antichità. L'allestimento di questa sezione egizia comprendeva oltre alle finte colonne in stile egizio, anche una serie di dipinti murali raffiguranti vari paesaggi del Nilo, allo scopo di ambientare i pezzi esposti all'interno di uno spazio che riportasse alle caratteristiche originali del luogo nel quale le antichità erano state a suo tempo concepite.

La sistemazione fu a cura di Luigi Maria Ungarelli, un allievo di Champollion, forse molto più noto per il suo trattato nel quale interpretò i geroglifici presenti negli obelischi egizi posizionati a Roma che non per l'allestimento di questo museo.

Gli accordi che gli archeologi stipularono con il governo egiziano, stabilivano che ogni scoperta archeologica venisse ripartita al 50% tra lo Stato egiziano e l'autore dello scavo. Questo dimostra la vera e propria febbre di reperti egizi che si scatenò durante tutto questo Secolo e spiega anche il motivo della presenza di resti egizi in ogni parte del mondo.

Tutto questo consentì all'Inghilterra, ma soprattutto alla Francia, di far perdurare per tutto l'Ottocento e per i primissimi decenni del Novecento, un'acquisizione costante di reperti provenienti dall'Egitto, i quali andarono a formare le collezioni di importanti istituzioni museali. Il primo museo archeologico egizio francese fu infatti fondato da Champollion stesso, il quale decise di esporre i pezzi egizi presenti al *Louvre*, isolandoli dagli altri reperti archeologici e delineando così una collezione che diverrà il nucleo fondativo di una delle più importanti esposizioni egizie del mondo.

Bernardino Drovetti, nominato da Napoleone console generale francese in terra d'Egitto, riuscì a radunare un'ampia collezione di reperti destinata alla Francia. Solo che il prezzo richiesto venne ritenuto troppo alto da Luigi XVIII, il quale facendosi sfuggire l'affare, lasciò campo libero a Carlo Felice di Savoia che l'acquistò per 300.000 lire. E così successe anche in altre occasioni nelle quali il sovrano francese rifiutò i vari acquisti che immediatamente furono fatti dagli italiani e dagli inglesi. Ecco che queste collezioni divennero il nucleo iniziale di musei come il Museo Egizio di Torino e il *British Museum* di Londra, che già possedeva importanti collezioni di arte greca e mesopotamica. Ormai l'archeologia, diventata una vera e propria mania, mise gli uni contro gli altri, francesi, tedeschi, inglesi e finanche americani, contendendosi le varie scoperte, frutto di missioni di scavo finanziate da governi e da istituzioni diverse. Insomma, attorno alla metà del XIX secolo non è più l'Arte a costituire il centro degli interessi di curatori e direttori di musei, bensì l'Archeologia. E questo spiega durante quel periodo quell'immenso fiorire di musei archeologici o sezioni archeologiche di musei già costituiti in tutta l'Europa, dove le maggiori città già possedevano una pinacoteca che era frutto dell'aver aperto al pubblico precedenti collezioni principesche.

A questa tendenza fa eccezione la capitale inglese, in quanto Londra non possedeva una galleria che fosse il frutto della statalizzazione delle collezioni di un sovrano: la *National Gallery* nasce infatti per volere dalla *Royal Academy* e dalla *British Institution*, fondate per incoraggiare le arti nel Regno Unito. L'edificio che fu costruito su Trafal-

<sup>14</sup> Si tratta della *Description de l'Égypte, ovvero, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand*, (1821).

gar Square per ospitarla, aprì al pubblico nel 1838 e l'architetto che la progettò, William Wilkins, volle per i suoi spazi e per le sue facciate, qualcosa di più estroso del sobrio stile neogreco con il quale si era da poco realizzato il *British Museum*, impiegando uno stile derivato da un'interpretazione corinzia, con gli interni riccamente decorati da marmi policromi che vennero ritenuti maggiormente in sintonia con i molti colori dei dipinti che si dovevano esporre.

In un periodo nel quale l'arte inglese versava sotto l'influsso della corrente dei Preraffaeliti, le scelte compiute per le acquisizioni delle opere pittoriche della *National Gallery* si orientarono evidentemente sui primitivi, molti dei quali provenienti da collezioni minori fiorentine, ma nelle quali figuravano importanti opere di pittori operanti prima di Raffaello.

Una passione questa per il primitivismo che sull'onda del Romanticismo, professato in architettura da personaggi dal calibro di Shinkel e in letteratura da personaggi quali Goethe, istillò anche in Germania una ricerca spasmodica di opere medievali, che furono esposte nei nuovi musei di Monaco e di Berlino.

Anche in Russia fu possibile assistere a un incremento delle acquisizioni delle opere pittoriche medievali, come dimostra la splendida collezione reale aperta al pubblico all'interno dell'edificio fatto progettare ancora una volta da Leo von Klenze ed eretto accanto all'*Ermitage*, cioè il vecchio palazzo imperiale; il museo fu denominato "Nuovo Ermitage", per distinguerlo dal corpo di fabbrica adiacente.

In questo museo Leo von Klenze dette il meglio di sé dando vita ad uno spazio interamente dedicato alla conservazione e all'esposizione di opere d'Arte e opere antiche, pensandolo come un organismo unitario nel quale tutto era finalizzato a tale scopo. Al piano terra vennero sistemate le collezioni dell'*antiquarium*, i cui rivestimenti in marmi policromi ricercavano un dialogo con la materia di quello che vi si sarebbe esposto, poi attraverso una sontuosa scala che da quel momento in poi costituirà il modello di molte scale da museo, si arrivava al piano nobile, nel quale vennero sistemate le collezioni di dipinti, appesi non come opere slegate dallo sfondo, bensì in piena continuità con esso, ovvero, come facenti parte di una accomunante decorazione di arredo che riguardava pavimenti, pareti, soffitti e suppellettili.

Un discorso a parte merita il tema dell'illuminazione artificiale, che von Klenze perseguì progettando una serie inesauribile di apparecchi luminosi differenti, spaziando dagli elementi a muro, a quelli da tavolo e a quelli da soffitto, tutti dal disegno elaboratissimo, in sintonia con l'opulenza dello spazio espositivo proposto. Essendo a fianco del palazzo imperiale, il "Museo dell'Ermitage" venne aperto al pubblico solo dopo il 1866. Prima di allora vi si accedeva solo se si era in visita all'Imperatore, mentre dopo di quella data fu aperto a chiunque, con il solo requisito che il visitatore fosse vestito decentemente. Contrariamente a molti altri musei costruiti nell'Ottocento, l'*Ermitage*

non guarda al "tempio" come ad un possibile modello di riferimento. Non si vuole mostrare all'esterno come un luogo destinato a pochi eletti, roccaforte di una elite all'interno della quale si celebra la conservazione e la valorizzazione dell'arte, bensì come una casa. Una casa che ovviamente è un palazzo, ma che rimane pur sempre una residenza che si tinge di richiami alla romanità nel suo livello inferiore e di richiami neoclassici nel suo livello superiore. Ecco allora, che l'analogia tra lo spazio del museo e lo spazio residenziale patrizio si mostra ancora una volta, diventando per tutto lo svolgersi dell'Ottocento un modello di riferimento a cui guardare per l'allestimento dello spazio interno.

Nei decenni centrali di questo Secolo, il complesso parigino del *Louvre* subisce molte trasformazioni, molte delle quali si concentrano sull'involucro esterno, arricchendolo di apparati decorativi che andavano ad ostentare l'opulenza che si voleva comunicare durante il potere di Napoleone III. In pochi decenni si riuscì a completare un edificio che era rimasto incompiuto per molti secoli, congiungendo il palazzo del sovrano agli uffici ministeriali e al museo. Fu proprio la porzione del museo a essere avvantaggiata rispetto alle altre sezioni dell'immenso complesso urbano: infatti, nelle ampie sale illuminate zenitalmente dai lucernari trovarono posto le immense collezioni di Francia, con gli enormi dipinti che ancora oggi è possibile osservare. Su modello dell'*Ermitage* di San Pietroburgo vi fu realizzata anche una immensa scalinata monumentale per collegare internamente i suoi livelli.

Nelle nuove ottiche ottocentesche di rinnovamento e di ampliamento urbano alle quali la maggior parte delle città europee fu sottoposta, la costruzione di nuovi musei divenne ben presto un capitolo fondamentale dei loro sviluppi. In molti casi, infatti, la realizzazione di un nuovo edificio museale diviene un'importante polarità attorno alla quale si realizzano strade, spazi verdi, nuovi isolati, ma anche altri nuovi edifici specialistici, diventando il nucleo propositivo di molte espansioni urbane.

Un caso emblematico di costruzione museale fortemente integrato allo sviluppo urbano è quello di Monaco di Baviera, voluto per mano di Luigi I di Baviera, il quale volle rinnovare e ampliare certe parti della sua città, prendendo spunto da soluzioni architettoniche e urbane proprie delle aree mediterranee, in particolare guardando all'Italia e alla Grecia come modelli da seguire fedelmente. Va da sé che questo revivalismo non poté che dare origine a un linguaggio eclettico e confuso da un punto di vista stilistico, affermandosi attraverso tutta una serie di edifici che prendevano forma sulla *Ludwigstrasse*, le cui facciate alludevano ai palazzi rinascimentali fiorentini, oppure mostrato nella *Residenz*, costruita da Leo von Klenze copiando Palazzo Pitti sempre a Firenze, la cui compatta volumetria in bugne di pietra si innesta su una sorta di ossatura che pare alludere ai ritmi dell'al-

bertiano Palazzo Rucellai, oppure ancora attraverso la “Loggia dei Marescialli” la cui realizzazione ricorda la fiorentina Loggia dei Lanzi. In questa sinfonia citazionista spicca la *Glyptothek*, ovvero il museo che ancora oggi ospita rilievi, sculture, mosaici e oggetti dell’epoca classica, in particolare greci e romani, voluto da Luigi I e progettato da Leo von Klenze che lo consegnò alla città nel 1830, dopo ben 15 anni di lavori. L’edificio realizzato attraverso l’uso di un accomunante laterizio di colore chiaro, nasce per dare una sorta di fondale alla coeva *Königplatz* e mostra una conformazione quadrangolare al centro della quale si apre un cortile. Questo consente alle sale che sono tutte di passo tra loro, cioè prive di una distribuzione autonoma, di avere uno spazio aperto al centro, sul quale fare aprire le finestre che illuminano gli interni grazie alla loro luce e a quella dei lucernari posti in copertura. I prospetti esterni, completamente ciechi, appaiono ritmati da nicchie all’interno delle quali risiedono gruppi scultorei, mentre un pronao con colonne di ordine ionico, fuoriesce dal volume compatto dell’insieme a segnare l’ingresso.

Il progetto allestitivo di questo museo segue il progetto della sua architettura, ovvero, si imposta su un percorso ad anello che non ritorna mai su se stesso, così come si basa sulla caratterizzazione della potenza spaziale ed espressiva delle diverse sale, grazie all’impiego andante dello stesso mattone usato per l’esterno, insieme alla resa visibile di alcuni elementi architettonici che nell’uniformità generale della massa e della materia, hanno la forza di assurgere al valore di pura decorazione. Nella disposizione generale, le sale intermedie mostrano coperture voltate a lacunari, mentre quelle d’angolo mostrano coperture a cupola, anch’esse a lacunari e con oculo nel centro, quest’ultimo chiaro riferimento al *Pantheon*. Dentro questi locali dall’architettura al contempo altisonante e rarefatta, ottenuta grazie all’impiego accomunante del laterizio che plasma l’insieme in una massa compatta la cui caratteristica principale appare quella di funzionare come un fondale neutro, risaltano al meglio i diversi pezzi mostrati, come ad esempio la splendida collezione di statue appartenenti ai frontoni del tempio di *Athena Aphaia*, provenienti direttamente da Egina.

Questo museo monacense inaugura quella tendenza, per altro non molto praticata nelle realizzazioni ottocentesche, della creazione di spazi neutri contro i quali le opere esposte, qualunque sia la loro natura, possano risaltare in tutta la propria autonomia formale, materica e cromatica. Spazi che non si sovrappongono semanticamente alle molte “voci” delle opere esposte, bensì ambiti “silenziosi”, capaci di esaltare al meglio non solo le opere ma la stessa composizione dell’architettura destinata a ospitarle.

Sempre ad opera di Leo von Klenze, nel 1836 si inaugura a Monaco l’*Alte Pinakothek*, nata per accogliere le vaste collezioni di dipinti raccolti in città. Questo museo ha il merito di riunire per la prima volta nella storia di questa tipologia, i due modelli sviluppati nei decenni

precedenti per le pinacoteche, ovvero: la “galleria” e il “gabinetto”, interpretando quello che è stato il più grande modello teorico e operativo di riferimento per la maggior parte dei musei ottocenteschi, il progetto di museo di Durand. Un modello che coglie gli elementi comuni all’architettura destinati ad ospitare il collezionismo privato, fondendoli tra loro e integrandoli con nuove parti, in modo da offrire una base su cui poi, i diversi progettisti hanno potuto innestare le proprie idee.

L’immenso edificio museale – all’epoca della sua costruzione il più grande museo del mondo – fu costruito in stile neorinascimentale per essere maggiormente in sintonia con i dipinti in esso esposti. La sua disposizione si basa sull’accoppiata di una reiterazione di grandi sale illuminate zenitalmente, le cui dimensioni sono funzionali alle opere che vi si esposero, come ad esempio l’immenso *Giudizio Universale* di Rubens – uno dei più grandi quadri mai dipinti – e che nell’insieme formano una galleria, alla quale si affiancano una serie di gabinetti illuminati lateralmente e nei quali vennero disposti i dipinti minori. Sull’altro lato delle sale, venne prevista una lunga loggia aperta, destinata alla collocazione delle opere in uno spazio all’aperto, anche se coperto e ospitante i corpi scala. In questo caso non si applicò lo schema quadrangolare, ma venne realizzato un corpo di fabbrica longitudinale, in modo da determinare uno schema distributivo planimetricamente allungato e tripartito in fasce longitudinali, fermato alle sue estremità dalla presenza di due corpi di fabbrica disposti ortogonalmente al braccio principale.

Alla generale tonalità neutra con la quale venivano allestite le sale interne dei musei tedeschi di questo periodo, si alternava la consuetudine di illustrare certi spazi, commentando attraverso l’arte contemporanea del tempo l’arte del passato che vi era esposta. È il caso di varie serie di cicli pittorici che solitamente venivano affrescati sulle pareti sia esterne che interne di questa nuova tipologia di musei, come ad esempio gli affreschi effettuati in tre sale diverse della *Glyptothek* monacense, raffiguranti soggetti omerici dipinti per mano del pittore Peter von Cornelius, oppure, sempre ad opera sua e nella stessa città, come veniva mostrato nella *Alte Pinakothek*, nella quale in alcune sue sale veniva raffigurata la storia della pittura narrata attraverso un ciclo di ventiquattro allegorie. Anche nel berlinese *Neues Museum*, sempre ad opera di Cornelius, le sale espositive del piano terra vennero affrescate con dipinti che illustravano i miti teutonici posti a commento delle antichità nordiche che erano mostrate al suo interno.

A Parigi, nel Museo del *Louvre*, ancora per tutto l’Ottocento si continuava ancora a ospitare esclusivamente l’arte del passato, precludendo ogni accesso all’arte contemporanea. In Francia, all’esposizione delle opere appartenenti al presente, erano dedicati invece i cosiddetti *salons*, ovvero, degli appositi spazi, spesso ricavati in edifici esistenti, all’interno dei quali l’arte del presente veniva offerta al pub-

blico sotto forma di esposizioni temporanee. Questa possibilità, che oggi ci sembra scontata, è in realtà figlia di questo periodo; un periodo nel quale la società si interroga e decide quale opere della contemporaneità scegliere per tramandarle ai posteri; così facendo, il museo diviene non solo un luogo che conserva il Passato, ma anche un luogo che guarda al Futuro attraverso la consacrazione del Presente.

Nel 1847 Gottfried Semper dà inizio ai lavori per la realizzazione della "Galleria" di Dresda. Tale galleria viene concepita come una nuova parte del complesso tardo barocco dello *Zwinger*. Conclusa nel 1854, questa galleria appare contenuta nella nuova ala dalla forma allungata che chiude il cortile preesistente sul lato nord, formando così un edificio compatto con uno spazio aperto al centro. Tale ala fu costruita per ospitare la collezione di dipinti appartenenti alla corte reale e mise in atto una sorta di evoluzione del modello distributivo già sperimentato nella *Alte Pinakotek* di Monaco. Alla galleria con la fila dei gabinetti di più piccole dimensioni, comunicanti con essa e tra loro, si somma una seconda fila di ulteriori gabinetti, in modo da ottenere una planimetria simmetricamente distribuita attorno ad un'asse centrale e caratterizzata da spazi secondari disposti ai suoi due lati. Così facendo, Semper andò a creare una tipologia che con variazioni e declinazioni diverse è stata ripresa più e più volte in molti musei costruiti successivamente in parti diverse del mondo.

Sempre nell'Ottocento, specialmente in Inghilterra, la patria della rivoluzione industriale, muta a poco a poco la linea di demarcazione tra l'Arte e l'Artigianato, tra l'Arte e la Tecnologia, nonché tra le Arti maggiori e le Arti minori. Com'è noto, tutta una serie di movimenti artistici, figli delle rivoluzionarie espressioni industriali inglesi, professarono e legittimarono la caduta di tale separazione, incrementando una dimensione artistica più diffusa e alla portata di tutti, la quale poteva manifestarsi non solo attraverso la Pittura e la Scultura, bensì anche attraverso il mobilio, la tappezzeria, la ceramica, il vetro e via discorrendo. Cade cioè la separazione tra Arte intellettuale e Arte manuale, posizionando il risultato della manodopera, ottenuto anche con l'ausilio di un processo industriale, sullo stesso piano prodotto dall'arte tradizionalmente intesa.

Ad incrementare questa visione di rinnovamento, contribuì notevolmente anche il principe Alberto, il quale, completamente estromesso dalle questioni politiche dalla moglie, la regina Vittoria, poté concentrarsi esclusivamente sulla questione delle arti e sulla loro rivalutazione all'interno di questa nuova ottica. Fu Alberto, infatti, a volere l'*Esposizione Universale* del 1851, all'interno dell'innovativo padiglione in ferro e vetro progettato da Paxton negli spazi di *Hyde Park*, la cui entrate servirono per acquistare il terreno a South Kensington, dove si iniziò a costruire un museo dedicato all'esposizione di oggetti che venivano presentati come il frutto di questa nuova integrazione tra le arti. Il museo che prese il nome di *Museum of Manufactures*, si

rivelò ben presto troppo ristretto per il numero sempre crescente di opere d'arte applicata che vi confluivano, tanto che la regina Vittoria nel 1899 pose la prima pietra alla costruzione di un nuovo edificio posto in adiacenza a quello esistente, ma molto più grande del preesistente e che nel 1909 fu inaugurato da Edoardo VI, con il nome di *Victoria and Albert Museum*.

Questo museo londinese di arti minori e di arti applicate, che oggi conta qualcosa come più di quattro milioni di pezzi esposti, costituisce una sorta di vero e proprio archetipo di una concezione museale contemporanea. Tutto fuorché un "tempio" dell'Arte, questa struttura si presentò fin dagli esordi come un qualcosa che cercava di andare ben oltre il semplice luogo della conservazione e della mostra di opere, annunciandosi come uno spazio capace di incrociare interessi diversi. Il museo prevedeva un ambito dedicato alla biblioteca tematica, la quale prestava libri all'esterno come una qualunque biblioteca pubblica cittadina, così come conteneva una sala destinata allo svolgersi dei convegni ed era dotata di una stamperia che consentiva di distribuire le pubblicazioni delle diverse conferenze tenute; al suo interno si tenevano seminari, laboratori di approfondimento e corsi di formazione su tematiche concernenti il mondo dell'Arte e dell'Artigianato, mostrando insieme alla funzione espositiva anche l'aggiungersi di una chiarissima vocazione didattica. La prima caffetteria prevista all'interno di un museo si trovava proprio dentro questo spazio londinese, il quale mostra fin dalla sua nascita una straordinaria caratterizzazione polivalente. Talmente variegata era la concomitanza di funzioni che questa istituzione offriva al pubblico che è possibile esprimere nei suoi confronti una vera definizione di possibile "museo oltre il museo" *ante litteram*, mettendo in atto un modello fin da subito dimostrato come efficacissimo, nell'individuare una direzione che poi la maggior parte dei musei intraprenderanno solo nella seconda parte del XX secolo.

Altri musei di arti decorative sorsero in altre parti d'Europa dopo lo straordinario successo dell'esempio londinese. A Berlino ad esempio, si fonda nel 1879 il cosiddetto *Kunstgewerbemuseum* che sfruttava il preesistente edificio di Schinkel dedicato ad una scuola d'Arte con annessa galleria espositiva. Così come a Vienna si fonda l'*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*, come pure a Parigi si vede nascere l'*Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* che tra i suoi programmi aveva quello di creare, in diretto contatto con la natura industriale della capitale francese, un nuovo museo dotato di una scuola professionale, di una biblioteca e di una sala per convegni. Proposito questo che si avvererà soltanto qualche decennio dopo, quando in seguito alla fusione della suddetta *Union* con un'altra Società scientifica, nacque l'*Union Centrale des Arts Décoratifs*, la quale nel 1876 si adoperò per creare in un'ala del nuovo e grandioso complesso del *Louvre*, un museo di arti decorative, una biblioteca e una scuola.

Questo rinnovato modo di guardare alle Arti, maggiormente legato agli aspetti concreti della vita e della quotidianità, non è altro che un aspetto di quella tendenza che durante l'intero svolgersi del XIX secolo, ha portato nella cultura museale alla perdita di quella centralità legata all'idea di un museo come solo luogo di conservazione ed esposizione delle opere d'Arte. Non solo l'Arte, tradizionalmente intesa, viene vista come il soggetto privilegiato di questa tendenza, ma anche molti altri aspetti della vita e della storia dell'Uomo vanno a costituire i nuovi soggetti di una revisione completa dell'idea fino ad allora praticata della museologia, con l'inevitabile modificazione, ovviamente, anche delle modalità spaziali e architettoniche atte a supportare e conseguire tali idee.

Tutto questo porta a far sì che la cultura museale si occupi a poco a poco di quasi tutti i campi dello scibile umano, dando origine a musei a carattere scientifico, storico, nazionalistico, antropologico, e finanche folkloristico.

Nel bene e nel male si può dire che l'Ottocento nasca dalle innumerevoli derive prodotte dalla Rivoluzione Francese, le quali ebbero tra le altre loro conseguenze quella di innescare una vera e propria rottura temporale tra un "prima" e un "poi". Quella continuità distesa e lineare alla quale le diverse società occidentali erano abituate nell'attraversare i secoli passati, viene inesorabilmente a mancare e questo strappo viene ulteriormente lacerato dalla ventata di innovazione che la Francia in particolare, con Napoleone, fa soffiare su tutta l'Europa.

Ecco che in questa corsa verso il Futuro, l'Uomo si rifugia nel Passato ma in forza proprio di quella modernità che vive, riconosce come profondamente estraneo a sé l'Uomo che era solo ieri. Da qui il bisogno di soffermarsi su questo suo passato recente attraverso la costruzione di una possibile narrazione, alla quale affidare il mutamento subito. Ed è un bisogno che si è manifestato praticamente in ogni moderno Stato e che oltre ad avere connotazioni di carattere politico, le ha anche di carattere sociale, economico e ovviamente artistico.

Questa narrazione venne in moltissimi casi affidata proprio all'istituzione del museo, attraverso la specifica fondazione in parti diverse d'Europa di molti musei a carattere storico, i quali fin dalla loro fondazione si dimostrarono subito essere dei mezzi in grado di parlare a un grande pubblico, con il risvolto di orientare e modellare la parte più profonda della coscienza collettiva.

Sia nel caso che si volessero celebrare le gesta di Napoleone, sia nel caso che invece da esse ci si volesse emancipare, quasi tutta l'Europa era impegnata a ricordare quell'epoca appena passata. Lo si fece a Parigi con l'istituzione di un museo interamente dedicato a lui, ma lo si fece anche nella reggia di Versailles, che grazie a Luigi Filippo fu trasformata in un immenso museo nazionale. La vecchia sede del potere monarchico assoluto si trasformava, dunque, in un

luogo nel quale ogni francese potesse trovare una propria forma di riconciliazione, celebrando il vecchio glorioso passato, alla luce però della nuova monarchia costituzionale. L'ambiente di maggior rilievo di tale museo fu senz'altro la cosiddetta "Galleria delle Battaglie", ovvero, uno spazio stretto e lungo più di 120 metri, alle cui pareti troneggiavano immensi dipinti contemporanei che celebravano le vittorie recenti della Francia e nelle quali la figura di Napoleone occupava una posizione di estrema rilevanza.

Nessun monarca seppe sfruttare al massimo l'immenso valore di propaganda che l'istituzione del museo poteva veicolare come invece abilmente fece Napoleone III. Alla stessa stregua di Luigi Filippo, mostrò anch'egli fin dall'inizio del suo potere l'intenzione di recuperare ed esaltare le tradizioni della Francia, non solo completando il *Louvre*, ma anche attraverso la realizzazione del *Musée des Souverains*, nel quale si mostrava una lucida apologia del potere della monarchia, la quale aveva potuto comunque aprirsi all'elezione di un monarca voluto da un plebiscito, come lui stesso era. Nei suoi spazi, si mostrarono oggetti di ogni tipo appartenenti alle diverse dinastie reali, dalla linea carolingia a quella napoleonica e questo non fece altro che rafforzare l'idea di unitarietà di un popolo che non solo era consapevole della propria storia, ma che anche sentiva il bisogno di tramandare questa stessa storia ai posteri, costruendo un'efficacissima narrazione di coesione e di appartenenza da perpetuare.

Sempre in Francia, maestra in questo tipo di operazioni, su progetto di Viollet-le-Duc si dà vita nella seconda parte dell'Ottocento a un museo dal forte sapore nazionalistico. Si tratta del *Musée de Sculpture comparée*, ovvero, un museo nel quale si cercava di affermare ad ogni costo la superiorità della scultura francese su quella del resto d'Europa, proponendo una serie di calchi di opere francesi, comparate a calchi di opere straniere. È ovvio che Viollet-le-Duc, com'è noto, fervido estimatore del periodo medievale, contribuì non poco a dare l'imprinting museologico e museografico di questo spazio, mostrando una serie di copie che avendo l'intento nemmeno troppo recondito di mostrare tale superiorità, offrivano in realtà una comparazione che mostrava molte possibilità di lettura e di acculturamento, porgendo in definitiva al visitatore un vero e proprio strumento didattico di crescita e di conoscenza. L'insieme di questi calchi, infatti, riusciva non tanto a mettere in evidenza le varie differenze tra le diverse provenienze, quanto piuttosto a inquadrare una serie di espressioni artistiche all'interno di una comunanza temporale e di intenzioni formali, offrendo al visitatore una raffigurazione delle possibili relazioni e delle potenziali interazioni tra loro.

Quindi, "tempio" della cultura nazionale, ma allo stesso tempo anche strumento capace di accrescere la percezione, non tanto delle differenze tra i vari pezzi, quanto proprio dei loro legami, tanto da indurre una possibile riflessione di più ampio respiro sulla scultura

europea, individuando anche quei termini di comunanza che da sempre hanno dato origine alle diversità tra le varie scuole.

Ovviamente in Inghilterra e in Austria questi musei a carattere storico offrivano una narrazione contraria all'apologia di Napoleone, mettendo in luce caratteri ed episodi nazionali di resistenza e di vittoria nei confronti delle sue mire espansionistiche. In molti casi questi musei a carattere storico prendono le sembianze di gallerie di ritratti di uomini illustri, siano essi raffigurati mediante la pittura o la scultura, come nel caso di quello di Vienna, oppure come nel caso di quello voluto da Alessandro I nel suo Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo, pensato come una lunga manica all'interno della quale furono apposti più di 300 ritratti di generali russi che avevano combattuto contro Napoleone. Oppure come, in Inghilterra, quello del Castello di Windsor, la cosiddetta *Waterloo Chamber* che fu ottenuta ricoprendo un cortile con una copertura in legno a carena di nave, evidente omaggio alla battaglia di Trafalgar, nella quale la flotta inglese capitanata da Nelson uscì vittoriosa contro quella napoleonica.

### 1.7 | Musei tra tradizione e pedagogia

In seguito alla sempre crescente attenzione che la società occidentale ottocentesca assegnava al Passato, un Passato esperito attraverso l'archeologia la quale permetteva di entrare in contatto con la dimensione artistica e materiale delle molte radici alle quali è ancorato l'Uomo e grazie alle quali il Presente poteva assumere nuove legittimazioni, ma anche in seguito all'affermazione sempre più crescente delle cosiddette Arti minori, le quali vengono viste come il frutto maturo dell'incrociarsi tra l'Industria e l'Arte, si consolida maggiormente l'attenzione anche per la cultura materiale. Una cultura materiale, che insieme alle Arti maggiori e minori e sospinta da forze post-romantiche è in grado di offrire all'uomo tardo ottocentesco gli aspetti visibili della consapevolezza di appartenere a una dimensione collettiva e universale. Quella stessa dimensione che nei primi decenni del Secolo successivo Carl Gustav Jung – che oltre alla psicoanalisi si dedicò anche all'antropologia – inquadra attraverso l'individuazione di un inconscio collettivo capace di generare archetipi, da lui intesi come sorgenti dei comportamenti e delle emozioni umane. L'interesse per tutto quanto era considerato come frutto di questa dimensione collettiva, al quale si guardava con una certa nostalgia in quanto l'uomo del tempo iniziava a sentirsi profondamente slegato da essa, venne individuato come un vero e proprio sapere tradizionale appartenente al popolo; da qui, la nascita del termine inglese "folklore" per individuarlo.

Intorno al 1875 iniziarono infatti a vedere la luce i primi musei a tema folkloristico che mettevano in mostra prodotti, tradizioni, usi,

costumi, di una società agricola e artigianale, nei confronti della quale si sentiva che ci si stava allontanando sempre di più.

Questi musei trovarono un loro terreno fertile nei Paesi del nord Europa, nei quali tradizionalmente si è sempre apprezzata la cultura regionalistica e vernacolare, dando luogo a una serie di vere e proprie strutture museali che oltre al tema innovativo, aggiungevano anche il pregio di inventare nuove tipologie spaziali.

Il massimo interprete di questo tipo di musei è stato indubbiamente Artur Hazelius che, in forza del suo pan-scandinavismo, raccolse una serie interminabile di oggetti appartenenti alle società che erano fiorite, si può dire, dal versante settentrionale delle Alpi fino alla Lapponia, i quali furono raccolti in quello che può essere considerato come *il primo museo all'aperto del mondo*, ovviamente non considerando i molti esempi di opere d'Arte conservate ed esposte in giardini, in parchi, chioschi, cortili e loggiati. Un museo, questo, nel quale non si mostra la musealizzazione di opere direttamente conservate *in-situ*, ma vere e proprie ricostruzioni di ambienti rurali, provenienti da svariate parti del nord Europa. Questa ricostruzione fu possibile grazie anche alla particolare tecnica costruttiva prevalente al nord, ovvero quella del *blockhaus*, la quale permise di smontare vere e proprie architetture dai più svariati contesti, per poi ricostruirle all'interno del "Parco di Skansen" situato alla periferia di Stoccolma. In questo museo vennero ricostruite le case tipiche di ogni parte della Svezia, una chiesa intera, negozi, locande, recinti con animali, un mulino, diversi ponti, a ricreare vari scenari nei quali figuranti in costume simulavano la semplice vita condotta nel passato e dove cibi e bevande tradizionali venivano servite in appositi locali, così come i figuranti travestiti da contadini e da allevatori conducevano una vita agreste non solo ad uso e consumo dell'intrattenimento dei visitatori, bensì per mantenere in vita tradizioni locali grazie alle quali ottenere prodotti che a loro volta venivano venduti agli stessi visitatori per finanziare il museo stesso. Insomma, un microcosmo nel quale si mostra l'essenza folkloristica e nostalgica di una società, dalla quale si sente che ci si sta allontanando sempre più e che si cerca di trattenere attraverso la riproposizione dei suoi tratti più tipici.

Potremmo dire che questi musei a tema folkloristico sono stati l'avvio di quell'inarrestabile processo di contraffazione del vero senso dell'autenticità, al quale ancora oggi stiamo assistendo. Autenticità dei luoghi, delle persone, delle architetture e dei paesaggi, delle tradizioni e delle molte espressioni dell'Uomo, che vengono veicolate solo attraverso i loro aspetti esteriori, mandate avanti nella loro scorza di facciata, senza mai entrare nella profondità delle cose, scambiando così, nella maggior parte dei casi, l'identità con la tipicità che diventano valori intercambiabili tra loro.

Norvegia, Finlandia, Danimarca e finanche i Paesi Baltici, poi Galles,

Scozia, e Francia seguirono a ruota l'esempio svedese, istituendo nei loro territori musei di questo tipo. Musei che erano ovviamente l'incarnazione della celebrazione di un'identità nazionale, sentita come elemento indispensabile di coesione in un'epoca alla soglia di quelli che poi a posteriori possono essere intesi come veri e propri mutamenti epocali, ma che di fatto nella realtà, si riducevano a mostrare i tratti della sola tipicità di quei Paesi, non i caratteri e i principi identitari, bensì gli aspetti più visibili e superficiali di un mondo ormai giunto all'esaurimento.

Purtuttavia, è impossibile rimanere indifferenti nei confronti della enorme carica di innovazione che una tipologia museale come questa porta con sé. Ovvero, è impossibile non notare che, insieme al simulacro di un mondo perduto, essi contengono anche la grande innovazione di un'istituzione che si autosostenta, che vive non solo grazie a quello che mette in mostra ma anche grazie a quello che produce. Un'istituzione che vuole essere vera e vitale all'interno della società del suo tempo, che vuole generare nostalgia del Passato, è evidente, ma che vuole innescare anche un'inevitabile riflessione sul Presente e sul Futuro, non solo mostrando, ma anche producendo, facendosi cioè motore di una produttività che non solo è di reddito ma soprattutto di pensiero. L'interazione tra i vari soggetti in gioco, così come la presenza di una dimensione fortemente narrativa capace di sfociare in aspetti evidentemente didattici, ma anche il raggiungere una serie di pubblici estremamente diversi tra loro, andando a coinvolgere dal bambino allo studioso, insieme alla presenza di tutta una serie di attività correlate che solitamente in un tempio della cultura non si fanno – come mangiare, comprare, ascoltare concerti e conferenze – ha il pregio di mostrare l'anomalia di una tipologia museale insolita, potremmo dire mai sperimentata prima di allora, la quale per molti aspetti appare presentare molti punti di tangenza con la visione più attuale dell'istituzione museale.

La deriva degenera di questo tipo di museo è stata quella che poi nella prima parte del Novecento darà origine a tutta quella serie di patetiche ricostruzioni storicizzanti – fra l'altro sempre con gran successo di pubblico – nelle quali manichini vestiti in costume verranno posti all'interno di diorami più o meno approfonditi e più o meno "romanzzati", allo scopo di riproporre usi, costumi, oggetti e tradizioni delle diverse civiltà di turno. Evolvendosi da tale approccio, il museo folkloristico ha assunto però, nel tempo, sempre più le sembianze di un vero e proprio museo etnografico, assestandosi su basi e su modalità museografiche dal carattere maggiormente rigoroso e scientifico.

Sempre sul versante della dimensione pedagogica insita nell'esposizione, vale la pena ricordare come la pratica di allestire temporaneamente al posto di sistemazioni permanenti all'interno di appositi spazi all'uopo predisposti, si può dire che nasca con le grandi

"mostre universali", all'interno delle quali tutto il mondo civilizzato esponeva prodotti appartenenti all'Arte, all'Industria, alla Tecnica e all'Artigianato. In conseguenza dell'*Esposizione Universale* tenutasi a Londra nel 1851 all'interno dell'innovativa architettura del *Crystal Palace*, pochi anni più tardi, nel 1871 per la precisione, a Manchester si inaugura una grandiosa mostra temporanea rivolta non solo alle classi sociali più abbienti – si ricorda a tale proposito che per lo statuto di molti musei del tempo, era vietato l'ingresso a chi non fosse vestito "in maniera rispettabile" – bensì aperta all'intera popolazione, classe operaia e proletariato compresi.

Il titolo di questa gigantesca mostra fu *Art Treasures* e si rivelò un immenso successo testimoniato dalle folle oceaniche di visitatori che la percorrevano ogni giorno, moltissimi dei quali appartenenti proprio alla classe operaia che proprio in quella città iniziava a far sentire le proprie rivendicazioni. Le opere esposte appartenevano alle più svariate scuole e vi figuravano, oltre ai dipinti e alle sculture, anche molte opere a carattere decorativo, come le ceramiche, i vetri, le forniture domestiche e via discorrendo. La mostra fu curata personalmente dal Principe Consorte, il quale vi fece esporre moltissimi pezzi appartenenti alle collezioni della Regina, insieme a quelli appartenenti a collezioni di privati, dando all'insieme un carattere magari poco scientifico, ma assolutamente formidabile sul piano didattico, nella propria motivazione di consentire a tutti la fruizione dell'arte che vi era esposta. I punti di ristoro, che servivano qualcosa come 100.000 pasti al giorno e che vennero collocati all'interno di questa esposizione, danno la misura della immensa partecipazione del pubblico, anche se inevitabilmente la presenza di tali numeri l'avvicinarono forse più a un evento fieristico che non a una esposizione come viene intesa oggi.

## 1.8 | Il museo americano

Passando nuovamente agli Stati Uniti d'America, in seguito alla seconda grande *Esposizione Universale* tenutasi a New York nel 1853, la città ben presto si rese conto di non avere istituzioni museali degne dell'importanza che iniziava a rivestire nei confronti del mondo intero. Per questo scopo fu costituita una commissione di 50 eminenti rappresentanti della cittadinanza, in modo da definire le modalità per fondare l'istituzione di un importante museo cittadino. In seguito alla formazione di un Consiglio di amministrazione, si iniziò a ricevere donazioni in denaro e in opere d'Arte da destinarsi a tale scopo, tanto che la municipalità cedette per questa causa un grande terreno situato ai margini del *Central Park* e sul quale nel 1880 fu costruito un primo edificio espositivo della città. Questo primo nucleo museale si rivelò ben presto insufficiente per le acquisizioni e le visite sempre crescenti, tanto che solo pochissimi anni più tardi si dette il via a un suo ampliamento, grazie anche in questo

caso ai finanziamenti ottenuti tramite le ingenti donazioni di privati. Al suo primo direttore si deve l'apertura delle sue collezioni di arte antica, ovvero, Luigi Palma di Cesnola, un piemontese con una storia interessantissima alle spalle che lo vedeva combattente anche a fianco di Garibaldi, il quale una volta trasferitosi negli Stati Uniti inizia la carriera diplomatica, spostandosi a Cipro in qualità di console nominato dal presidente Lincoln. Durante questo soggiorno nel Mediterraneo condusse per circa un decennio una fruttuosa campagna di scavi archeologici, i frutti della quale furono venduti a quello che ormai veniva individuato come il *Metropolitan Museum* di New York. Museo del quale, in seguito al suo ritorno in America, divenne direttore.

Grazie agli ingenti finanziamenti dei privati, il *Metropolitan* iniziò una fitta campagna di acquisizioni che lo portò ben presto a esporre l'arte e l'archeologia di tutte le civiltà umane, riuscendo in pochissimo tempo a collocarsi alla stessa stregua dei più blasonati musei europei, come il *Louvre* e il *British Museum*.

La società americana, una volta finita la Guerra d'Indipendenza, poté consolidare oltre alle sue necessità di tipo sociale, anche i suoi interessi culturali, dando vita a tutta una serie di istituzioni formative per le quali la creazione di scuole, biblioteche e musei veniva vista come un'attività che consolidava l'orgoglio di una nuova coesione, ma anche che conteneva intenzioni filantropiche evidenti. Fu proprio in questi anni, che oltre al collezionismo di autori locali, si iniziò a fare arrivare in America anche vaste collezioni di opere di antichi maestri europei.

La fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento segnano un forte incremento del numero di musei costruiti negli Stati Uniti. Mentre in Europa quasi tutte le più importanti città erano già dotate di una o più istituzioni museali, è proprio in questi decenni che in America si assiste all'affermazione di una cultura museale capillarmente diffusa, come abbiamo visto fortemente incoraggiata dal mecenatismo e altrettanto fortemente orientata verso i modelli europei.

Un giovane Bernard Berenson, che tanto peso poi avrà nella storia dell'Arte e nel panorama culturale italiano – e fiorentino in particolare – della prima metà del Novecento, in giovanissima età, appena laureatosi a Yale nel 1887 e grazie al mecenatismo di Isabella Stewart Gardner, riuscì a compiere una serie di viaggi in Europa, durante i quali mise insieme per lei una ricca collezione di dipinti del primo Rinascimento. Dipinti che la Gardner nel 1896 volle esporre in una casa-museo, fatta costruire per l'occasione e che dette incarico di realizzare a Willard T. Sears, su modello dei palazzi veneziani che tanto amava. Attorno a un cortile in cui si affiancano ordini sovrapposti di arcate ogivali aperte nella muratura riccamente decorata, si dispiega un blocco volumetrico compatto e quadrangolare, il cui interno raccoglie le ampie collezioni della proprietaria, tra le quali spiccano quelle legate al Rinascimento italiano, a lei vendute grazie a

Berenson, dal noto antiquario fiorentino Stefano Bardini, il quale era al tempo il maggior mercante d'arte toscana in grado di fare affari con la maggior parte dei musei del mondo. Gli spazi interni di questa strana commistione tra un'abitazione e uno spazio espositivo pubblico, risentono di quella fascinazione ruskiniana nei confronti del passato, grazie alla quale la memoria si tinge di una dimensione eminentemente ermeneutica, raggiunta per via privilegiata attraverso il mondo delle arti decorative. L'accumulo degli oggetti e la ricostruzione interpretata dello spazio antico in chiave contemporanea, getta le basi per la creazione di quello che verrà definito come "Museo d'atmosfera", ovvero, una serie di luoghi espositivi, il cui allestimento rimanda alla visione citazionistica del passato.

Questa tipologia di allestimento museale sarà dominante nei musei americani a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento e ben si spiega grazie all'endemica mancanza di radici storiche del cosiddetto Nuovo Mondo, il quale attraverso la ricostruzione di atmosfere capaci di evocare il Passato, trasforma il museo in un'istituzione "storica", ovvero capace non solo di mostrare la conservazione di una memoria altrui, bensì di iniziare a scriverne i capitoli di una propria.

Nascono così ambienti interamente ricostruiti all'interno di spazi coperti, direttamente smontati in Europa e ricostruiti pezzo per pezzo. Mobili, suppellettili, oggetti d'Arte, e in molti casi anche intere architetture, vengono ricostruite *indoor*, offrendo al visitatore l'illusione di immergersi in ambienti totalmente originali, all'interno dei quali tutto appartiene a una medesima epoca. Ad esempio, nel *Worcester Art Museum* in Massachusetts, nel 1896 viene interamente rimontata all'interno di una sala l'intera sala capitolare di un monastero benedettino del XII secolo, fatta arrivare direttamente dalla Francia centrale.

In questo periodo, negli Stati Uniti d'America si assiste alla nascita di una grande quantità di musei in quasi tutte le principali città, riconfermando in molti dei quali le invenzioni che i modelli europei dei decenni precedenti avevano acquisito, come, ad esempio, la presenza di uno scalone monumentale posto a distribuzione fra i piani, la separazione tra gallerie primarie e secondarie, ma anche tra ambienti di esposizione e ambienti dedicati allo studio e agli approfondimenti. Si esporta, insomma, il modello europeo, impostato planimetricamente su corpi di fabbrica quadrangolari formati da lunghe gallerie disposte sui lati dell'edificio con i relativi spazi serviti annessi, e caratterizzati dalla presenza di cortili interni per favorire aerazione e illuminazione. A differenza però del modello europeo nel quale questi cortili rimangono spesso luoghi non molto utilizzati, in America tali spazi aperti sono profondamente connessi agli interni del museo, diventando in molti casi giardini riccamente disegnati, oppure cortili porticati e finanche spazi interamente coperti a vetro per prolungare le possibilità di esposizione.

Tuttavia, gli involucri esterni rimangono sostanzialmente radicati alla retorica riproposizione di stili appartenenti alle epoche del passato, muovendosi disinvoltamente attraverso tutte le declinazioni possibili offerte dal neoclassicismo.

Anche il *Metropolitan Museum* di New York nel 1924 creò la cosiddetta *American Wing*, ovvero una sezione interamente dedicata alla creazione di un microcosmo dell'America al tempo dei pionieri, all'interno della quale sono ricostruiti i più svariati ambienti del passato statunitense, dalle sue origini fino all'era preindustriale.

Ma oltre all'interesse nei confronti della costruzione di una narrazione sulle proprie radici, il popolo americano, almeno in quei decenni, pareva mostrare al di là dell'evidente orgoglio nazionalista, anche una sorta di complesso di inferiorità culturale nei confronti del Vecchio Mondo e questo spiega quel costante dilagare da parte dei musei di quella ricerca continua di pezzi europei da inglobare stabilmente nelle strutture architettoniche dei loro spazi espositivi, come caminetti, finestre, cornici di porte, soglie, scalinate, balaustre e decorazioni di ogni tipo, per ricreare, appunto, l'atmosfera di una dimensione storica.

Il caso più eclatante di tale tendenza ricostruttiva è stato quello del cosiddetto *The Cloister*, un'altra sezione del *Metropolitan Museum* distaccata nell'area di Fort Washington a nord di Manhattan e interamente dedicata all'esposizione delle collezioni medievali. Si tratta della realizzazione di una sorta di *pastiche* stilistico ottenuto dal rimontaggio di una serie di architetture gotiche provenienti da strutture monastiche francesi e spagnole che comprendono un insieme di chiostrini, una torre campanaria, una serie di aule e una cappella. Questi pezzi, fatti arrivare in America da uno scultore americano all'inizio del Novecento e da lui inizialmente fatti rimontare per costituire un museo privato, vennero acquistati da John Rockefeller Sr., uno dei più grandi e noti mecenati d'arte americani, che li donò al *Metropolitan* insieme alla sua collezione di arte medievale. Data la ristrettezza degli spazi, venne deciso allora, di creare una sezione distaccata del Museo, andando a rimontare tali architetture all'interno di un nuovo parco urbano, che lo stesso Rockefeller aveva dato incarico di progettare al figlio di Olmsted, l'architetto paesaggista creatore di *Central Park*.

Integrando le vecchie architetture a nuovi volumi realizzati in granito rosato, vide la luce un singolare complesso museale dal gusto post-romantico, nel quale vennero sistemate le collezioni medievali del Museo, la cui collocazione innescava l'immediata correlazione tra contenuto e contenitore.

Al di là della comprensibile critica odierna ad una operazione museale del genere, il Museo mantiene però il merito di avere legato l'Arte che vi è esposta con l'Architettura che la contiene, in una comune intenzione espositiva, ovvero, in un atto progettuale unitario capace

di mostrare, ma anche di suggerire, legami, assonanze e accordi tra lo spazio e i diversi oggetti. La presenza della nuova architettura non ha fatto altro che dilatare questo senso di correlazione e di contemporaneità tra l'Arte e lo Spazio, in quanto tutto l'insieme si presenta ancora oggi come un vero e proprio tessuto nel quale si alternano spazi chiusi a spazi aperti, nei quali oltre ai cortili dei chiostrini, figurano anche una serie di giardini dedicati alla coltivazione di piante officinali, proprio come era in uso nel Medioevo.

Ma a fianco dei musei dedicati alla conservazione e all'esposizione dell'Arte sorti in America nello stesso periodo analizzato fino ad ora, iniziano a formarsi anche un numero sempre più alto di musei dedicati alla Scienza e all'osservazione dei suoi molti fenomeni, nonché di musei dedicati alla Tecnica. Il loro successo è facilmente intuibile a causa del fatto che questi ambiti risultano molto più accessibili da parte dello spirito di un Paese giovane, ovvero molto più comprensibili da una società rivolta alla formazione di una propria idea di Futuro, che non rispetto alla conservazione di una propria Memoria e di una serie di memorie altrui.

Al di là delle varie tipologie museali sviluppatesi negli Stati Uniti in quegli anni e al di là delle diverse loro concezioni allestitivo, così come indipendentemente dai temi su cui esse si focalizzano, quella che pare essere la loro principale eredità, risiede proprio nella loro costante attenzione rivolta a tutti gli aspetti della fruizione da parte del visitatore. Per la prima volta nell'evoluzione della cultura museale, è possibile parlare, grazie al museo americano, della ricerca di un generale senso di *comfort*, che si esprime attraverso gli studi sulla migliore illuminazione dello spazio, sulla sua ottimale distribuzione, sulla sua accessibilità, sulla sua aerazione, ma anche come abbiamo visto, attraverso l'interazione tra l'interno e l'esterno: caratteristica, questa, comune a tutta la ricerca architettonica americana del tempo. Insomma, facendo diventare il museo un luogo nel quale anche attraverso la facilitazione della sua fruizione, si renda possibile la realizzazione di una visita che non è pensata come fine a se stessa, bensì come una vera e propria esperienza di accrescimento e di apprendimento.

La presenza di questa attitudine nel museo americano, la quale da questo momento in poi sembrerà divenire una delle *missions* più precipue di quella istituzione, altro non è in realtà che il concretizzarsi di un sentimento circolante anche in Europa da qualche tempo, messo solo in pratica per primo negli USA per il semplice fatto che lì vi si costruiscono in quel periodo molti più musei che in altre parti del mondo. Tale attitudine a farsi motivo di accrescimento culturale da parte del suo pubblico, determina l'incrementarsi progressivo dell'immissione nel museo di una componente che già abbiamo definito come "didattica", la quale in pochissimo tempo diviene spesso prevalente su tutti gli altri aspetti.

## 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 pubblicati<sup>15</sup> 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.

<sup>15</sup> "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"<sup>16</sup> 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 "scigno" 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.

<sup>16</sup> 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*»<sup>17</sup>, 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 costituiscono un lato del genio stesso*»<sup>18</sup>. 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.

<sup>17</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, IV, 4, 15-16.

<sup>18</sup> 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 enunciazione<sup>19</sup>, i segnali di un cambiamento si avvertono 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'idea<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> *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.

<sup>20</sup> 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 questione<sup>21</sup>, 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.

<sup>21</sup> 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.

Sulla scia di queste due esperienze, negli anni a seguire saranno i vari musei a portare avanti il modello della mostra didattica all'interno dei loro spazi, come molti esempi realizzati dimostrano. Valgono tra tutti quelli realizzati nei musei civici genovesi nei quali, per volere di Caterina Marcenaro, attiva in questo senso fino dall'istituzione del Centro, vengono allestite mostre temporanee a carattere didattico in locali direttamente aperti sulla pubblica via, ai quali si poteva accedere liberamente e indipendentemente dalla visita al museo, insieme all'istituzione dei magazzini e dei depositi come locali aperti ai visitatori.

Pur lontano dal punto di vista delle scelte metodologiche rispetto alle posizioni assunte dalla scuola di Lionello Venturi, anche il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti pare non essere esente da accentuazioni fenomenologiche. Anche per lui il museo deve possedere una missione educativa e sociale, in quanto l'arte è considerata parte essenziale dell'esperienza umana. Il museo diviene per Ragghianti una struttura completamente flessibile nella quale ogni opera sia padrona di un proprio specifico ambiente nel quale si colloca rispetto al visitatore con le stesse condizioni di visibilità che il suo autore aveva a suo tempo stabilito per essa.

Su queste posizioni teoriche e su queste basi dal forte carattere sperimentale, la museografia italiana vira decisamente la sua direzione. Se durante gli anni del fascismo l'Arte e l'arte del mostrare hanno incarnato il ruolo di veicolare la propaganda del regime, nell'ormai nuovo corso dell'Italia essa andrà ad esprimere una valenza diametralmente opposta, affermandosi come uno degli aspetti più evidenti del rinnovamento della società.

I musei, dunque, non sono più quell'esclusivo territorio appannaggio di una elitaria fascia della popolazione, bensì, in virtù degli aspetti che i progettisti dedicano alla comprensione delle opere e a un generale rinnovamento del senso dell'Arte, luoghi di educazione forieri di eguaglianza sociale.

Quindi viene meno una delle funzioni più peculiari del museo pre-dopoguerra, ovvero quello della celebrazione, per trasformarsi in ambiti nei quali al solo atto del mostrare si affianca una complessità collaterale che lo evolve dalla sola funzione espositiva. Ed è un'evoluzione che come conseguenza più evidente comporta quella di trasformare il semplice atto della contemplazione in una vera e propria esperienza e quello della celebrazione in un momento educativo.

L'Arte viene allora intesa come volano di elevazione sociale, come elemento di livellamento culturale all'interno di una società che vorrebbe essere sempre più egualitaria e nella quale le differenze possono essere colmate e appianate dalla presenza di una cultura sempre più alla portata di tutti.

Mostre e musei sono frequentati da tutte le fasce sociali aprendosi liberamente alle scolaresche, alle parrocchie, ai Cral aziendali, alle

associazioni di categoria, ai circoli dei lavoratori e all'azionismo, facendo entrare negli spazi dei musei operai e professionisti, intellettuali e proletari, casalinghe e studenti.

La convergenza del ruolo didattico ed educativo che il museo assume in questo frangente dona alla museografia una connotazione che senza esitazione potremo definire "laboratoriale". Ovvero, portatrice di una serie di istanze che sono il riflesso non solo dei temi legati all'esposizione, ma di un più ampio e coinvolgente rapporto tra l'opera e il visitatore, in modo da trasformarlo da semplice soggetto passivo, a vero soggetto attivo in grado di cogliere grazie alla natura dell'allestimento, i diversi contenuti che offrono le opere, trasformando l'atto della pura visione nel ben più complesso atto della comprensione.

Sulla leva azionata dal pensiero husserliano, declinata all'interno delle accezioni del clima culturale italiano e suffragata da una serie di esempi dal forte sapore di sperimentazione, si fa sempre più strada l'idea di un museo inteso come fatto vitale e come luogo di incontro tra la Memoria e la Realtà, tra la dimensione estetica, il tempo e la vita quotidiana.

### 2.3 | La scoperta del pubblico

Possiamo affermare che il momento in cui si sviluppa una consapevolezza del ruolo educativo del museo è proprio all'indomani della fine del secondo conflitto bellico mondiale, con la nascita dell'ICOM, ovvero, l'*International Council of Museums*. Tale istituzione riunisce tutte le figure professionali operanti nel campo dei musei e della giovanissima disciplina museologica, al fine di creare una rete in grado di offrirsi come bacino di scambi e di raccolta di informazioni e di esperienze.

Istituito come organismo facente capo all'Unesco, l'ICOM promuove studi di settore, scambi culturali, incontri scientifici a carattere internazionale, nonché si prefigge di stilare un elenco di ricerche verso le quali indirizzare gli sforzi comuni. Tali ricerche nel corso dei primi anni di vita di questa istituzione si sono fondamentalmente occupate di tutti quei temi che portassero a ridefinire i ruoli, le funzioni e gli spazi del museo, pensati in relazione alle esigenze della società, profondamente mutate rispetto a pochi anni prima. I canali di diffusione dell'ICOM diventano ben presto i molti incontri a livello internazionale e la pubblicazione di ben due diverse riviste allo scopo di veicolare esempi e teorie di questa disciplina in via di profonda ridefinizione.

Sulle pagine di *Museum* e di *ICOM News*, le due riviste dell'*International Council of Museums*, inizia ad apparire con sempre maggiore frequenza e forza l'idea di un museo inteso come luogo di inclusione, di relazione e di educazione, lasciando in secondo piano tutti

gli altri ruoli, tradizionalmente ereditati dalla visione ottocentesca. Museologia e ruolo sociale del museo vanno dunque di pari passo nell'affermazione di nuovi rapporti con il visitatore, il quale inizia proprio in questi frangenti ad assumere una connotazione sempre più plurale, trasformandosi a poco a poco in un vero e proprio "pubblico", un pubblico che vuole essere sempre più educato. Ecco quindi che il museo si dota di spazi didattici, di luoghi destinati all'educazione e rivolti a ogni classe sociale, con la conseguenza immediata di trasformare l'Arte in un volano capace di accrescere culturalmente la società e quindi di elevare socialmente ogni singolo individuo.

In conseguenza di questa mutata visione nei confronti del visitatore, nello spazio del museo egli assume un ruolo sempre più attivo, nel senso che diviene sempre più il protagonista della visita, la quale pare assumere di contro, i connotati di una vera e propria esperienza. Quindi, un visitatore non più considerato come un soggetto passivo che si muove negli spazi museali alla scoperta dell'Arte e alla quale si accosta o per motivi di approfondimento di una cultura già posseduta, per motivi di studio, oppure con il timore reverenziale del neofita, ma un vero e proprio soggetto attivo, consapevole del luogo nel quale si trova e desideroso di imparare e di espandere la sua conoscenza dalle cose che vede e con le quali entra in relazione. Perché l'innovazione più grande della nuova museografia sarà proprio cercare una relazione tra l'opera e il visitatore, ovvero costruire un legame di reciprocità tra i due soggetti in gioco, non più visti come categorie autonome ma come i termini capaci di costruire la dimensione fisica e simbolica dei nuovi spazi dedicati all'arte del mostrare.

Ecco allora che lo spazio suggerisce e provoca tale relazionalità, dando a quello che ormai viene inteso come "pubblico", la capacità di spostare a suo piacimento le opere in base all'illuminazione durante il giorno ma anche in base alla scelta di un personale punto di vista, di avvicinarsi il più possibile a esse in modo da comprendere i molti valori su cui si basa la loro unicità, di coglierne aspetti sconosciuti attraverso punti di vista inediti, ma anche di intraprendere "colloqui" maggiormente intimi e personali con la loro fisicità e con la loro spiritualità, lasciando il libero arbitrio nella scelta della loro percezione. Per questo, in molti casi tra opera e visitatore più che una fruizione o una percezione, si innesca un vero e proprio processo di introiezione, grazie al quale e grazie alle modalità di esposizione, l'opera disvela i propri valori per essere incorporati, assimilati e fatti propri dal pubblico.

Gli esempi realizzati di questa nuova museografia presentano soluzioni composte in modo da indurre e facilitare tutto questo, ad esempio, conformando gli ambiti in modo da innescare una vera e propria relazione emotiva con l'opera, ma anche pensando allo spazio come ad un vero e proprio *medium* nella presentazione dell'ope-

ra stessa. Nei casi più felici, tutto questo conduce alla creazione di una terza entità nella quale lo spazio e l'opera diventano un qualcosa di inscindibile, un'unità nella quale non è più possibile separarli tra loro, pena il decadimento della relazione. Ma, in molti altri casi, gli allestimenti proposti non sono altro che dei veri commenti critici alle opere che vi sono esposte, in modo che attraverso il progetto dello spazio si giunga alla rivelazione dei diversi contenuti che le stesse opere possiedono, portati alla comprensione del pubblico grazie alle molte e diverse soluzioni messe in atto dagli architetti.

Per rendere più esclusivo il rapporto tra pubblico e Arte, spesso si ricorre a modalità che lavorano sul ricercare la singolarità dell'esperienza di fruizione, come ad esempio in quei casi nei quali l'opera viene posizionata in una collocazione che, se anche inaspettata, appare messa apposta in quel punto in modo tale da far sì che il singolo si senta investito del privilegio di guardarla solo per sé e da essa essere guardato in un legame circolare quanto unico e riservato.

## 2.4 | Museografia

Tornando alla Conferenza di Madrid vale la pena ribadire, come già detto, che si ufficializzò in quell'occasione anche la nascita del termine "museografia". Un termine che se da un lato indicava quell'insieme di azioni e competenze necessarie alla conservazione e all'esposizione delle opere nei luoghi tradizionalmente dedicati a tale scopo, metteva in luce anche una declinazione maggiormente progettuale se confrontato con il precedente termine di "museotecnica", che pare rimandare invece alla sola dimensione operativa e squisitamente realizzativa dell'allestimento museale.

Il nuovo termine, al contrario, pare contenere nella propria essenza una comunanza sottesa con i molti temi del comporre architettonico, andando ad esprimere nello stesso momento sia la sostanza che l'essenza dell'arte del mostrare, così come pare mettere in evidenza anche una solida correlazione con l'altro rovescio della medaglia, ovvero quello della "museologia", in quanto in molti casi pare individuare un fare nel quale non è molto chiaro dove inizia l'una e termina l'altra, come se entrambe le componenti fossero fortemente relazionate tra loro.

Questa nuova branca della disciplina museale si configurerà fin dal momento della sua proclamazione come portatrice, fra le altre cose, di una sorta di valore sotteso, come uno sfondo comune contro il quale leggere ogni sua manifestazione. La museografia viene intesa, infatti, come quell'insieme di adempimenti e di accorgimenti necessari e razionalmente strategici, volti alla valorizzazione delle opere appartenenti ai più svariati ambiti prodotti dall'uomo. Valorizzazione e razionalità sono, dunque, i suoi capisaldi principali, intesi all'interno di una visione di tradizione che inevitabilmente si declina alla

visione di un progresso che in quegli anni di piena modernità, viene visto come un processo inevitabile e soprattutto inarrestabile.

Negli esempi dei vari musei e allestimenti realizzati dopo la seconda guerra mondiale, il caso italiano rappresenta un ambito particolarmente felice, tanto che la maggior parte delle realizzazioni compiute fino circa la metà degli anni Sessanta sono spesso state prese a modello da molte altre realtà europee ed extraeuropee. In queste diverse espressioni non si fatica, infatti, a ravvisare la quasi totale mancanza di un atteggiamento vocato alla trasformazione del museo in una sorta di "scrigno", all'interno del quale si va a escludere e a isolare qualunque altro valore che non sia quello meramente rivolto alla conservazione e valorizzazione delle opere. Ovvero, non si assiste quasi mai nella progettazione di uno spazio espositivo italiano portato a termine in quel lasso di tempo, alla chiusura completa di tutte le componenti che non siano quelle dell'esclusiva messa in rilievo e del riconoscimento dei diversi valori dell'opera quanto, invece, si assiste alla nascita di luoghi espositivi che sono la traduzione in termini spaziali di tutta quella serie di esigenze che la società del tempo in profonda trasformazione, stava richiedendo.

In questa irripetibile *Lezione Italiana* della museografia, si avverte prepotentemente la presenza di una serie di temi che nel tempo hanno potuto strutturare il perimetro di una vera e propria comunanza, basata sulle reciprocità, i legami e le tangenze tra le diversissime espressioni linguistiche dei vari autori impegnati sui fronti di questo ambito progettuale. Delle vere e proprie permanenze riscontrabili nei molti interventi autorali, vedi fra tutti quelli di Carlo Scarpa, di Franco Albini e Franca Helg, di Ignazio Gardella, ma anche di Franco Minissi, Luciano Baldessari, Luigi Figini e Gino Pollini, Ezio Bruno De Felice e molti altri ancora, nei quali pur con le dovute differenze, questi temi si sono rivelati con la forza di veri e propri caratteri comuni.

Nell'immediato dopoguerra italiano, mostre e musei partono sempre dalla stessa visione di soprintendenti e direttori di musei, i quali con ogni mezzo tentano di affermare quell'inedita coesione culturale perseguita dalla neonata Repubblica Italiana, oltre ad offrire una nuova concezione dell'Arte e del modo di offrirla al visitatore, quale ad esempio, possibile mezzo per gettare ponti verso altre culture nel tentativo di recuperare quella credibilità perduta durante i fatti della guerra.

Pur smuovendo interessi ed equilibri completamente diversi, l'allestimento permanente di musei e quello temporaneo delle mostre, sono in realtà solo le diverse facce di una stessa medaglia, in quanto entrambe le situazioni riescono ad esprimere le tensioni e le aspettative delle nuove istanze culturali che intellettuali e amministratori vanno reclamando a dimostrazione del nuovo corso intrapreso dalla Storia, indirizzando allo stesso tempo anche tutti quei dibattiti, par-

ticolarmente sentiti in quegli anni, su temi tangenti alla questione museale come ad esempio le problematiche legate all'arte contemporanea, alla percezione, alla comunicazione e anche all'evoluzione della filosofia del restauro dei monumenti.

Un altro presupposto a fondamento degli esempi della *Lezione Italiana* di museografia, è sicuramente riscontrabile nel profondo cambio, non solo generazionale, avvenuto in seno alla schiera dei direttori dei musei e dei soprintendenti. Dopo la guerra, infatti, si assiste ad un totale cambio della guardia, grazie al quale le nuove figure dirigenziali sono nella maggioranza dei casi quanto di più lontano dai loro predecessori, quest'ultimi spesso troppo compromessi con il regime per tornare ad occupare le medesime cariche d'anteguerra, oppure, sempre in altri molti casi, costretti dalla stessa dittatura ad allontanarsi per divergenze politiche e finanche questioni razziali. Tutto questo determina il fatto che la nuova generazione, spesso formata da intellettuali e storici dell'Arte particolarmente attivi durante la Resistenza, si impone con libertà mai sperimentata prima d'ora in questo campo, andando a stringere con molti progettisti una vasta serie di legami molto proficui, dove gli uni troveranno negli altri una sponda indispensabile alla concretizzazione del loro lavoro. Come anche in altri campi del progetto succede, possiamo dire che le opere migliori nascono proprio da questa serie di alleanze e di reciproche stime, grazie alle quali il pensiero innovativo rivolto alla scelta delle opere, alla loro cura e alla loro esposizione, diviene un fatto concreto proprio grazie al progetto dello spazio destinato ad ospitarle, dando vita a un'operatività nella quale le idee, travasandosi reciprocamente, hanno creato una sinergia più unica che rara.

Sulle basi di una nuova museologia aggiornata al superamento dei tradizionali sistemi classificatori e di ambientamento, i diversi ordinatori predispongono nella maggior parte dei casi lo sfoltimento delle collezioni, prevedendone la riduzione a pochi pezzi essenziali e sistemando gli altri pezzi in depositi comunque visitabili e consultabili dal pubblico come spazi secondari. Il tutto, azzerando l'idea di una narrazione espositiva impostata su criteri rigorosamente cronologici, ma introducendo altre variabili, come quella del fattore "Luogo" che prende il sopravvento sul fattore "Tempo", andando a scardinare in molti casi il tradizionale criterio delle scuole, per introdurre una flessibilità inedita e mai scontata che mette in evidenza nuovi criteri di catalogazione.

A ben guardare, tale flessibilità viene trasferita spesso anche nelle nuove sistemazioni spaziali, molte delle quali spesso impostate sulla ricerca di una generale fluidità degli ambienti, in modo che il loro uso non sia limitato ad una sola fruizione, così come non sia più pensato come semplice concatenazione di ambienti diversi, bensì come uno spazio continuo, anche se in realtà appare suddiviso da ambiti distinti.

Nel novero dei committenti di questi nuovi spazi espositivi e museali, si contano tra i più noti e tra i più illuminati tre donne d'eccezione, ovvero: Caterina Marcenaro a Genova, Fernanda Wittgens a Milano e Palma Bucarelli a Roma, tutte portatrici oltre che di una cultura aggiornatissima, anche di una sensibilità particolarmente disposta all'interazione e alla collaborazione, e dal cui impegno sono nati esempi straordinari di museografia e allestimento in un'epoca ancora dominata, per questi ruoli, da presenze tutte al maschile.

L'immensa quantità di beni architettonici da ricostruire, da ridefinire o semplicemente da riutilizzare che si è mostrata disponibile dopo la seconda guerra mondiale, ha contribuito a creare quella particolare accezione della museografia che proprio in Italia ha avuto un carattere totalizzante, andando a sfruttare gli edifici del patrimonio nazionale ai fini museali ed espositivi. Infatti, mentre i luoghi deputati all'allestimento non artistico rimangono quelli già utilizzati ampiamente fino dall'anteguerra, ovvero la Triennale di Milano, sempre a Milano la Fiera Campionaria, o la Fiera di Bari, nel campo degli allestimenti artistici il luogo costituisce una discriminante fondamentale, nel senso che si vanno a realizzare con la stessa intensità, sia esposizioni che si insediano in spazi non storicizzati sia esposizioni che si insediano in spazi storicizzati, con l'ovvia conseguenza di modificare profondamente l'essenza della stessa mostra in base a questo legame con il contenitore.

Va da sé che mentre per gli allestimenti nello spazio non storicizzato i vari "committenti" hanno avuto minor voce in capitolo, per quanto riguarda invece gli interventi permanenti o temporanei all'interno dello spazio storico, qualunque esso sia stato, essi si sono ampiamente spesi e prodigati insieme ai progettisti nel cercare temi e permanenze, ma anche figure, tipi, misure e materie, che avrebbero potuto diventare il filo conduttore attorno al quale impostare il nuovo percorso espositivo, cercando nella maggior parte dei casi di individuare elementi di consonanza e reciprocità tra lo spazio e le opere messe in mostra.

Proprio in relazione alle differenti consistenze dello spazio a disposizione negli ambienti antichi, in base alle loro identità storiche, costruttive e decorative prende vita, per tappe successive, una sorta di abaco generale di modalità ricorrenti e di approcci trasversali alle diverse realizzazioni. Tali temi, approcci e modalità operative, una volta declinati alle specificità delle diverse situazioni, hanno potuto innescare una evidente riconoscibilità, ovviamente non formale né linguistica, perché ogni progettista si è espresso nel rispetto della propria poetica e nel rispetto dei suggerimenti che ogni luogo è stato in grado di dare, bensì una riconoscibilità di significati suffragata dai medesimi principi e dai medesimi intenti.

Tentare di specificare tali principi e tali intenti imbrigliandoli in categorie singole è ovviamente una semplificazione che porta a una let-

tura sicuramente parziale e in grado di non aprirsi a tutte le componenti del fenomeno progettuale. Questo perché, nella maggior parte dei casi, nei progetti realizzati tali tematiche non si sono manifestate nella loro esclusiva singolarità, ma al contrario in modalità spesso sovrapposte, intrecciate e relazionate tra di loro. Ogni realizzazione allestitiva, ogni museo e ogni mostra, a ben guardare ne contiene diversi; e tuttavia, una possibile lettura discretizzante degli elementi in grado di formare i tratti comuni di questa *Lezione Italiana* ha solo lo scopo di meglio chiarificare la natura e la consistenza di tali principi e intenti, che nella realtà si offrono sempre come un solo aspetto dell'insieme, come una parte della complessità che li caratterizza e mai come la loro unica struttura portante.

Partendo quindi con la lettura di questi temi sottesi, possiamo dire che in questa convergenza di intenti e di principi, in tutte le categorie di esempi affrontabili e all'interno delle diverse tematiche, si ravvede una sorta di tensione reciproca, che anche in questo caso non sempre viene portata avanti nella propria singolarità e assolutezza, ovvero scegliendo l'una ed escludendo l'altra, bensì in molti casi anche affiancate tra loro, dando luogo a efficaci effetti di composizione dello spazio. Il tutto si concretizza nel fatto che se da un lato – nel caso di mostra e museo – si avverte la volontà di annullare lo spazio del contenitore architettonico, rendendolo il più neutro possibile in modo da non interferire con le opere esposte, dall'altro lato si avverte la necessità di farlo partecipare come una delle "voci" del progetto, in modo che con la sua specificità possa andare a costruire una reciprocità e una relazione con i contenuti messi in mostra al proprio interno.

In molti casi, questa reciprocità tra il contenitore e i contenuti diviene un fatto talmente inscindibile che risulterebbe davvero impossibile separare l'uno dall'altro, poiché si verrebbe a mutare la stessa essenza dello spazio. Spazio che il più delle volte viene ottenuto proprio andando a modificare il consueto rapporto di figura/sfondo tra opera e contenitore, in quanto lo spazio dell'esposizione è in molti casi esso stesso opera, nella quale, partendo dai due elementi ben distinti – il contenuto e il contenitore – se ne viene a creare un terzo, magari più indefinibile e ineffabile degli altri, generato dalla relazione tra gli altri due. In questo caso, si ha una vera e propria opera espositiva la quale non ha nulla a che spartire con un sistema di presentazione, un metodo o una modalità, in quanto è qualcosa di non esportabile fuori dalla contingenza di quell'esperienza, qualcosa che non è ripetibile altrove e non riutilizzabile come modello, ma solo la rappresentazione di un esclusivo legame tra due cose.

L'approccio opposto a questa costruzione dello spazio nel quale l'opera altro non è che un "mattoncino" della composizione, lo si ritrova nell'annullamento di ogni caratteristica attribuibile allo spazio esistente, in modo da "fare silenzio" attorno all'oggetto dell'esposizione, affinché quest'ultimo possa essere l'indiscusso protagonista

della relazione con il visitatore. Metafore di questo silenzio sono il *galleggiamento* e la *sospensione*, cioè dare all'oggetto la possibilità di non costruire legami con il suo spazio di gravitazione, in modo da comunicare al visitatore nella maniera più scevra da filtri possibile i propri valori, consegnati all'interno di una neutralità di fondo concepita per esaltare ciò che si espone. In questa logica allora tutto diventa rarefatto e minimale, tutto pare scarnificarsi per ridursi all'essenziale, basamenti, pannelli, supporti, si semplificano fino ad arrivare a essere solo semplici segni nello spazio. Punti, linee, superfici e cromatismi diventano le connotazioni di volumi il cui scopo è semplicemente quello di contenere ciò che vi viene esposto senza mai prendere il sopravvento.

Questi due diversi atteggiamenti museografici, molto comuni nella realizzazione di musei e mostre all'interno della *Lezione Italiana*, possono essere ricondotti all'interno di un'altra dialettica, ovvero quella che intende l'allestimento museografico o come una "scena" o come uno "sfondo".

Appare scontato immaginare come nel primo caso sia da intendersi uno spazio nel quale tutto partecipa alla realizzazione di una percezione che sia in grado di disvelare una nuova e inedita narrazione che, partendo dagli elementi coinvolti, conduce a una serie di valori che solo la "scena" è in grado di evidenziare.

Nel secondo caso, invece, ci si riferisce alla mancanza di una categoria ben precisa di riferimento nella connotazione dello spazio ottenuto, in modo così da concentrarsi sulla dimensione semantica di quello che gli viene apposto contro, esaltata dall'indefinitezza del "fondale".

In ogni caso, sia che l'ambito del mostrare sia stato inteso dai diversi progettisti o come scena o come sfondo, è possibile addentrarci nella lettura separata dei diversi temi che costituiscono la comunanza di questa irripetibile stagione museografica, andando a descrivere gli approcci che sottendono a tali tematiche attraverso una concettualizzazione generale, ma anche analizzando i diversi esempi nei quali vengono declinati di volta in volta.

### 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, l'allora 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.

Dietro tale atteggiamento progettuale, è facile ravvisare la tendenza che in quegli anni portava a immaginare l'Arte non più portatrice di un forte valore didattico, come invece avveniva nei decenni precedenti, ma come portatrice di un valore di livellamento e di uguaglianza sociale. Questa inversione di rotta nella percezione dell'Arte e dei suoi valori, porterà a un cambiamento anche nel campo della progettazione dei luoghi espositivi. Emblematica in tale rinnovamento appare la Galleria d'Arte Moderna a Bologna, a opera sempre di Leone Pancaldi nel 1975, il quale realizza per l'Arte una vera e propria "casa", nella quale si fondono tutta una serie di intenti anti-monumentali e anti-retorici, inseguendo un'informalità di fondo che diverrà una delle espressioni più precipe dell'arte di quegli anni.

### 3.2 | La questione del restauro

Attorno alla questione del restauro degli edifici storici che le tematiche legate alla museografia hanno portato all'attenzione nel dibattito culturale architettonico di questa irripetuta stagione operativa, vale la pena ricordare come i musei realizzati *ex-novo* in Italia nel secondo dopoguerra siano soltanto 5. Si tratta del PAC, ovvero il Padiglione di Arte Contemporanea a Milano, realizzato da Ignazio Gardella tra il 1947 e il 1954, del Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo a Genova, compiuto da Franco Albini tra il 1952 e il 1956, anche se si tratta di un museo anomalo in quanto completamente interrato, dell'ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno, realizzato da Carlo Scarpa tra il 1955 e il 1957 e della Galleria di Arte Moderna di Torino, realizzata ad opera di Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, due giovani neolaureati sconosciuti a i più, i quali dopo quella possibilità ottenuta grazie alla vincita del relativo concorso di progettazione, sprofondano in un oblio che dura fino ai nostri giorni. L'ultima opera realizzata in ordine di tempo e costruita *ex-novo* è il Museo Archeologico di Agrigento, realizzato da Franco Minissi dal 1958 al 1967.

Tutti gli altri esempi di allestimenti museali, così come anche tutte le realizzazioni di mostre temporanee, ad eccezione della maggior parte di quelle che vengono allestite per il mondo dell'Industria, della Tecnica e del Design, che utilizzano locali ed eventi a loro dedicati espressamente, vengono realizzati invece all'interno di edifici storici opportunamente riconvertiti e trasformati agli scopi espositivi. A questo proposito, nel 1990 Vittorio Gregotti<sup>22</sup> conierà una definizione che rende giustizia alla pratica generalizzata dell'uso delle preesistenze ambientali ai fini espositivi, ovvero il *museo interno*, indicando alla cultura internazionale una strada di rara intensità progettuale, di forte espressività e di inedita reazione poetica.

Va da sé che la frequente realizzazione di spazi espositivi e museali ricavati all'interno di edifici preesistenti e appartenenti a quel ricchissimo patrimonio architettonico italiano resosi disponibile dopo la seconda guerra mondiale, fatto di palazzi nobiliari, castelli, fortezze, ex conventi, torri difensive, chiese sconsacrate ecc., porta con sé la questione fondamentale del restauro architettonico dei monumenti e delle sue filosofie di riferimento. Il tutto, ovviamente, fortemente incrementato dall'urgenza della ricostruzione postbellica, la quale sollecitava la ricostruzione non solo di singoli edifici storici distrutti o danneggiati, ma anche la ricostruzione di intere parti di città.

Emblematica di questo argomento fu senz'altro la vicenda della Ricostruzione della Firenze distrutta dalle mine tedesche nell'estate del 1944 e del relativo dibattito che da lì ne scfiò, mettendo letteralmente due fazioni culturali a confronto.

Da un lato lo storico Bernard Berenson che già nel '45 pubblica sulle pagine della rivista *Il Ponte* un articolo intitolato "Come ricostruire la Firenze demolita"<sup>23</sup> nel quale afferma la propria idea di ricostruire tutte le parti distrutte della città esattamente *dov'erano e com'erano*, riprendendo una vecchia dizione che si era utilizzata già ai tempi della ricostruzione dell'antico campanile della chiesa di San Marco a Venezia, distrutto in quell'occasione da un forte terremoto e successivamente ricostruito nella posizione e nelle forme originarie. Dall'altro lato, invece, si fecero strada le posizioni sostenute dallo storico Ranuccio Bianchi Bandinelli, il quale sulla stessa rivista presenta nel numero seguente "Come non ricostruire la Firenze demolita"<sup>24</sup>, nelle cui pagine si oppone in aperta polemica alle posizioni espresse dallo storico americano, opponendo una sua visione che rifiuta categoricamente il ruolo di esclusiva custodia della Memoria che Berenson affida a Firenze, proponendo invece una vitalità che, frutto della condizione contemporanea, non può essere uccisa dal Passato, ma al contrario, lasciata libera di esprimersi in tutta la propria carica innovativa. In questa prima fase il dibattito si misura tra retorica e disinvoltura modernista, facendo emergere in tutta la loro carica assertiva posizioni prive di sfumature, le quali con il passare degli anni gradualmente si attenuano in favore di visioni più mediate, come ad esempio quella di Roberto Bonelli, che nel 1953 pone l'accento sull'unificazione della figura dell'architetto in quanto al contempo progettista e restauratore, il quale in ogni processo di restauro dell'edificio antico, non può esimersi da quell'

*«atteggiamento critico che è divenuto fattore risolutivo della nostra cultura, per averla arricchita di tutti i valori di un passato reso attuale ed entrato a far parte del nostro mondo e del senso effettivo ed unitario della città come forma significante di vita, continuità storica espressa nella sintesi della figurazione architettonica»<sup>25</sup>.*

<sup>22</sup> Cfr. V. GREGOTTI, (1990). "Il territorio museo", in: *Casabella*, n. 547, dicembre 1990, pp. 2-3.

<sup>23</sup> Cfr. B. BERENSON, (1945). "Come ricostruire la Firenze demolita", in: *Il Ponte*, n. 1, 1945, pp. 33 e sgg.

<sup>24</sup> Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, (1945). "Come non ricostruire la Firenze demolita", in: *Il Ponte*, n. 2, 1945, pp. 144 e sgg.

<sup>25</sup> Cfr. R. BONELLI, (1959). "Danni di Guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico", in: *Architettura e Restauro*, Neri Pozza, pp. 44-58.

Nasce l'idea di un restauro come *atto critico*, ovvero, prende sempre più campo l'idea di un restauro inteso come preciso momento di progetto, per il quale sussiste la libertà di una dimensione creativa che va di pari passo a quella più scientifica e rigorosa, intesa come frutto ed espressione disciplinare.

Tutto questo indica il passaggio della disciplina del restauro dei monumenti, dalla visione filologica, ed eminentemente scientifica, e di ambientazione, tipica degli anni d'ante guerra, a una visione più libera, la quale pone tra i propri criteri essenziali anche quello della revisione critica e finanche interpretativa del manufatto.

L'edificio storico, allora, non è soltanto il portatore di un valore assoluto e con il quale non ci si può legare se non nel suo completo rispetto, ma un soggetto il cui valore storico non solo può essere custodito e tramandato, ma anche arricchito e vivificato di nuovi significati legati ad una sua auspicabile rilettura contemporanea, in quanto soggetto e al contempo anche oggetto, del divenire del tempo.

L'analisi dei molti esempi di museo e di esposizione che vengono allestiti durante questa irripetuta stagione della *Lezione Italiana* all'interno di edifici appartenenti al patrimonio storico, mostra una spiccata attitudine a questa visione critica e creativa del restauro, andando a costituire il modello operativo che maggiormente è riuscito ad affermare con forza tale posizione.

Guardare agli esempi di questa *Lezione* sotto questo punto di vista legato al restauro è un po' come addentrarsi nella storia recente della stessa disciplina legata al rinnovamento degli edifici e dei monumenti, ovvero, è un comprenderne le tappe e vederne l'evoluzione che ha permesso di giungere alle posizioni attuali.

Nella Galleria dell'Accademia a Venezia, il cui processo di rinnovamento risale fin dal 1941, la questione del restauro si presenta fin dall'inizio molto complessa, in quanto gli spazi museali sono il risultato dell'accorpamento successivo di più corpi di fabbrica, diversi per destinazioni d'uso originarie e per epoche di realizzazione.

Il suo Direttore, Vittorio Moschini, coinvolge Carlo Scarpa fin dal primo momento del lungo processo di riadattamento, che sarebbe dovuto iniziare dall'edificio delle Gallerie nato in età napoleonica come pinacoteca a servizio dei pittori e degli allievi operanti all'interno della Scuola Grande della Carità, nel tempo cresciuta senza un disegno preciso a raccogliere opere di natura e provenienza differenti, frutto perlopiù della soppressione degli ordini religiosi.

All'origine, il progetto di Scarpa prevedeva di isolare le Gallerie dal Collegio e dalla Scuola, andando a ribadire l'autonomia della parte espositiva che si sarebbe dovuta mostrare anche attraverso la realizzazione di una nuova ala da costruirsi in direzione delle Zattere, collegata alla vecchia fabbrica da un ponte vetrato.

Il passaggio della guerra e l'urgenza della ricostruzione poi, mettono in pratica un generoso ridimensionamento del progetto originario,

dando l'avvio a una ridefinizione dell'edificio che si limita al solo suo spazio interno.

In quei primi anni del secondo dopoguerra italiano, la tendenza principale portata avanti dal restauro dei monumenti è quella di annullare tutto quanto non è coevo all'impianto dell'edificio, riportando gli spazi al nitore iniziale. In questa ricerca dell'origine, va da sé che si sacrificheranno tutte le stratificazioni che nel tempo possono essersi succedute sull'edificio, in nome della salvaguardia dell'integrità del momento iniziale, come se tutte le aggiunte successive, anche se frutto di altre epoche e di altri valori fortemente riconoscibili, non facessero parte integrante dell'opera.

Questa visione non solo è indirizzata agli edifici, ma anche a tutta l'Arte, la quale prima di essere messa in esposizione, subisce questo processo di ritorno all'origine. È il caso della questione delle *cornici non coeve con il tempo della realizzazione del dipinto* e che proprio nell'esempio della ridefinizione delle Gallerie dell'Accademia a Venezia troverà un suo primo momento di riflessione e applicazione.

Già da qualche decennio, gli architetti nel privato delle loro residenze avevano tolto le cornici ai quadri, si veda ad esempio i vari Gardella e Albini, i quali a casa loro espongono gli antichi ritratti di famiglia privi di cornice. Sarà Carlo Scarpa a farlo per primo in un museo pubblico, quando non senza polemica da parte di molti, ma in accordo con Rodolfo Pallucchini, storico dell'Arte e direttore delle Belle Arti di Venezia, mostrerà nelle diverse sale i dipinti privati delle cornici non ritenute appartenenti alla stessa epoca di creazione del dipinto. Lo scopo di questo semplice atto, che allora parve davvero come rivoluzionario, riporta sull'opera la stessa intenzione di purificazione che in contemporanea si attua in quegli anni sullo spazio dell'architettura, ovvero, induce a mettere in primo piano, oltre alla sua qualità artistica, alla sua natura cromatica, a quella espressiva e finanche a quella emotiva, anche una sua latenza compositiva che di fatto, pare sovrastare tutti gli altri caratteri e che viene restituita e rivelata al meglio attraverso la purezza della forma, la quale, nel caso dei quadri privati di cornice, può offrirsi in tutta la propria genuinità.

Ma per insistere ancora sulla questione della cornice, la quale rappresenta un po' l'emblema di questo approccio appartenente ad un'idea di restauro come ripristino di una condizione iniziale, quindi trasversale sia all'Architettura che all'Arte, possiamo aggiungere che il suo venire meno per certi aspetti conduce all'eliminazione della mediazione tra il quadro e il mondo, quindi azzerare questo elemento dal forte valore di *medium*, può essere anche pericoloso e controproducente.

Ovviamente Scarpa intuisce il pericolo e non incorre nella pedissequa applicazione di questo concetto *tout-court*, in quanto si preoccupa sempre di ricreare una sorta di fascia di collegamento e di gravi-

tazione attorno ai dipinti, in modo da riproporre sempre un ambito di mediazione attorno all'opera, pur andando a togliere improponibili manufatti il più delle volte realizzati in tempi diversi rispetto alle opere.

Nel caso delle Gallerie dell'Accademia, Scarpa compie un'accurata selezione dei dipinti ai quali andrà tolta la cornice e ricollocati poi nel nuovo allestimento con un respiro maggiore, togliendo quella precedente contrazione che non permetteva alle opere di avere attorno un proprio spazio di gravitazione. I quadri spogliati dalle cornici vengono apposti su pannelli che di per sé già costituiscono un filtro tra le opere e lo stesso ambiente nel quale vengono esposte, oppure mostrati all'interno di quello che Cesare Brandi ebbe felicemente a definire come «*un anello isolante di vuoto*»<sup>26</sup>, ovvero, una cornice formata dall'assenza di materia, cioè tra lo spazio residuo tra due colori, due superfici, due finiture, insomma andando a mediare la consistenza fisica ed emotiva del quadro, ponendo un limite invisibile che esiste ma che non si manifesta concretamente.

Sempre alle Gallerie dell'Accademia a Venezia, Scarpa riapre diverse finestre che erano state tamponate nel corso del tempo allo scopo di aumentare la superficie espositiva, così come toglie i vecchi rivestimenti in seta damascata e l'alta fascia in legno posta a separazione con le pavimentazioni a intarsi di marmi colorato. Tutti gli ambienti acquistano una grande luminosità grazie all'intonaco chiaro e omogeneo che viene steso su tutte le murature, mentre alle finestre vengono sostituiti i vecchi infissi con nuovi infissi in legno e metallo, donando all'insieme l'idea di uno spazio racchiuso tra le due lastre parallele e decorate del soffitto e del pavimento. Per il resto, tutto pare lievitare all'interno di uno spazio neutro nel quale si elevano pannelli poggiati a terra su zampe triangolari di metallo, all'interno dei quali, su un rivestimento in fustagno colore avana, si collocano i dipinti senza cornice. Bacheche e vetrine dal disegno secco e asciutto realizzate in ferro, legno e vetro, contengono pezzi più preziosi e minuti.

Un esempio emblematico di questa visione del restauro degli edifici preesistenti attuata attraverso il ripristino delle condizioni originarie d'impianto, è sicuramente quello della realizzazione del Museo di Palazzo Rosso a Genova, compiuta da Franco Albini e da Franca Helg tra il 1952 e il 1962 per volere di Caterina Marcenaro.

Albini e Helg all'inizio del loro incarico si trovano di fronte a un edificio anomalo, nel senso che il palazzo nobiliare presentava una strana tipologia che comprendeva non un solo piano nobile, bensì due, perché destinati ai due fratelli proprietari e separati tra loro da un piano di mezzanini di servizio.

Le modalità del suo rinnovamento istituiranno un fervido dibattito che avrà il potere di uscire dalla ristretta cerchia genovese degli

addetti ai lavori, per approdare invece a una dimensione non solo nazionale, ma dalle eco internazionali, dando la possibilità a tutte le posizioni della cultura del restauro, ora conservatrici, ora innovatrici, di esprimere la loro posizione.

Distrutto pesantemente dai bombardamenti aerei del secondo conflitto mondiale e iniziato a ricostruire da Orlando Grosso, predecessore di Caterina Marcenaro, il Palazzo Rosso si trova in una condizione non facile da interpretare quando la Marcenaro stessa affida l'incarico di musealizzazione ai due progettisti milanesi. Si tratta, infatti, di un testo di non facile decifrazione, ridotto anche molto tempo prima delle bombe a un insieme di innumerevoli aggiunte e superfetazioni che ne avevano completamente snaturato la chiarezza dell'impianto.

Nella lettura odierna dell'intera operazione, è sicuramente da tenere in considerazione che la valorizzazione di tutto quello che nell'Ottocento era stato prodotto in termini architettonici e artistici, è sicuramente un'acquisizione recente, in quanto negli anni Cinquanta del Novecento era ancora ritenuto troppo recente per essere storicizzato. Per cui si comprende pienamente come la Marcenaro vedesse in tutti gli interventi eseguiti nell'Ottocento una sorta di scorza da eliminare per ripulire l'architettura in modo da ricondurla alla propria versione originaria barocca.

Ovviamente, tutto questo appare come molto lontano da quella che la sensibilità odierna ha prodotto in termini di operatività, improntando in ogni caso la visione del manufatto edilizio come il risultato della sovrapposizione di tutti i frammenti e di tutti gli strati che nel tempo si sono succeduti e accumulati nella consistenza dell'edificio stesso. Con il passare del tempo e con i restauri eseguiti, alla semplificata visione di un restauro come ripulitura finalizzata a riportare alla luce il momento iniziale, si è andata sostituendo a poco a poco, la considerazione per ognuna delle stratificazioni che si sono sovrapposte nell'edificio, in quanto ognuna di loro viene intesa non come una possibile incrostazione, bensì come una traccia fondamentale di un determinato periodo storico, ovvero la testimonianza di una memoria da custodire, qualunque essa sia.

Frammenti e stratificazioni che poi l'evoluzione della disciplina del restauro ha messo sullo stesso piano d'importanza, non assegnando a ciascuno alcun valore prioritario, in modo da non fare tra loro nessuna distinzione gerarchica.

Il criterio generale su cui si impronta il restauro di Palazzo Rosso è dunque, quello di riportare alla luce nell'intera fabbrica un ritorno alla consistenza originaria datata attorno alla fine del Seicento. Non si esita così ad abbattere volumi costruiti disordinatamente nel tempo, a riaprire porticati e logge tamponate in momenti successivi in modo che la luce e l'aria tornino a essere i protagonisti di una spazialità ampia e fluida, tipica del periodo della costruzione dell'e-

<sup>26</sup> Cfr. C. BRANDI, (1959) "Cornici o no", in: Il Punto, n. 11, p. 13, riportato in: M.I. CATALANO, "La cornice attraversa la guerra. Da Albini a Brandi oltre la soglia dell'opera", in: *Piano B arti e culture visive*, n. 3, 2008, p.12.

dificio. Un restauro che considera di minore importanza tutti gli interventi eseguiti nei tempi successivi al periodo della realizzazione originaria e che porta a privilegiare la connotazione barocca e i suoi apparati decorativi, sulla spazialità del neoclassicismo e di tutti gli altri momenti che nel corso del tempo si sono succeduti nell'evoluzione del Palazzo.

Per garantire i collegamenti tra le varie aree del museo, i progettisti decidono di sostituire le tamponature delle logge e dei portici con ampie superfici di cristallo montate al vivo senza telaio e unite tra loro tramite giunti in bronzo brunito, dalle dimensioni e dal disegno minimi, in modo da non ostacolare la percezione dell'esterno e da esaltare la sintassi tra le varie parti, così da mettere anche in risalto la reversibilità dell'intervento.

Tutti gli infissi interni in legno vengono sostituiti con lastre di cristallo senza cornice, in modo da rendere più fluida la permeabilità visiva tra i vari locali, così come nell'atrio di ingresso, l'accostare le grandi superfici vetrate alla scansione delle colonne esistenti, aggiunge un'ulteriore trama a quella della preesistenza, in modo da andare a formare una sorta di nuovo ordine che pare mettere in evidenza il puro principio compositivo del dialogo tra il nuovo e l'antico.

In questa delicata sinfonia di relazioni tra lo spazio riscoperto, i frammenti della contemporaneità e le diverse opere che vi vengono esposte, Albini e Helg propongono un unico straordinario nuovo elemento di una certa rilevanza e di straordinario interesse progettuale. Si tratta della scala elicoidale all'interno dell'ala delle dipendenze, la quale, anche se non nasce per funzioni direttamente legate all'esposizione, assolve alla necessità di creare un diretto collegamento tra i piani dedicati alle parti di servizio. Tale episodio architettonico, per la sua razionale bellezza è diventato nel tempo una delle icone del museo e dell'intera lezione allestitiva albiniana. Questa scala incarna al meglio la filosofia progettuale rincorsa dai progettisti e dalla Marcenaro all'interno del campo del restauro creativo, ovvero, dimostrando una disinvoltura non da poco nell'innestare all'interno di un edificio storico un pezzo contemporaneo dall'altissimo valore espressivo.

Collocata al centro di quella che secondo la numerazione attuale è la "Sala 15" del primo piano nobile, la scala ottagonale si imposta su una struttura metallica formata perimetralmente da due elementi piatti montati di taglio, agganciati alla struttura trapezoidale di ogni pedata. Ognuno di questi pezzi si conforma allo sviluppo dell'ottagono di base, originando una spirale fatta di segmenti che a loro volta vengono sorretti tramite una serie di tiranti d'acciaio agganciati ad ogni spigolo degli ottagoni, descritti dallo sviluppo planimetrico della scala. Nel nitore dello spazio completamente bianco delle pareti e dei pavimenti in marmo, questa scala si mostra in tutta la propria componente espressiva, mentre al contempo rivela anche la propria fragilità e la propria tecnica di pezzo appartenente all'ambito del Design dal sapore meccanicista. In questa voluta semplicità, l'uso del colore appare fondamentale in quanto tutte le pedate vengono ri-

vestite su tutti e due i lati con del feltro rosso, che unitamente alle tonalità metalliche degli elementi con i quali è costruita e al color cuoio dei corrimani, mette in atto una nota all'apparenza dissonante nella continuità dell'intero spazio interno.

Un altro esempio emblematico di museo realizzato all'interno di un edificio storico, la cui odierna conformazione è stata segnata da un imponente operazione di restauro eseguita nell'immediato dopoguerra, è sicuramente individuabile in Palazzo Abatellis a Palermo.

Già entrato in contatto con l'ambiente siciliano in occasione dell'allestimento della mostra sulla pittura del Quattrocento in Sicilia e su Antonello da Messina, Carlo Scarpa viene coinvolto da Roberto Calandra nella sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia all'interno del Palazzo Abatellis, in via di restauro per mano della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo. Anche se il grosso dell'edificio è già stato ricostruito al momento del coinvolgimento dell'architetto veneziano, gli interventi che egli propone per gli spazi dell'antico palazzo sono comunque sostanziali, per dire che la visione rigorosamente filologica messa in atto dalla Soprintendenza viene smorzata verso una via di intervento maggiormente sensibile alle immissioni della contemporaneità, introducendo in maniera altamente creativa una serie di nuovi frammenti architettonici che riescono a fare "cantare" lo spazio del nuovo museo.

Il Palazzo si imposta su una planimetria quadrata che si struttura attorno a un cortile aperto interno, secondo un'impostazione che risente di ascendenze riconducibili al tardogotico catalano, reso maggiormente prezioso da una serie di particolari rinascimentali che lo collocano come esempio di passaggio tra i due momenti storici.

Costruito sulla via dell'Alloro, nel vivace quartiere della Kalsa, era in origine abitato dal Maestro Portulano, ovvero la massima autorità del porto che, morto senza eredi, lo lega alle monache di clausura che lo isolano per molti secoli dalla vita cittadina. Distrutto in buona parte dai bombardamenti americani del 1943, il Palazzo viene ricostruito con intenti filologici subito dopo la guerra, anche in questo caso, cercando di ripulirlo da ogni superfetazione non compatibile con la chiarezza dell'impianto originario. A ben vedere, pur nel rigore della ricostruzione filologica, il restauro non rinuncia a esibire una serie di misurate intromissioni contemporanee, come ad esempio il solaio di copertura del salone posto al primo piano, eseguito in cemento armato con travi ricalate e interamente lasciato in vista. In questo salone due delle quattro pareti vengono lasciate alla consistenza muraria originaria, quindi evidenziandone l'imperfetta e scabra finitura, mentre le due pareti opposte vengono finite a intonaco spatolato lucido, in modo da rendere maggiormente evidente il confronto tra il nuovo e l'antico. Il restauro di Scarpa interviene anche nel parziale ridisegno dei prospetti del cortile interno, nei quali alle pareti in pietra si affiancano ampi brani di muratura intonacata contro cui si ritagliano diversi frammenti lapidei.

Il lavoro di Scarpa agisce sulla consistenza architettonica del Palazzo Abatellis con una serie di ulteriori e delicati interventi, i quali riescono a trasformare il Palazzo non solo attraverso l'inserimento di particolari di natura estetica e funzionale, ma anche andandone a modificare la sua profonda struttura, come ad esempio, il suo funzionamento distributivo. Tale modificazione avviene grazie all'inserimento di una nuova piccola rampa di scale la quale ha il valore di risolvere il fatto che prima d'allora, i due piani erano collegati solo dalla scala esterna, costringendo il visitatore a uscire all'aperto per passare da un piano all'altro. Con la nuova scala, invece, il visitatore riesce a passare da un piano all'altro rimanendo sempre al coperto, permettendo così, di compiere un percorso di visita fluido e privo di interruzioni.

La nuova rampa di scale che permette di collegare più rapidamente il livello del piano terra, destinato a ospitare i gruppi scultorei, con il primo piano destinato a esporre i dipinti, è un pezzo di straordinario disegno, nel quale i gradini di pietra dalla sezione esagonale si attaccano ai semplici elementi metallici inclinati che li sostengono. Il tutto senza parapetto alcuno, in modo da esaltare la leggerezza dell'intrusione contemporanea e la pulizia formale del proprio segno che perfettamente si assona alla compostezza dell'ambiente storico.

All'esterno, Scarpa sceglie di pavimentare il cortile con un acciottolato di scapoli di fiume, i quali inquadrano una parte centrale che viene piantumata a gramigna, all'interno della quale si mette in evidenza una geometria a scacchiera che allo stesso tempo si lega ai ritmi delle colonne del porticato esistente e esalta le diagonali dello spazio.

Nella complessa vicenda della ristrutturazione delle cosiddette "Sale dei Primitivi" agli Uffizi a Firenze, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa e Giovanni Michelucci, riportano la porzione della fabbrica vasariana da loro occupate, non tanto alla condizione dell'impianto originario, quanto a una nudità generale che rimanda e allude a uno spazio astratto e sotteso, legato a quella dimensione ascensionale e severa propria dell'architettura religiosa. Tale allusione deriva dalla proposta di allestimento di queste sale, per le quali i tre noti protagonisti dell'architettura del dopoguerra prevedono di creare una spazialità che sia la più vicina possibile a quella per la quale le opere che vi verranno esposte erano state concepite.

Quindi è un restauro, quello che qui si compie, strumentale alla proposta allestitiva, finalizzato al raggiungimento di una sensazione, piuttosto che rivolto alla ricerca dell'immanenza di una condizione fisica reale. Tutto in questo caso viene visto senza essere mostrato, in quanto tramite un sottile gioco di rimandi, di allusioni e di interpretazioni, il senso di una spazialità legata alla dimensione ecclesiale si rivela al visitatore tramite la consistenza delle murature, la loro

finitura a intonaco continuo, così come attraverso la prevalenza della direzione ascensionale dello spazio, la provenienza dall'alto della luce naturale e il generale senso di vuoto e di nitore.

Ma è anche un restauro che mette in luce la dimensione costruttiva dello spazio, che ripulisce stratificazioni interne formatesi nei secoli, in modo da rendere visibile la concezione tettonica che sta alla base dell'insieme. Strati di controsoffittature, cornici di gesso, fregi in pietra e rivestimenti, vengono demoliti nella ricerca di un'unitarietà costruttiva capace di esaltare la semplicità dell'involucro, scoprendo le capriate originarie in legno, messe ulteriormente in luce dal nuovo intradosso delle falde, rivestito anch'esso in doghe di legno<sup>27</sup>.

Nel caso della ridefinizione museale del Castello Sforzesco a Milano a opera del gruppo dei BBPR durante due distinti lassi temporali – dal 1953 al 1956 e dal 1962 al 1963 – i temi del restauro dell'edificio trovano un loro apice nell'episodio della cosiddetta "Sala degli Scarlioni", così chiamata a causa del suo motivo decorativo a fasce zigzaganti bianche e rosse.

In questo edificio, costruito da Francesco Sforza nel corso del XV secolo, molte sono state le trasformazioni che si sono alternate nei secoli, l'ultima delle quali, prima delle distruzioni della seconda guerra mondiale, è stata il completo restauro in chiave storicista compiuto da Luca Beltrami, conclusosi nel 1905 con la ricostruzione della Torre del Filarete, eseguita sulla base di disegni risalenti al XVI secolo.

Nelle operazioni di restauro eseguite nell'immediato dopoguerra per adeguare il grande complesso alle nuove destinazioni espositive, si mette in luce una tendenza all'utilizzo di una generale filosofia di intervento che pare essere più libera nei confronti del rispetto della condizione di impianto dell'edificio. In questo caso, ad esempio, non ci si perita a demolire intere porzioni della fabbrica esistente, allo scopo di raggiungere una nuova spazialità, anche del tutto incompatibile con i principi del restauro filologico. È il caso della "Sala degli Scarlioni", come già detto, nella quale non si esita a modificare l'intera conformazione planimetrica, ottenuta tramite il ridisegno delle superfici orizzontali, come la copertura e la pavimentazione. In particolare, la superficie voltata della copertura interamente ricostruita in seguito al restauro, viene interamente controsoffittata da un intradosso a padiglione realizzato in doghe di legno, all'interno del quale si integrano gli impianti e dal quale pendono semplici lampade in bronzo. Per quanto riguarda la pavimentazione invece, non si esita un attimo a distruggere interamente le volte dei locali al livello inferiore rispetto alla sala, allo scopo di creare una serie di ribassamenti nel pavimento. Questi ribassamenti assumono la conformazione di una serie di rampe di scale dal disegno mistilineo che scendendo della quota di 1,80 m verso il basso, dopo una serie di ripiani espositivi

<sup>27</sup> «Si volle dare al soffitto un certo valore. Scarpa pensò al disegno dei ferri delle capriate e degli altri ferri presenti nelle sale come i telai dei lucernari, le transenne, i battiscopa. Poi ci fu l'invenzione della lastra di pietra con il grande Cristo di Cimabue che risolse lo spazio in modo meraviglioso; l'opera fu posta in modo che se ne potesse

vedere anche il retro, guardarla dava veramente un senso di piacere», Cfr. G. MICHELUCCI, in: A. GODOLI, (1994). "Michelucci e gli Uffizi", in: *Gli Uffizi Studi e Ricerche. 12 interventi museali e progetti*, Centro Di, pp. 51-55.

conducono all'episodio clou dell'intero allestimento, ovvero, l'esposizione della *Pietà Rondanini* di Michelangelo, l'ultima opera a cui lavorò l'artista, mostrata sull'ara romana risalente al I secolo d. C. che fin dall'inizio del Novecento ne costituisce il basamento<sup>28</sup>.

Con un andamento di natura quasi processionale, in base alla conformazione delle scalinate, il visitatore è invitato alla loro percorrenza fino alla fine, dove all'interno di una nicchia ricavata con lastre di pietra serena viene presentata l'opera di Michelangelo. A questo *climax* ascendente che culmina alla sua conclusione con una rivelazione, si affida tutto il potere evocativo del nuovo spazio, composto sulla percezione dinamica di angolazioni e punti di vista sempre nuovi, che alla fine del percorso si agganciano all'opera di Michelangelo che quasi di sorpresa viene vista da dietro.

Nel decennio successivo si fa strada a poco a poco nella cultura del restauro degli edifici antichi, la possibilità di considerare lo stesso edificio come il risultato di un lungo processo di divenire, grazie al quale la sua consistenza attuale si è potuta formare e consolidare. Per questo la disciplina del restauro prende a poco a poco consapevolezza dell'impossibilità di stabilire come prioritario sugli altri un momento di questo divenire, per cui ogni operazione svoltasi in questo campo prende sempre più le sembianze di una conservazione agerarchica di tutti i *layers* che nel tempo si sono stratificati a formare la consistenza attuale del bene. Il restauro, allora, non potrà essere altro che l'individuazione di questi *layers* e la loro successiva conservazione, allo scopo di esaltarne la compresenza e la reciprocità. Quindi non più il privilegiare esclusivamente le condizioni di impianto, quanto fare parlare ognuno per proprio conto, tutte le infinite "voci" che compongono l'attualità del manufatto.

Esempio emblematico di questo cambio di direzione teorica e operativa nella disciplina del restauro architettonico letto all'interno del campo museale è sicuramente il recupero del Castello di S. Martino in Acquaro a Verona, meglio noto come Castelvecchio, ad opera di Carlo Scarpa, in due diverse riprese di tempo, ovvero, dal 1958 al 1964 e dal 1967 al 1969.

La fabbrica venne costruita per volere di Cangrande della Scala a metà del XIV secolo per ragioni difensive, e fu per un breve lasso di tempo anche la residenza della famiglia scaligera. Durante i secoli, pur mantenendo una sua funzione difensiva, è stata più volte modificata a seconda delle necessità, come ad esempio ospitando durante la dominazione veneziana l'Accademia di Ingegneria Militare, finché in epoca napoleonica furono abbassate notevolmente le torri e nei primi anni dell'Ottocento furono aggiunti diversi nuovi corpi di fabbrica. Con il passaggio allo Stato Italiano, Castelvecchio mantiene la

sua destinazione militare fino al 1924, fino a che in quella data per volere della Soprintendenza veronese, viene interamente trasformato in un museo allo scopo di raccogliere tutte le collezioni d'arte antica della città, dopo il suo completo restauro compiuto in stile neomedievale. Questo restauro alza nuovamente le torri, dota tutto l'insieme di un camminamento di ronda, decora in stile neomedievale tutte le sale interne e uniforma i fronti, nella ricerca di un'immagine stilistica unitaria e riconoscibile, anche se dichiaratamente falsa. Nel 1955 Licisco Magagnato diventa il nuovo Direttore dei Musei Civici di Verona e subito mette in atto un ampio programma di rinnovamento dei musei della città, affidando a Carlo Scarpa la risistemazione di Castelvecchio. L'operazione che i due impostano insieme è di ampio respiro e condurrà a una delle punte più alte della lezione museografica italiana del dopoguerra.

Sulla scorta delle filosofie di matrice crociana, il progetto si rivolge a ripulire la falsa immagine neomedievale voluta dal restauro precedente, cercando invece di mettere in luce la complessa articolazione dell'edificio in base alle diversità dei nuclei che lo compongono, evidenziando le stratificazioni che le varie epoche hanno prodotto nel tempo.

Il progetto di restauro diviene allora una sorta di simultanea narrazione degli strati storici successivi, esaltati dalle diverse cesure tra le parti, dalle cerniere tra pezzi diversi, dalle loro possibili intersezioni, affidando a una generale poetica della frammentarietà il tema principale del nuovo intervento.

Nelle prime versioni del progetto, Scarpa prevede di realizzare una lunga asola orizzontale posta immediatamente sotto la linea di gronda, in modo da separare la facciata dal tetto tramite una profonda linea d'ombra. Nella stesura definitiva del progetto, questa asola sparisce in favore di un utilizzo andante dell'intonaco di calce grezza dal quale affiorano lacerti appartenenti alle versioni precedenti del complesso architettonico. Nella loggia centrale aperta sulla facciata principale, Scarpa realizza un infisso retrostante in vetro e montanti di metallo, il cui disegno astratto incornicia parti vetrate di misure diverse.

La simmetria del fronte viene rotta con l'aggiunta di una serie di anomalie che disarticolano le aspettative geometriche, come ad esempio il volume del sacello che fuoriesce da un'arcata a piano terra e il tema di ingresso posto in posizione disassata sulla facciata. Il tutto, in accordo con quella che sarà una delle modalità compositive ricorrenti in questo intervento, cioè l'immediata individuazione di una regola chiara a livello compositivo e la sua immediata deroga, entrambe tenute insieme nello stesso registro espressivo.

Nella generale definizione planimetrica e altimetrica degli spazi, Scarpa colloca elementi di collegamento tra le varie parti apparte-

<sup>28</sup> «Difficile descrivere le diverse idee, le proposte discusse e abbandonate per dare sede degna a questo che è tra i più grandi capolavori della scultura di tutti i tempi; difficile dire il nostro timore di fronte a questa alta responsabilità di professionisti e

artisti nonché l'ardore con il quale ci siamo accinti all'impresa», Cfr. L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, (1956). "Carattere stilistico del Museo del Castello", in: Casabella, n. 211, pp. 63-68.

nenti alle diverse epoche, come varchi, passerelle, portali, tagli, corpi scala, in modo da segnare con nuovi elementi che assolvono al ruolo di “cerniera”, una nuova unità ottenuta dalla sommatoria delle singole parti.

Un altro esempio emblematico di questo cambio di tendenza nelle operazioni di restauro relative ad una preesistenza e finalizzate alla sua musealizzazione, è individuabile sicuramente nell'esempio del Museo Provinciale di Salerno ad opera di Ezio Bruno De Felice e condotto dal 1959 al 1964 e allestito all'interno del complesso monastico di San Benedetto. Tale struttura ha una storia molto complessa che l'ha modificata più volte nel corso della sua esistenza; distrutto e ricostruito pochi decenni dopo la sua fondazione, il Monastero assume il rango di abbazia attorno all'anno Mille, fino a che, verso la fine del XVI secolo, passa alla congregazione degli Olivetani, confermandone il ruolo di fiorente centro culturale e agricolo. Con le leggi napoleoniche e con le conseguenti soppressioni degli ordini religiosi, l'Abbazia diventa prima un teatro e infine una caserma militare. Da quel momento fino agli anni Cinquanta del Novecento, il manufatto giunge senza una propria immagine coerente e definita, se non quella ottenuta dai molti rimaneggiamenti subiti nel corso dei secoli.

Per questo, quando Ezio Bruno De Felice nel 1959 si trova a dovere agire sul complesso, la situazione che si trova davanti è caratterizzata dalla caotica e simultanea presenza di frammenti diversi, tutti riconducibili a epoche differenti e nei confronti dei quali è difficile stabilire gerarchie e priorità. La sua scelta è quindi evidenziare la compresenza di questa complessità, ovvero non cercare di ridurla tentando di privilegiare un solo “strato” della simultaneità, bensì quella di esaltare al massimo la compresenza di diversità, piuttosto che cercare un criterio capace di riportare l'insieme all'unità. In altre parole, agire cercando di forzare la sommatoria delle parti e quindi esaltare i molti registri e le molte tonalità presenti nella consistenza dell'edificio, intendendoli come le espressioni di un processo di divenire storico, piuttosto che scegliere tra loro solamente quelli capaci di riportare un'epoca in maggiore evidenza sulle altre. Per meglio dire, scegliendo di tenere in simultanea compresenza tutte le diverse “voci” messe in atto in tempi diversi, di quello che rimane della preesistenza architettonica, senza formulare nessuna gerarchizzazione tra di loro.

In quest'ottica, va da sé, allora, che la Storia e la Memoria e le loro espressioni architettoniche e spaziali, vengono intese da De Felice non come codici assoluti, ma come sistemi flessibili, all'interno dei quali il materiale giunto fino a noi ha la consistenza di elemento vivo, sul quale e con il quale, impostare ogni possibilità di dialogo e di relazione.

Scendendo nel dettaglio, il materiale con il quale De Felice si trova a operare è quello che rimane di un quadriportico di epoca romana, al quale si sono aggiunte alcune murature di epoca longobarda,

compresi tratti di fondazione e un loggiato quattrocentesco, il tutto occultato da un intonaco andante, in modo da rendere ancora più difficile la leggibilità delle varie stratificazioni. In nome di quella sua visione propositiva e interpretativa della Memoria, De Felice usa i pezzi a sua disposizione non come se fossero solamente dei lacerti da isolare e da esaltare, ma come dei veri e propri materiali da costruzione, con i quali e sui quali andare a costruire la nuova architettura prefigurata. Quindi, non isolati frammenti da rendere soltanto visibili come testimonianza di un'epoca passata, ma veri e propri “mattoni” con i quali costruire il nuovo spazio.

Il tema più evidente tramite il quale De Felice attua questa sua visione di restauro – da notare che si tratta di un “restauro” che è allo stesso tempo anche “progetto” – è sicuramente quello delle arcate presenti nei resti del complesso, le quali nel tempo sono state oggetto di tamponamento per essere poi inglobate all'interno delle murature. In particolare, vengono liberate tutte le arcate presenti in origine nel quadriportico, così come si liberano tutte le arcate presenti in origine all'interno del muro di spina del corpo longitudinale, isolandole come elemento autonomo. Da tale elemento, De Felice separa poi il solaio del primo livello e demolisce la porzione di muratura soprastante. In seguito a questa operazione, che rappresenta il cuore dell'intero intervento, le arcate perdono il loro valore portante per rimanere un puro elemento di guida attorno al quale ruota lo spazio, in quanto la funzione portante viene assolta dall'introduzione di un nuovo sistema di copertura formato da capriate metalliche appoggiate sulle spesse murature perimetrali, ma che scaricano in parte su queste anche tramite un sistema di puntoni di acciaio la cui reiterazione diviene il tema dominante, dal punto di vista espressivo, di tutta la nuova sistemazione.

Dentro il nuovo involucro così ottenuto, De Felice colloca una sorta di “macchina” realizzata da semplici profili metallici posizionati in verticale e in obliquo, i quali, oltre a scandire lo spazio, si collegano anche all'elemento di spina centrale delle arcate. Nell'invaso così ottenuto, le capriate in metallo vengono da sotto occultate tramite un velario in perspex che ha lo scopo di filtrare la luce dai lucernari aperti in copertura, mentre un ballatoio perimetrale si addossa alle pareti esterne, lasciando interamente libero lo spazio a doppia altezza.

In questa realizzazione il frammento antico del colonnato interno, così come quello del quadriportico esterno, si intrecciano alla nuova architettura divenendone parte essenziale, difficilmente separabile da essa dopo l'atto di restauro progettuale che riesce a dargli nuovo senso. Un senso che scaturisce dal valore interpretativo attribuito dal progetto a ognuno dei frammenti e non da un semplice valore di citazione. L'interpretazione progettuale, infatti, ha la capacità di restituirli al divenire della Storia, rendendoli elementi vivi su cui impostare nuove relazioni e nuovi legami tra le parti.

Anche all'esterno De Felice riapre le arcate al piano terra del braccio secondario posto in ortogonale a quello principale, in modo da otte-

nere un loggiato di ingresso sopra il quale realizza un nuovo corpo di fabbrica, solcato da partiture dalle reminiscenze neoplastiche, il quale contiene il pezzo più noto dell'intero museo, ovvero, la *Testa di Apollo*, un bronzo alto più di 50 cm e datato tra il I secolo a.C. e il I secolo d. C.

Profili di acciaio, cemento armato faccia a vista, lamiera grecata e profili industriali standardizzati si pongono in dialogo con le colonne, con i loro capitelli, con i basamenti, con le porzioni di muratura longobarda, in una fusione totale il cui valore principale risiede tutto nel realismo con cui tale approccio viene seguito, senza tentare di addolcirne le specificità, che al contrario, vengono mostrate per quello che sono.

Tutti i reperti esposti vengono mostrati in teche di vetro sostenute da esili supporti metallici e concluse in alto da finali in legno che contengono l'illuminazione artificiale. Le vetrine sono disposte all'interno del ritmo stabilito dai pilastri e dagli elementi metallici, nonché disposte in modo da funzionare da parapetto ai vari ballatoi.

Ogni processo di restauro che i diversi edifici museali hanno subito nel corso della *Lezione Italiana* della museografia e dell'allestimento, in fondo altro non è stato che un'operazione di *apertura*. Apertura alla luce naturale, all'idea della fluidità spaziale, alla modernità in genere, ma soprattutto apertura nei confronti delle relazioni con l'esterno, senza le quali il manufatto architettonico storico sarebbe rimasto un semplice elemento di un patrimonio da conservare sterilmente e non un organismo da vivere e da utilizzare, come di fatto è accaduto. Quindi, la parabola del restauro degli edifici museali, evoluta nel tempo fino alle più vicine posizioni della messa in evidenza delle diverse stratificazioni che formano la storia e la consistenza del manufatto, non fa altro che mettere in luce, tra le tante altre cose, che *il museo non può esistere se considerato solo come scrigno di storia e come deposito di memoria*. Al contrario, il museo, anche grazie al restauro dello spazio storico nel quale nella maggior parte dei casi viene ospitato, è un luogo vocazionalmente destinato a superare la sua autoreferenzialità, per connotarsi, con sempre maggiore insistenza e chiarezza, in un luogo aperto alle connessioni e relazioni con il proprio intorno. Un intorno che ovviamente, oltre a comprendere la sua dimensione fisica e immanente, comprende anche la dimensione ben più intangibile della cultura e della conoscenza.

### 3.3 | *La correzione dello spazio*

Il tema della correzione degli ambienti destinati sia alla mostra permanente che temporanea, pare caratterizzare fino a tutti gli anni '60 del Novecento, la grande stagione della *Lezione Italiana* della museografia. Che si tratti di spazi all'interno di contesti storicizzati, o che si tratti di luoghi che non hanno nulla a che vedere con la Storia,

la maggior parte degli allestimenti realizzati all'interno di spazi dati, si indirizza quasi sempre verso la correzione dell'ambiente esistente, in modo da creare condizioni spaziali diverse rispetto a quelle di partenza. Tale correzione può essere legittimata da molte motivazioni diverse, tutte riconducibili fondamentalmente alla percorrenza di alcuni approcci più frequenti. Uno di essi deriva dalla volontà di occultare i caratteri dello spazio esistente perché ritenuti troppo invasivi rispetto all'esposizione voluta, un altro deriva dalla volontà di creare una diversa, e in molti casi più fluida, percorrenza dell'ambiente esistente, mentre un altro ancora è riconducibile all'introduzione di semplici modifiche spaziali necessarie per il miglioramento della qualità della visita.

Questo tema si registra maggiormente là dove la preesistenza architettonica nella quale si progetta lo spazio allestitivo, offre maggiori condizionamenti. Spesso tale pratica della *correzione* si esprime nel cercare di superare la canonica disposizione "a stanze" originata dal sistema costruttivo murario trilitico, motivata dalla volontà di creare nuove connessioni spaziali sia planimetriche che altimetriche, capaci entrambe di immettere nello spazio storico, un vettore di fluidità. Fluidità, ricordiamolo, che pare essere una delle ossessioni della modernità, in quanto oltre a migliorare in molti casi la distribuzione e la fruizione degli ambienti, esprime anche l'idea della relazione tra le parti, insieme a un possibile dinamismo che, accoppiato alla fluidità, pare essere diventato il veicolo prioritario nella percezione di ogni spazio.

In moltissimi casi è il tema della luce che suggerisce e induce fluidità allo spazio. Una luce che quasi mai è puntuale, ma diffusa, distribuita e avvolgente, ottenuta in molti casi dal ridisegno delle falde di copertura degli edifici e dalla ridefinizione della sezione degli ambienti destinati all'esposizione. Ambienti che il più delle volte sono risolti dalla pulizia formale di unici volumi, illuminati da lucernari zenitali, i quali vengono perlopiù schermati da velari dotati di conformazioni diverse, oppure sistemati nell'intersezione dei differenti piani che formano la volumetria, oppure ancora, nella tangenza di livelli espositivi diversi, caratterizzati da passerelle e ballatoi che vanno ad animare l'interno di una vitalità spaziale fino a quel momento inedita nello spazio dell'esposizione, sia essa museale che temporanea.

Sul tema della *correzione dello spazio* – tema profondamente diverso da quello del restauro, in quanto limitato a mettere in atto degli artifici compositivi e spaziali in modo da non intervenire sulla totalità del manufatto – un esempio calzante è l'intervento di Franco Albini alla Pinacoteca di Brera a Milano.

Fernanda Wittgens, prima donna in Italia a ricoprire il ruolo di Direttore di un grande museo italiano, incarica per la ridefinizione della Pinacoteca di Brera il più accademico tra gli architetti milanesi del tempo, ovvero Piero Portaluppi, il quale fin dal 1946 è in grado di aprire al pubblico quella che fu nominata come la "Piccola Brera", ovvero una

parte ridotta dell'intero museo, segnando così un'importante tappa nel processo di rinascita culturale del dopoguerra italiano.

Il coinvolgimento di Albini subentra dopo che egli è stato l'allestitore della *"Mostra di Scipione e di disegni contemporanei"*, montata in alcuni locali della stessa Pinacoteca, durante la quale ha avuto modo di dimostrare il suo valore in questo campo. Per motivazioni legate a questioni di natura tecnica viene affidata, allora, ad Albini la consulenza per lo studio della nuova illuminazione delle cosiddette *"Salette delle Pitture Venete"*. Ma Albini non si limita a fare un progetto di semplice museotecnica, in quanto prevede di intervenire in maniera radicale sulle coperture, progettando la realizzazione di una sorta di lunga tasca in modo da contenere l'alloggiamento di una vetrata verticale continua. Da questa correzione deriva una tipica conformazione *"a shed"* in modo da consentire l'ingresso della luce naturale riflessa all'interno dei locali, ottenendo una luce morbida indiretta e soprattutto senza ombre, che coevi studi scientifici in materia dimostravano essere la migliore per la percezione delle opere d'Arte.

Attraverso la resa omogenea delle murature trattate a intonaco bianco, così come attraverso la smussatura di ogni angolazione nei particolari di connessione tra un piano e l'altro, Albini tende al raggiungimento di un effetto accumulante all'interno del quale sospendere grandi pannelli finiti esternamente con lo stesso intonaco delle pareti, sui quali appendere i quadri.

In corso d'opera Portaluppi snaturerà questo progetto, realizzando una sala unica al posto delle tre salette contigue, mantenendo però la suddivisione a pettine ottenuta attraverso la disposizione dei pannelli che si staccano ortogonalmente dalle pareti longitudinali e mantenendo anche l'ingresso della luce zenitale. Una luce che tanto sarà apprezzata negli anni a venire come un esempio di modernità al servizio dell'Arte e della sua esposizione.

Piccole correzioni allo spazio originario vengono compiute anche nella risistemazione delle *"Sale dei Primitivi"* a Firenze. Michelucci, Gardella e Scarpa decidono di non toccare la disposizione planimetrica e focalizzarsi invece sulla correzione di quella altimetrica. Come già detto, la nuova idea museologica e museografica pensata per queste sale era quella di andare a ricreare una spazialità il più vicina possibile a quella originaria per la quale le opere esposte erano state a suo tempo concepite. Per questo vengono eliminati immediatamente i controsoffitti piani, ripulendo i solai dalla selva di legnami che si erano accumulati nei secoli, in modo da poter intervenire direttamente sull'intradosso della falda, lasciando le capriate in vista e rivestendo tutta la superficie obliqua con un dogato di legno. L'intradosso del tetto diviene così uno dei protagonisti dello spazio, caratterizzato dalle grandi capriate che con un'invenzione di grande maestria si appoggiano nel punto di maggiore fragilità della scatola muraria, ovvero sul davanzale della lunga asola orizzontale che viene aperta

proprio in corrispondenza del nodo di aggancio tra muro e solaio<sup>29</sup>. Ma l'invenzione più straordinaria nell'ordine di queste piccole correzioni messe in pratica alla spazialità vasariana, è senz'altro quella dei tagli verticali che furono praticati nella muratura portante posta a separazione tra una stanza e l'altra. Nati all'inizio per trasportare da una sala all'altra le immense opere, quasi tutte eseguite su supporto ligneo, una volta collocate nelle loro destinazioni finali, i tre progettisti si accorgono che tali aperture regalano una serie di viste inedite dello spazio. Ovvero, viste che anticipano lo spazio ancora da visitare, così come viste che offrono prospettive inedite, legami inconsueti, sguardi trasversi, ma anche viste capaci di rendere più fluido e accomunante uno spazio consueto e compartimentato in ambiti diversi.

Questi tagli consentono inoltre di isolare porzioni di muratura facendo in modo che lo spazio delle sale non sia più articolato all'interno di una suddivisione scatolare, bensì ripartito attorno a setti ortogonali tra di loro, cioè attorno a delle vere e proprie quinte sceniche che permettono la percezione da parte del visitatore di una fluidità generale che pare, così, diventare uno dei valori sostanziali della nuova sistemazione.

Un esempio, invece, nel quale il tema della correzione dello spazio avviene in maniera più sostanziale, è sicuramente il Museo e le Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli, compiuto a opera di Bruno Ezio De Felice tra il 1952 e il 1957.

Le modifiche più drastiche vengono eseguite da De Felice soprattutto al secondo piano della Reggia, quello che presentava meno caratteristiche degne di nota, essendo stato nel tempo pesantemente modificato allo scopo di ricavarne gli appartamenti della servitù. La sua già importante altezza, ulteriormente aumentata dallo sfruttamento dei volumi del sottotetto, permette al progettista napoletano di creare un nuovo sistema di ingresso della luce naturale proveniente dall'alto. A questo scopo, si sostituiscono le antiche orditure lignee delle falde di copertura, con delle nuove capriate in cemento armato, eseguite in quattro varianti a seconda delle occasioni, ma tutte infilate da una passerella che rende tali spazi percorribili per le ispezioni e per le manutenzioni.

L'intradosso del nuovo sistema di copertura si configura come un grande velario continuo, in grado di filtrare e modulare la luce del sole proveniente dai molti lucernari aperti in copertura. La loro presenza va ad alterare irreversibilmente l'immagine originaria del fabbricato, modificandone sostanzialmente la falda, ma non si alterano minimamente i fronti esterni per i quali si prevede un approfondito restauro filologico.

La modulazione della luce è un tema attorno al quale la moderna museologia ha dato risposte diverse e in questa realizzazione napoletana De Felice fornisce una soluzione semplice ma sempre molto efficace, che pare guardare ai nuovi musei americani e a molti di

<sup>29</sup> «Furono momenti molto belli e interessanti. Ricordo che ci fu in un primo tempo una certa opposizione verso noi progettisti all'apertura di quella finestra in alto. D'altronde

a nostro favore c'era il fatto che rimaneva tutta quell'altezza fra le opere e le finestre per cui la luce non può disturbare», *Ibidem*.

quelli europei, nei quali, come a Capodimonte, le falde di copertura si aprono in una moltitudine di lucernari, sotto ai quali un sistema motorizzato di alette metalliche orientabili regola l'immissione della luce in base ai periodi dell'anno e alle ore del giorno.

Questa soluzione tecnologica utilizzata in tutte le nuove sale poste all'ultimo piano della Reggia di Capodimonte, non banalizza lo spazio architettonico delle sale stesse riproponendo una stessa soluzione, in quanto il sistema viene declinato in una serie di soluzioni differenziate in modo che dall'intradosso delle diverse sale si percepisca ora un velario a forma arcuata posto al centro della sala, ora un'asola piana posta a correre lungo tutto il perimetro, ora degli elementi puntiformi che si aprono in apparente casualità nelle controffittature.

Il tema della naturalità della luce viene rincorso a Capodimonte anche attraverso altre soluzioni, come ad esempio gli angoli di raccordo tra le superfici orizzontali e quelle verticali, conformati per dare sempre un effetto differente a seconda delle varie necessità, ovvero conformato in modo da fare sgusciare via la luce, oppure, al contrario, in modo da permettere alla luce di accumularsi e segnare la giustapposizione tra le parti.

I grandi spazi che De Felice ricava nei sottotetti, oltre ad ospitare i sistemi di immissione della luce naturale nelle sale sottostanti, vengono in parte utilizzati come luoghi di deposito e di laboratorio. Come nei musei genovesi di Albini, anche qui la quadreria viene collocata in ambienti recuperati dalle soffitte e allestita con pannelli di rete metallica che scorrono su binari agganciati alle nuove capriate in cemento armato. I quadri non esposti nelle sale vengono così appesi alle reti, rimanendo a disposizione degli studiosi.

Sempre a Capodimonte, De Felice ricorre a un altro interessante episodio di correzione dello spazio esistente, addirittura creando un piccolo ampliamento volumetrico. Si tratta della caffetteria del Museo, ottenuta all'interno di un locale a doppia altezza che lascia intravedere l'intradosso della copertura a due falde sfalsate tra loro, in modo che nella cartella si possa ricavare una lunga finestratura. Tutto l'intradosso delle falde viene rivestito in doghe di legno di recupero provenienti dalla precedente orditura lignea della copertura dell'edificio. Tale rivestimento viene ritmato da filanti linee di luci a neon le quali hanno lo scopo, oltre a quello di illuminare artificialmente l'ambiente, di dare misura alla vastità dell'insieme, caratterizzato da ampie superfici murarie semplicemente intonacate di bianco in modo da fare risaltare i vari volumi aggettanti che le caratterizzano, come la scala a L che collega la caffetteria al piano ballatoio, dal quale si accede alla torretta belvedere ricavata nella facciata sud della Reggia. Realizzata semplicemente come un volume puro in vetro chiuso in alto da una lastra piana, la torretta è dotata di un parapetto in semplici lastre di travertino che conferma l'intenzione generale di creare un semplice frammento contemporaneo posto in dialogo con le forme della preesistenza.

Anche nella straordinaria parabola progettuale legata all'allestimento e alla museografia compiuta da Carlo Scarpa, il tema della correzione spaziale pare essere uno dei più praticati. Tutta la sua opera ne è ampiamente percorsa, ma forse nel Museo di Castelvecchio a Verona, questa pratica viene portata avanti con maggiore intensità rispetto ad altri contesti. La ragione di questa maggiore intensità è da ricercarsi sicuramente nella natura originaria della fabbrica di Castelvecchio, giunta al momento del recupero scarpiano nella sua fisionomia di edificio ristrutturato negli anni Venti del Novecento in stile neomedievale e trasformato già da allora in museo. Pur nella unitarietà di immagine rincorsa in quegli anni, la compresenza di stratificazioni successive presenti nella fabbrica non sfugge all'occhio di Scarpa, il quale decide di farne il tema principale del suo nuovo intervento.

In particolare, questo tema della correzione dello spazio trova la sua massima applicazione tra tutte le soluzioni impiegate a Castelvecchio, nel punto di intersezione tra due parti molto diverse tra loro, ovvero quella denominata "della Reggia" e quella denominata "della Galleria ottocentesca".

La maestria di Scarpa in questo tema si manifesta al meglio cercando di esaltare la connessione tra due diversità, in quanto il punto di unione tra questi due corpi di fabbrica viene scarnificato fino a mettere in evidenza le diverse componenti che lo strutturano, ridotte ognuna a tema singolo, a sua volta esaltato nei propri valori spaziali, materici e tecnologici. In particolare, questo punto viene risolto mediante un sistema di scale e di passerelle articolate nello spazio risultante dalla demolizione dell'ultima campata della Galleria ottocentesca, nel punto esatto in cui si innesta nel corpo di fabbrica della Reggia.

In questo nodo pare condensarsi tutta la sapienza scarpiana relativa alla generale filosofia progettuale dell'intervento, in quanto quella che ne risulta è una cerniera che si pone come un episodio che, nel mostrare all'esterno il funzionamento dell'edificio e oltre a svelarne la linfa vitale, esalta la matrice sintattica della giustapposizione tra le parti di cui sempre si nutre la progettualità del Maestro veneziano. Proprio su questo aggancio si concentra molta della potenza espressiva del progetto, testimoniata dallo straordinario numero di varianti elaborate per questo punto.

Si giunge così alla soluzione effettivamente realizzata solo passando attraverso un percorso di affinamento progettuale che vede, oltre alle diverse posizioni possibili della passerella, anche l'evoluzione del sostegno del gruppo scultoreo di *Cangrande della Scala*. Questo elemento passa per varie configurazioni, dalla visione di una semplice colonna con un capitello allungato su cui poggiare la statua, all'astratto calcestruzzo armato a sezione ad U, sagomato con un braccio verticale e uno orizzontale sul quale mostrare il condottiero a cavallo. Attorno a questo piedistallo si concentra una serie di percorsi basati su piccole rampe di scala e passerelle, in modo da permettere al visitatore di scendere di quota rispetto al primo livello del Museo,

in modo da percepire dal basso la statua librarsi nello spazio posto a separazione tra i due corpi di fabbrica. Ma una volta stabilita la regola dell'ortogonalità del supporto della scultura, Scarpa rompe ogni aspettativa e poggia la statua in modo diagonale orientandola verso il pubblico che entra nel cortile del castello. Allo stesso modo, alla quota delle sale del primo livello, una passerella in ferro e legno, montata in obliquo rispetto all'andamento generale, attraversa l'intero spazio, collegando il percorso museale alla Torre del Mastio. La correzione dello spazio esistente che Scarpa pare rincorrere in questa realizzazione viene attuata per mezzo di un processo di scarificazione progressiva nei suoi diversi strati costitutivi, come se fossimo di fronte a una contemporanea rovina che mostra il punto di maggiore vulnerabilità dell'edificio e che viene ottenuta sfogliando i suoi livelli costruttivi e materici, isolandoli nelle loro caratterizzazioni di pezzi diversi inseriti all'interno di un medesimo insieme. Scarpa impiega questo approccio sia per le murature in elevazione sia per la copertura, isolando e successivamente esaltando ogni singolo strato che compone la forma dell'edificio.

La copertura di questo nodo compositivo, soprattutto nella sua parte finale in occasione dell'aggetto sullo spazio sottostante vuoto che si viene a creare, mette a nudo tutti gli elementi di cui si compone, quindi non solo il manto di copertura in cotto, ma anche un sottostante strato di lastre di rame le quali a loro volta lasciano visibile il ritmo delle capriate lignee che vengono rinforzate e integrate con nuovi elementi metallici. La trave di colmo delle due falde a capanna fuoriesce oltre il tetto per appoggiarsi sulla sommità delle murature della Reggia, andando così ad esaltare la giustapposizione degli elementi. Stesso destino è riservato al corpo di fabbrica delle sale espositive, il quale rimane sotto il generoso aggetto del tetto. Invece di tagliare il volume longitudinale creando una sua sezione, Scarpa riesce a scomporlo in una complessità di volumi che si articolano sul filo di facciata con aggetti e arretramenti, ulteriormente sottolineata dai diversi materiali impiegati, come ad esempio il dogato in elementi verticali di legno che pare "colare" dall'alto, andando a oscurare la superficie vetrata.

Anche l'introduzione del cosiddetto "Sacello" rientra in questa stessa dinamica compositiva della correzione spaziale. Si tratta di un volume parallelepipedo che viene estruso all'esterno del vano di un portale dotato di arco acuto, la cui consistenza volumetrica viene limitata all'altezza dell'imposta dell'arco, permettendo in questo modo di tamponare con una vetrata la soprastante parte arcuata. All'esterno il volume viene rivestito di tessere di pietra di Prun bianco rosata e marmo rosso di Verona, seguendo la tecnica del cosiddetto "quarto mancante", ovvero, disponendo una geometria di elementi quadrati ai quali manca un quarto di superficie.

L'interno del "Sacello" viene messo in relazione con la limitrofa "Galleria delle sculture" posizionata al piano terra del complesso museale, costituendone tuttavia, una sorta di contrappunto autonomo,

sottolineato dal cambio delle finiture e della luce naturale che lo illumina fornita dal taglio praticato sulla copertura piana in corrispondenza della sua parete di fondo, in modo da dare a questo piccolo spazio un'atmosfera più intima e raccolta.

Ancora nella traiettoria museografica di Scarpa, vale la pena ricordare un altro episodio progettuale elaborato in seno a questa categoria della correzione dello spazio esistente.

Si tratta di un esempio riscontrabile all'interno dell'irripetibile esperienza di Palazzo Abatellis a Palermo, nel quale il tema della modificazione degli spazi esistenti è stato affrontato più volte con intensità e risultati diversi. Tra tutti, emerge il caso di una piccolissima correzione alla struttura del Palazzo, resasi necessaria per posizionare un quadro che si era dimostrato troppo grande per lo spazio a cui era destinato. Si tratta del cosiddetto *Trionfo della Morte*, staccato da una collocazione palermitana precedente e inserito nella nuova sistemazione all'interno dello spazio della ex cappella voluta dalle monache, le precedenti abitatrici di questi spazi, nella prima metà del Cinquecento e ristrutturata con una moderna cupola in occasione del restauro del Palazzo. Tale cappella appare immediatamente agli occhi di Scarpa come l'unico ambiente in grado di ospitare l'enorme affresco, ma si presenta immediatamente il problema che il locale e l'affresco stesso possiedono la stessa larghezza. Per ovviare a ciò, Scarpa crea nella parete di fondo della cappella due tasche aperte nelle murature ortogonali alla parete dove deve essere apposto l'affresco, in modo da farlo entrare agilmente contro la parete di fondo. Se si osservano le diverse variazioni di questa soluzione elaborate in fase di studio, si nota come addirittura nelle intenzioni del progettista veniva prevista la messa in risalto di queste tasche, attraverso l'uso del colore. Nella realizzazione questa ipotesi non viene portata avanti, ma per meglio collocare l'affresco nel suo alloggiamento espositivo e per facilitarne la manutenzione e la pulizia nel tempo, esso viene montato su un pannello dotato di ruote su cuscinetti a sfera, in modo da poterlo ruotare secondo una cerniera posta sul suo lato destro.

### 3.4 | L'importanza del percorso

Un altro tema fortemente dominante nelle realizzazioni della *Lezione Italiana* della museografia è quello che prevede la strutturazione della visita in base a un *percorso* che permetta al visitatore di muoversi nello spazio espositivo senza l'ausilio di una segnaletica troppo eloquente. Questo deriva, in molti casi, dalla necessità sentita dalla maggior parte dei progettisti operanti in questo segmento, di fare apparire gli ambienti dedicati all'esposizione come luoghi nei quali le opere o gli altri soggetti della mostra siano disposti "naturalmente", senza artificio alcuno. Un percorso che si dipana tra i vari ambienti

del museo in modo da fare muovere il visitatore in maniera naturale, quasi spontanea, senza dovere ricorrere all'ausilio di indicazioni e di segnaletiche varie, ma semplicemente accompagnandolo nella visita grazie all'aiuto che lo stesso allestimento museale elargisce con la sua forma, indirizzandolo con continuità tra i vari episodi dell'esposizione. Questo significa che, nella maggioranza dei casi, è proprio la disposizione dei pannelli, dei supporti, dei piedistalli, delle sedute, il loro disegno, le loro misure e il loro orientamento, a suggerire e indurre il movimento dei flussi della visita, andando a strutturare a volte impercettibilmente, altre volte in maniera molto visibile, la natura e la consistenza del percorso, in modo da rendere il più efficace e razionale possibile, la visita. In altre parole, come se di fatto, l'allestimento prendesse metaforicamente "per mano" il visitatore e lo guidasse, in modo da individuare un percorso che nasce dalla strutturazione dello spazio e non dalla libera iniziativa di ciascuno.

Se questo è un atteggiamento progettuale fortemente utilizzato nella pratica dell'allestimento temporaneo di mostre, nella pratica dell'allestimento permanente, legato perlopiù alla realizzazione di musei, si assiste in molti casi a dinamiche compositive più indirette, ma non per questo meno efficaci.

Infatti, negli esempi più raffinati, il percorso non è altro che uno spostarsi tra diversi "fuochi" visivi che vengono creati appositamente dall'allestimento in modo che attorno a essi si coaguli l'attenzione percettiva del pubblico, in maniera da trasformarli in tappe obbligate nella consequenzialità delle opere e degli oggetti attorno ai quali soffermarsi. Quasi sempre questo ruolo è assegnato ai pezzi più importanti delle collezioni esposte, mentre in altri casi sono invece i pezzi minori ad avere tale ruolo, ovvero mettendoli in mostra in posizioni strategiche allo scopo di conferire loro un maggiore rilievo. Talvolta questi fuochi visivi vengono collocati in modo da essere visti dalla sala precedente attraverso una porta, un varco, oppure un taglio, in modo da indurre nel visitatore la curiosità di spostarsi "naturalmente" senza dover seguire le indicazioni di alcuna segnaletica, ma semplicemente il flusso della visita. In molti casi, questo traguardare da sala a sala diviene il filo conduttore del percorso, andando così a legare i vari ambienti come perle in una stessa collana, donando allo stesso tempo anche all'insieme un sapore inedito di anticipazioni, sguardi e sottolineature nella percorrenza dell'itinerario di visita.

Esempio supremo di questa dinamica progettuale è sicuramente l'allestimento di Palazzo Abatellis a Palermo. Abbiamo già affrontato tale allestimento da altri punti di vista, ma questa chiave di lettura è forse quella che rende al meglio la pienezza e la complessità di tale intervento, la sua straordinaria dimensione poetica e la sua raffinatezza. Tutto l'allestimento si basa su una serie di singolarità che hanno lo scopo di innescare nel visitatore una serie sempre diversa

di legami percettivi basati, oltre che sulla vista, anche sul passaggio, sulla sosta, sul guardare e sul traguardare.

Attraversata la prima sala dedicata alla "Pittura del Trecento", la distribuzione costringe il visitatore a passare attraverso un varco ristretto, oltre il quale viene aperto un corridoio a esso ortogonale. La percorrenza di tale corridoio è come se apparisse frenata grazie alla collocazione di una teca posta a mezz'aria tra le due pareti vicine tra loro, all'interno della quale viene mostrato un ostensorio d'oro finemente lavorato. Il disegno del piano in legno che chiude in basso la teca, così come gli appoggi dei piani vetrati fermati ai muri da esili piastrine di ottone, danno all'insieme l'idea di un generale galleggiamento e di una generale leggerezza che insieme permettono di lasciar passare lo sguardo per apprezzare l'ampiezza dei locali successivi. A differenza di altri elementi dal ruolo di veri e propri fuochi visivi attorno ai quali si accumulano tensioni e attenzioni, questo episodio assume il ruolo di una stazione intermedia, liberamente attraversata da una percezione fluida e non frenata da oggetto alcuno.

Attraversata la sala della "Pittura del Quattrocento" il visitatore viene condotto nel cosiddetto "Salone delle Croci", caratterizzato dal nuovo solaio in cemento armato *brut* lasciato in vista. In questo ampio spazio le croci lignee esposte vengono issate verticalmente da terra su montanti di ferro infissi in lastre di pietra prese direttamente dal materiale di scarto del restauro del Palazzo. La loro disposizione, all'apparenza casuale, è in realtà scelta in modo da segnare una traiettoria prestabilita, quasi a indicare la sala successiva dedicata ad "Antonello da Messina". Infatti, dalla "Sala delle Croci", attraverso il portale in pietra che la separa dalla sala adiacente, il visitatore traguarda il *Gonfalone d'oro*, posto in fondo e in asse nella sala successiva, assolvendo al ruolo di vero e proprio elemento attrattore, al quale ancorare lo sguardo per spostarsi nello spazio adiacente. Questa soluzione è molto ricorrente negli allestimenti scarpiani, e si riassume nella capacità di lanciare, nello svolgersi del percorso, diverse mete intermedie, dalle quali scorgerne sempre di nuove, in una concatenazione di legami, di assonanze e traguardi visivi che conducono silenziosamente il visitatore lungo gli episodi principali dell'esposizione. In adiacenza a queste tappe focali, si irraggia tutta una serie di focalità minori a loro subordinate, le quali nel loro insieme formano un raggio di azione e di interesse più diffuso e distribuito più capillarmente nei diversi ambiti del museo.

Ma l'episodio del *Gonfalone d'oro* rappresenta solo l'espedito per immergersi nella sala dedicata ad "Antonello da Messina", il cui spazio viene parzializzato da una pannellatura verticale in legno la cui altezza non arriva a toccare l'intradosso del solaio, lasciando intuire comunque la totalità dello spazio originario. Su questa pannellatura vengono collocate le tavolette raffiguranti i *Tre Santi Dottori della Chiesa*, dipinti da Antonello, mentre in posizione non parallela alle pareti della sala, all'interno di un pannello verticale sostenuto da

semplici montanti in ferro e nel quale si apre un vano rivestito di velluto rosso, viene mostrata *l'Annunciata*, sempre di Antonello da Messina.

Il restringimento messo in atto dal pannello disassato sopra cui viene esibito il capolavoro di Antonello e la correzione spaziale attuata dal pannello lungo il quale sono mostrate le tre piccole tavolette dei *Santi*, riescono a creare una generalizzata sensazione di compressione, la quale induce a sfociare nella dilatazione dello spazio della sala successiva. Uno spazio, questo, molto meno luminoso dei precedenti, caratterizzato dal ritmo delle tre volte a costoloni che formano la copertura e dedicato ad esporre la "Pittura del Cinquecento", ricavato nell'ex coro del convento e direttamente affacciato sull'ex cappella, la cui spazialità ascensionale e luminosa funge da contrappunto visivo. Attratto dalla luminosità di questo doppio volume, il visitatore può vedere dall'alto il grande affresco riposizionato del *Trionfo della Morte*.

Il percorso prosegue ancora attraverso la "Sala Fiamminga" per poi avviarsi al pianerottolo intermedio dell'antica scala *escuberta* del Palazzo, dalla quale si accedeva senza uscire all'esterno alle sale del piano terra dedicate alla Scultura, passando direttamente dalla nuova rampa di scale che Scarpa disegna nell'essenzialità di profili metallici inclinati a sostegno di gradini in pietra dalla sezione esagonale. Oggi questa rampa di scale, essendo priva di parapetto, non è più in uso e rimane fuori dal circuito espositivo perché non in possesso dei requisiti odierni di sicurezza.

Giunto nella prima sala dedicata alla Scultura, il visitatore è attratto dai vari gruppi scultorei a loro volta appoggiati su supporti in pietra, ma anche dalla nota squillante di colore che si avverte in lontananza oltre il varco di un portale, come se fin da questa posizione si volesse segnalare la presenza di un qualcosa degno di essere visto. Tutto questo permette di passare attraverso una sala intermedia, prima di giungere a quella seguente, nella quale ora è possibile capire come la nota di colore appartenga al pannello tirato a stucco di colore verde intenso, contro il quale si ritaglia il *busto di Eleonora d'Aragona* di Francesco Laurana. Nella sala di passaggio, oltre ad un gesso raffigurante una *Madonna con il Bambino* ad opera di Antonello Gagini, sempre dello stesso autore si mostra anche la *Testa di Paggio*, appoggiata su un supporto ligneo verticale. Al *Paggio* si arriva solo dopo avere girato attorno al morbido modellato della statua della *Madonna*, cogliendo così di sorpresa i riccioli del *Paggio* insieme al suo delicato profilo che in origine si stagliava contro un pannello di legno scuro a sua volta appeso alla parete intonacata di grigio.

Dopo essersi dedicato al *busto di Eleonora*, il visitatore tramite il verde del pannello viene condotto nella parte opposta dalla sala nella quale viene collocato un altro *busto* di minore importanza. Il pannello si ferma poi in corrispondenza della porta di uscita, oltre la quale si scorge un altro pannello tinto di verde-blu sul quale ad altezza occhio viene riportata una fascia orizzontale di marmo, sulla quale

a sua volta viene posta una *testina di marmo* inclinata in modo da indicare la direzione dell'uscita.

Anche nella parabola creativa di Ignazio Gardella è presente il tema dell'allestimento, che tramite la sua composizione riesce a guidare il visitatore nel percorso espositivo senza ricorrere all'ausilio di segnaletica o altri artifici.

È il caso ad esempio, della sistemazione delle "Sale della Collezione Grassi" presso la Galleria d'Arte Moderna nella Villa Reale a Milano, realizzate tra il 1957 e il 1959. In questo allestimento il rapporto tra le opere e il visitatore è il risultato di una approfonditissima riflessione progettuale e non il frutto di una semplice casualità legata alla consequenzialità museologica prescelta. Prendendo ad esempio la sistemazione della "Sala 2", la sistemazione dei diversi dipinti risponde a esigenze di maggiore visibilità in relazione al movimento del visitatore nello spazio. Questo movimento compiuto dal visitatore viene schematizzato da Gardella nei vari disegni di progetto tramite l'individuazione di una possibile area dalla conformazione variabile la quale, a livello planimetrico, definisce il raggio di gravitazione del visitatore. Quest'ultimo entra da una porta e dopo avere percorso la sala esce da un'altra porta posta esattamente di fronte alla precedente, ma in virtù della precisa disposizione dei quadri e della loro forza di attrazione, descrive un percorso di visita più articolato e fluido che va a toccare tutte le parti della stanza e non solo quelle descritte dalla linea funzionale diretta che collega l'entrata con l'uscita. A seconda della posizione del visitatore e dell'ambito percettivo previsto attorno a ogni dipinto, Gardella decide di montare i vari quadri in aderenza alle murature, oppure di inclinarli leggermente verso l'esterno da una parte, in modo da assecondare il flusso di visita e offrire così il loro punto di vista migliore all'interno di quello spazio.

### 3.5 | Progetti di interpretazione

Un'altra categoria progettuale alla quale ricorrono moltissimi progettisti di questa felice stagione allestitiva italiana è senza ombra di dubbio quella dell'*interpretazione*.

In altre parole, mettendo in pratica quell'intendere il processo di ideazione dello spazio allestitivo e museale come una vera e propria operazione ermeneutica di disvelamento, di presa di coscienza progressiva delle infinite componenti che informano di sé la vastità del fenomeno progettuale.

Da un punto di vista operativo, tale approccio parte sempre e comunque dall'analisi globale di tutte quelle componenti che potrebbero rientrare e influenzare il campo di azione del progetto, per poi restituire a livelli diversi rispetto a quelli analizzati, il senso dei temi, dei tipi e delle figure estrapolate e sentite come permanenze che sono in

grado di formare l'identità dello spazio da sistemare e delle opere da mettere in mostra. Naturalmente il senso che deve essere restituito deve intendersi come l'interazione tra la forma dei contenuti e la forma delle espressioni, in modo che il nuovo spazio immaginato possa mostrarsi se non in piena continuità, almeno in perfetta assonanza, con i presupposti dai quali si è originato l'atto interpretativo.

Va da sé che le figure di questo approccio compositivo non possono che essere *l'allusione*, la *rammemorazione*, *l'evocazione*, il *richiamo*, il *sottinteso*, ovvero tutti quei processi mentali generabili nel visitatore dal contatto con le qualità spaziali e formali impiegate. Un modo per caricare il progetto di una narritività che arriva al visitatore senza dovere ricorrere ad alcuna pratica della riproposizione, agendo in un ambito lontanissimo dalla semplificazione della "citazione", per affidare invece tutto il potere evocativo dello spazio alla sola capacità immaginifica e intellettuale del visitatore.

Una progettualità subliminale, potremmo definire questa categoria ricorrente nelle opere e nei progetti della lezione allestitiva italiana, la quale riesce a innescare nella mente del visitatore determinate e specifiche sensazioni, semplicemente tramite il potere dell'immaginazione e dell'analogia. Pertanto, la maggior parte degli ambienti museali creati in quel periodo, sono spesso dotati di una potente carica allusiva, tradotta in molti casi nella riproposizione interpretata delle condizioni spaziali di impianto rispetto alle quali le opere mostrate erano state a loro tempo concepite. Oppure, in altri casi, andando a evocare spazi analoghi e appartenenti a uno stesso paradigma formale, in modo da comprendere determinati agganci, determinati riferimenti, senza mai nemmeno nominarli in maniera esplicita. Insomma, senza mai "fare il verso" a riferimenti, spazi, memorie e forme precedenti, ma semplicemente interpretandoli e riproponendoli con pochi e calibratissimi gesti che in ogni caso si esprimono con i linguaggi della modernità, dei quali sono la diretta discendenza.

La cosa straordinaria di questo approccio è che va a scardinare concettualmente, in maniera irrecuperabile, tutti i possibili approcci ricostruttivi e tutti i possibili criteri di ambientamento applicabili alla cultura museale. Approcci e criteri ampliamenti applicati nella cultura allestitiva museale di quegli anni, le cui derive sono giunte indenni anche alla nostra contemporaneità, magari con qualche sonorità diversa, qualche accezione più raffinata, ma sempre presenti nel cercare di mostrare quello che da sempre è il *milieu* di ogni opera. Solo che nella poetica ricostruttiva e d'ambientamento, il visitatore si trova a comprendere per via diretta, semplificata e il più delle volte didascalica, il mondo ulteriore spesso presente dietro all'opera messa in mostra, mentre in un approccio interpretativo, questa comprensione avviene indirettamente, in maniera meno scontata e maggiormente personale, lasciando al singolo la capacità di evocare e ritrovare legami, relazioni e analogie tra quello che vede e quello che già conosce.

L'esempio più emblematico di questo tipo di approccio risulta essere senza dubbio la ridefinizione delle cosiddette "Sale dei Primitivi" nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa, insieme a Roberto Salvini, l'allora direttore della Galleria, nonché storico dell'Arte all'Università di Trieste, elaborano l'idea di realizzare un ambito nel quale oltre a definire valori spaziali ed estetici, si potesse anche riuscire a modificare il rapporto tra l'Uomo e l'Arte. Il tutto si inverte, come già detto, sulla ricerca di modalità compositive ed espressive capaci di riportare le diverse opere esposte ad avvicinarsi il più possibile alle condizioni di percezione originaria.

Per questa ragione si abbandona l'ordinamento d'anteguerra, che era basato sul criterio delle scuole, per seguire invece, un più flessibile criterio storico. In altre parole, viene superato il principio della corrispondenza tra opere e artisti provenienti dagli stessi ambiti geografici, anche se vissuti in tempi diversi tra loro, in favore di un principio che assimila le opere in base al fattore relativo al momento della loro realizzazione, cioè privilegiando il fattore Tempo rispetto al fattore Luogo. In realtà, questo cambio di rotta nei criteri di allestimento ebbe ben pochi estimatori, in quanto molto ampio apparve subito l'insieme delle critiche che tali nuovi criteri andavano raccogliendo nel mondo della storia dell'Arte, in particolare quelle di Roberto Longhi il quale criticava nelle nuove sistemazioni, proprio la mancanza di quella caratterizzazione "d'ambiente", da lui ritenuta indispensabile per meglio trasferire i valori più intimi dell'opera; oppure di Lionello Venturi, il quale si sofferma più volte a criticare questa sistemazione che cercava di superare l'idea delle scuole pittoriche intese come compartimenti stagni, sottolineando come il visitatore meno colto e più distratto sarebbe caduto sicuramente in confusione a causa dei salti temporali che questo nuovo ordinamento esigeva<sup>30</sup>.

Quindi, appare immediatamente chiaro come di fronte ai tre architetti incaricati dell'allestimento di queste Sale, si presenti un vero e proprio compito di riqualificazione spaziale da ottenere tramite un processo di interpretazione, più che un canonico processo di riordino formale. E sarà evidentemente una sfida molto complicata, risolta magistralmente attraverso il mettere in campo la maestria di ognuno di essi, già sperimentata e messa a frutto più volte all'interno dei loro personali itinerari compositivi, nei quali il sensibile rapporto interpretativo della Memoria è uno dei temi prioritari.

Tutto l'intervento si imposta attraverso il potere evocativo dell'*allusione* che pare sostituirsi allo stantio criterio della *mimesi*, in apparenza più praticabile, ma in realtà ben più esposto alle insidie, anche tenendo in considerazione il carattere monumentale della preesistenza architettonica.

La difficoltà più evidente viene riscontrata nel riordino delle prime sale destinate a esporre i dipinti che vanno dal Duecento fino alla metà del Quattrocento. Giotto, Cimabue, Simone Martini, Duccio in Boninsegni, Masaccio, sono solo i nomi più noti di questa folta schiera

<sup>30</sup> Sull'argomento vedi: M.C. MAZZI, *op. cit.*, p. 76.

ra di artisti che hanno prodotto materiale in formati molto diversi tra loro, spaziando dalla grande pala d'altare alla predella di pochi centimetri. Questa diversità induce i progettisti a concepire un tema di fondo che sia in grado allo stesso tempo di esaltare le singolarità, ma che ne sottolinei anche i punti comuni, senza proporre soluzioni che vadano a sovrapporsi alle opere, in modo da rispettarne la carica emotiva e il contenuto retorico e comunicativo originario, entrambi legati alla loro funzione e alla loro collocazione al momento della loro realizzazione.

Data la natura fondamentalmente religiosa di tutte le opere, i progettisti ricercano allora una dimensione spaziale la più simile possibile a quella per la quale queste opere erano state in origine pensate. Quindi una dimensione che si avvicini il più possibile a quella ecclesiale, esperita nella nuova sistemazione attraverso il perseguimento di alcuni punti fermi che nel corso della progettazione diventano i criteri principali attraverso i quali lo spazio è stato trasformato. Si decide però di non modificare sostanzialmente le piante, quanto invece, la sezione, che viene ripulita di tutto ciò che non è più necessario alla percezione del nitore formale dell'originale falda inclinata sostenuta da una orditura lignea, che viene lasciata in vista. Il piano di copertura diviene allora uno dei protagonisti principali dello spazio, le cui capriate vanno a scoprire il nodo di attacco con la muratura, grazie alla presenza di una lunga asola vetrata che corre in alto lungo tutto il lato della sala.

Il fascio di luce diagonale che questa lunga asola getta nella sala costituisce uno dei punti principali attraverso i quali si esprime questa ricerca interpretativa attorno alle caratteristiche spaziali in cui le opere erano originariamente collocate. Essa dona all'insieme una caratterizzazione ascensionale che ha il merito di sottolineare la verticalità degli spazi, i quali nella loro severa nudità caratterizzata dalle semplici pareti intonacate di bianco, rimandano alla misticità di un'architettura religiosa, alludendo all'edificio ecclesiastico per mano delle sue caratteristiche principali, senza necessariamente nominarle o citarle direttamente.

La narritività sottesa nelle sale iniziali, si stempera progressivamente nelle sale successive, il cui ridimensionamento formale riflette il diverso carattere linguistico delle opere esposte: solenne, monumentale e ascensionale all'inizio, poi sempre più rarefatto e intimista via via che si procede nella concatenazione delle sale minori.

Pur con le evidenti differenze spaziali percepibili soprattutto attraverso la sezione, tutte le sale di questa sistemazione vengono accomunate da una stessa serie di particolari, come l'intonaco bianco andante su tutte le pareti, lo zoccolino battiscopa in ferro, le pavimentazioni in cotto pressato montato senza fuga, la presenza dei tagli verticali, concepiti per immettere un vettore di disarticolazione fluida in una rigorosa impostazione a stanze, ma anche il prevedere i collegamenti tra le sale non tramite delle porte incorniciate di pietra, ma semplicemente attraverso dei varchi aperti nella consistenza

muraria dell'intonaco, nei quali galleggiano all'altezza dei gomiti dei blocchi di pietra serena, giusto per segnare il passaggio.

Le singole opere vengono apposte ai muri intonacati secondo una generale pratica del galleggiamento, grazie alla quale tutto pare lievitare perché i piccoli elementi in ferro pensati per il loro sostegno, spariscono alla vista generale. La grande *Croce lignea* del Cimabue, oggi trasportata nella Basilica di Santa Croce, era sistemata quasi in bilico al centro della sala e veniva sorretta grazie a un montante verticale in ferro e tiranti metallici che l'ancoravano alla parete. La sua posizione rivolta in avanti, allora verso i visitatori delle Sale, trae ispirazione da un noto affresco assiate di Giotto, nel quale è possibile osservare come, alla fine del Duecento, questo tipo di croci fossero disposte in posizione inclinata nella navata principale, in modo da rendere più coinvolgente il contatto emotivo con i fedeli.

L'elemento metallico che tiene in piedi la grande croce di legno si appoggia a sua volta su una lastra di pietra serena appoggiata sul pavimento in cotto della sala, la quale, grazie a un generoso sguscio ombroso, pare staccarsi dal pavimento dando l'impressione di grande lievitazione. Tutto questo elemento allude evidentemente alla sensibilità medievale di presentare le grandi croci lignee poste al fondo delle navate, in modo da avvicinare la raffigurazione ai fedeli, il tutto rincorso senza citazione alcuna, ma lavorando sull'esclusivo piano dell'allusione e dell'interpretazione attualizzata di una consuetudine appartenente alla Memoria del manufatto esposto.

Anche nell'autonomo itinerario progettuale legato all'allestimento e alla museografia compiuto da Carlo Scarpa, questa dinamica dell'interpretazione della Memoria è stata ampiamente praticata.

Ne è un esempio, l'allestimento di Palazzo Abatellis nel quale appare più volte la figura geometrica dell'esagono come tema ricorrente. Essa assume indifferentemente i connotati della sezione di un gradino, dello sfondo contro il quale viene posto un oggetto, della forma di un pannello rivestito in stoffa, oppure quella di un'assenza di materia entro la quale mostrare qualcosa. Tale ripetitività viene spesso attribuita alla stima che il Maestro veneziano aveva per Frank Lloyd Wright, che proprio in quegli anni assestava il suo linguaggio sulla reiterazione di moduli esagonali, ma a ben vedere, la fonte di tale ripetizione è da ritrovarsi nella figuratività delle stesse opere d'Arte con le quali Scarpa si trova a interagire. Nel grande affresco del *Trionfo della Morte*, che come abbiamo visto Scarpa colloca nella ex cappellina delle monache, si evidenzia sulla parte destra della raffigurazione una strana architettura di conformazione planimetrica esagonale. Essa, dipinta fuori scala rispetto alle proporzioni dell'intera rappresentazione, si pone nella propria ambiguità a descrivere una possibile fortezza, ma anche una fontana, oppure una costruzione fantastica e misteriosa posta in un giardino. A quella, Scarpa pare riferirsi nelle sue molte interpretazioni, disvelando una figura dalla forte espressività compositiva, direttamente dai materiali a

disposizione offerti dalla contingenza dell'esperienza progettuale. Altri accenti di questa museografia basata sulla pratica della sensibile interpretazione su cui si basa l'allestimento di Palazzo Abatellis, sono riconducibili ad esempio all'uso dei cromatismi, ma anche all'uso di alcune vere e proprie "invenzioni" che si dispiegano nei vari episodi in cui il museo si compone.

Per quanto riguarda l'uso del colore, nell'esempio palermitano Scarpa usa prepotentemente il verde e l'azzurro, ripresi direttamente dai colori del mantello dell'*Annunciata* di Antonello, che vengono impiegati per tingere i pannelli di sfondo contro i quali si mostrano molte opere e che servono, come abbiamo visto, anche per indirizzare il visitatore a seguire un determinato percorso. Ma l'azzurro e il verde sono anche i colori che rimandano all'ambiente mediterraneo, dove l'azzurro del cielo e del mare si unisce al verde della terra, come ad esempio, nella laguna veneta, terra d'origine del suo progettista, quasi a creare una sorta di inatteso legame tra Palermo e Venezia, luoghi entrambi capaci di immettere suggestioni e richiami nel percorso figurativo di quest'opera, a sua volta, contenitore di opere.

Nel "Salone delle Croci", lo spazio è caratterizzato dalla presenza delle alte finestre esistenti che si aprono verso la città. Queste finestre, per filtrare la luce naturale proveniente dall'esterno, vengono schermate dall'intervento di Scarpa, grazie alla presenza di tendaggi, i quali a ben vedere, assomigliano più a delle sorte di velari verticali che per aprirsi non scendono verso l'alto, ma verso il basso, ovvero si "ammalinano" ai piedi della finestra, in modo da riportare in una modalità inaspettata quando inedita, un chiaro riferimento al mondo marinaro, comune non solo all'iniziale proprietario del Palazzo, Maestro Portulano del Porto di Palermo, ma a tutta l'aura dell'intero quartiere della Kalsa nel quale il Palazzo è costruito. Quindi un raffinato, quanto vivace processo di interpretazione, messo in atto attraverso una modalità che allude senza mostrare, all'idea di un contesto e alla sua dimensione emotiva, ovvero alle caratteristiche peculiari di un luogo, esplicitandone il carattere attraverso un sottile processo di rimandi e rammemorazioni che lo rendono vivo e presente, nonché parte essenziale dell'opera, anche senza mostrarlo direttamente.

Proseguendo nella via progettuale intrapresa in chiave interpretativa, non si può non ricordare l'allestimento dei Musei del Castello Sforzesco a Milano ad opera del gruppo dei BBPR eseguiti nelle due diverse *tranches* di anni che vanno dal 1953 al 1956 e dal 1962 al 1963.

Esaurita, infatti, la lunga serie delle sistemazioni museali pensate in funzione di puro e semplice sfondo ai diversi linguaggi dell'opera e tradotte da una parte della *Lezione Italiana* della museografia attraverso la pratica della spersonalizzazione di ogni elemento in modo da raggiungere una rigorosa quanto algida eleganza generale, i BBPR si muovono su una strada completamente diversa. Questa loro strada, né troppo colta e nemmeno troppo popolare, diviene consapevole della grande responsabilità che l'architettura dell'allestimento possiede non solo nei confronti delle opere, ma anche nei confronti dell'intera società a cui appartengono. Per questo, con loro nasce l'idea del museo come espressione della città che lo ospita e che lo rappresenta, inteso non più come il neutro serbatoio di elementi destinati a essere classificati e poi esposti, quanto piuttosto, il deposito di una serie di valori civili che della città costituiscono il presupposto. Trovare, dunque, la diversità nell'unità, ma anche una comune riconoscibilità di intenti, sono i presupposti dell'allestimento, i quali non assumono mai configurazioni a priori, ma forme che sono il risultato di un attento processo interpretativo dei materiali e dei caratteri che appartengono alle opere esposte, in modo poi da tradurli spazialmente, tramite un linguaggio contemporaneo che non scivola mai nella semplice citazione. Per questa ragione, i progettisti non elevano nessuna espressione del passato su un piano privilegiato, lavorando invece sui soli principi formali che le forme custodiscono e tramandano, esprimendosi attraverso un itinerario compositivo fortemente antiretorico, ma al contempo capace di esprimere al meglio la continuità con la Tradizione, la Memoria e la Storia. La costante ricerca di una reciprocità di fondo tra la preesistenza, i materiali e le forme dei nuovi frammenti inseriti, come la pietra, il legno, il bronzo e il ferro, sembrano esprimersi con il medesimo linguaggio scabro e asciutto delle parti antiche, così come l'innovazione, l'ampiezza e la disinvoltura di certe nuove soluzioni proposte, ben si assona con la misura della fabbrica sforzesca, il tutto senza perseguire la creazione della scena e nemmeno dello sfondo per le opere esposte, bensì il raggiungimento di un'esperienza di visita in grado di innescare una chiara reazione emozionale di appartenenza e di reciprocità tra il visitatore e il contesto<sup>31</sup>.

Un particolare episodio di questo approccio interpretativo all'interno del Castello Sforzesco è da ritrovarsi nell'allestimento della cosiddetta "Sala delle Asse", noto per la presenza del pregevole affresco leonardesco raffigurante sulla superficie della volta l'illusoria rap-

<sup>31</sup> A questo proposito gli stessi autori dei Musei del Castello Sforzesco scrivono: «Le qualità degli oggetti, molto interessanti da un punto di vista degli studiosi, ma non tutte altrettanto attraenti per il visitatore profano, sono state messe in rilievo col suggerire immediati richiami alle loro condizioni primitive o alla loro fortuna archeologica: così i resti della chiesa di S. Tecla e della chiesa di S. Maria in Aurona sono stati disposti in modo da richiamare l'idea degli scavi, per cui sono stati riportati alla conoscenza della storia. Lo stupendo monumento equestre di Bernabò Visconti, trasportato dalla più piccola sala adiacente al vasto salone, ha riacquisito l'imponenza della primitiva collocazione che presentava di fronte; ma affinché fosse in un certo senso ristabilita la misura

dello spazio che gli compete, sono stati predisposti quattro leggi di pietra che limitano quello più vasto del nuovo ordinamento, utile all'enfasi prospettica, ma che sarebbe rimasto, altrimenti indeterminato. Le sculture delle porte urbiche collocate in alto nelle pareti della terza sala, si vedono secondo uno scorcio calcolato senza interferire con la vista del pregevole affresco del soffitto. I ruderi di S. Maria di Brera nella sala seguente, hanno acquistato un chiaro significato didattico, disposti in maniera da suggerire le relazioni della loro destinazione originaria.», Cfr. L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, (1956). "Carattere stilistico del Museo del Castello", *op. cit.*, pp. 63-68.

presentazione di un pergolato nel quale si intrecciano rami di gelso. L'allestimento di questa sala pare proseguire quanto già avviato a suo tempo da Leonardo, ovvero, l'illusione di riportare in uno spazio interno le caratteristiche di un esterno. La sala viene così allora pavimentata con lastre di granito verde in modo da alludere a un prato, così come le sue pareti vengono rivestite con un dogato continuo di legno di noce dai contorni superiori irregolari, in modo da rammentare l'idea di un ipotetico profilo di una città turrata, intuita oltre i merli di una cinta muraria. All'interno della Sala i BBPR collocano una serie di pannelli sempre di legno, rivestiti in feltro blu, la cui funzione è quella di ospitare le mostre temporanee, la cui disposizione labirintica, se da un lato allude al tema dell'intrecciarsi dei rami del pergolato, dall'altro lato offre la possibilità di ospitare una serie di aste verticali che si configurano come candelabri stilizzati, quasi delle fiaccole, che insistono ancora una volta sull'interpretazione evocativa dello spazio verde esterno.

In molte altre sale del complesso museale milanese, specialmente in quelle dove si conservano antichi resti appartenenti alla città, la logica espositiva messa in atto dall'allestimento è quella della riproposizione interpretata delle antiche logiche urbane all'interno delle quali gli attuali reperti esposti, un tempo si relazionavano tra loro. È il caso della sala di ingresso, ma anche di quella cosiddetta "Verde" o "dei Portali", nei quali i lacerti di antichi monumenti vengono mostrati nel loro ruolo di attivatori di relazioni e di legami con le altre opere esposte, come ad esempio la presenza del portale in pietra appartenuto alla Postierla dei Fabbri, originariamente appartenente al sistema delle mura medievali e ora montato liberamente nella ala ad inquadrare una prospettiva centrale che infila una serie di ulteriori ambienti, il cui fuoco visivo terminale è rappresentato dalla *statua equestre di Bernabò Visconti*. Il frammento dell'antica postierla medievale diviene nel nuovo allestimento un filtro tra le parti, quasi una soglia simbolica da superare prima di intraprendere tutto il percorso allestitivo, riportando e interpretando all'interno dell'edificio la logica tutta esterna della dimensione urbana della strada.

Altro strabiliante esempio della messa in opera di una possibile poetica dell'interpretazione, è incarnato dal Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova, costruito per volere di Caterina Mercenaro e affidato alla progettazione di Franco Albini e Franca Helg tra il 1952 e il 1956.

Il Museo del Tesoro di San Lorenzo è un episodio decisamente anomalo nella dimensione linguistica ampiamente consolidata all'interno dello studio Albini-Helg. Le sue inedite flessuosità paiono non scorrere su binari certi ma sulla sperimentazione di una pratica di costante analogia nella quale il paradigma dei riferimenti, delle memorie e delle visioni, appare come talmente vasto da renderne difficile una sua certa perimetrazione.

Se ci sia stato un riferimento dominante che abbia influenzato la

composizione di questo singolare esempio museale non ci è dato saperlo con certezza. Nell'epistolario tra la Mercenaro e lo studio Albini-Helg si parla espressamente di cripta medievale, della *Tomba di Atreo*, di *tholoi*, ma anche di sensazioni di luce e ombra, di sotto e di sopra, di interno ed esterno, di movimenti legati allo scendere e al risalire, di percorso sacro, di armonia e di silenzio.

All'apparenza la sua forma pare molto laterale a ogni principio razionalista abbracciato fino a quel momento da Albini e da Helg, anche se a ben guardare appare evidente la presenza di un rigore che scaturisce proprio dalla geometria, dal gioco perfetto degli incastri, delle giustapposizioni, dall'espressività delle soluzioni che riporta quello che in apparenza potrebbe sembrare come un insieme di soli "segni" alla regimentazione di una dimensione certa, intelligibile e rigorosa.

La memoria della catacomba, la simbologia dell'urna, così come l'allusione al forziere e allo scrigno, sovrapposti a echeggiamenti medievali ma finanche barocchi, si fondono all'interpretazione di una sorta di "tormento" michelangiolesco che denuncia la natura ctonia dell'insieme, quasi ottenuta per "arte del levare" cavata dalla massa primigenia della terra di Genova. Anche l'impiego della materia rende più credibile il racconto, impiegando la cosiddetta pietra del Promontorio, una tipica pietra genovese con la quale è stata costruita in passato la maggior parte degli edifici della città ligure, ma in questa tangenza con la dimensione aulica e popolare della città, sfiora l'idea del guscio che con le sue forme avvolgenti esplora il tema dell'aggregazione biologica di frammenti diversi velati, nel loro insieme, da una aura di aspettativa e di mistero.

Nel 1954 si inaugura a Milano il Padiglione di Arte Contemporanea progettato da Ignazio Gardella, finalizzato a ospitare le collezioni civiche del XX secolo. A tali collezioni si affianca subito anche l'attività espositiva temporanea destinata a mostre di artisti vari. La prima mostra con la quale si è avviato questo tipo di utilizzo è stata una monografica sul pittore Georges Roualt, la cui opera si pone come espressione di mediazione e di equilibrio tra la corrente dei *Fauves* e quella dell'Espressionismo. Quindi un itinerario di sintesi, il suo, capace di incorporare al proprio interno temi, figure e intenzioni delle due diverse modalità espressive.

Forse non è un caso la scelta di questo artista, in quanto l'edificio all'interno del quale si tiene questa mostra è anch'esso il frutto di un itinerario di sintesi. Sintesi compiuta all'interno del campo del progetto d'Architettura e che vede come categorie antagoniste i molti temi su cui si imposta la natura dell'edificio. Il verde e la città, la preesistenza e la nuova volumetria, la memoria del precedente edificio e la consistenza di quello nuovo, dialogano tra loro come i termini di un rinnovato equilibrio che ha messo fine ai molti tentativi di discussione su come si dovessero ricostruire le vecchie scuderie della Villa Reale, precedentemente nota come "Villa Belgiojoso" e fin dal

1921 destinata a Galleria d'Arte Moderna, interamente distrutte dai bombardamenti bellici del 1943.

Gardella, per interpretare la memoria del precedente edificio, decide di incorporare nella nuova muratura alcuni frammenti superstiti di quella preesistente, che divengono parte integrante del nuovo fronte sulla strada, nonché di rispettare la giacitura, mantenendo immutata la conformazione trapezoidale della planimetria.

Alla silenziosità del fronte rivolto verso la città si affianca una maggiore espressività ricercata per la definizione del fronte rivolto all'interno verso il giardino, composto dalla sovrapposizione di tra fasce orizzontali, caratterizzato da un attacco a terra interamente vetrato, allo scopo di dilatare verso l'esterno la galleria espositiva interna. Il tradizionale tema della copertura aggettante sul filo di facciata, tipicamente appartenente ai linguaggi dell'edilizia storica e universalmente negato dalle assertività del Moderno, viene invece interpretato in tutta la sua innovazione, attraverso l'aggetto di una lama leggermente inclinata, che si estende a correre come un coronamento filante, per tutta l'estensione del volume. Già sperimentato con successo e con esiti diversi da Gardella, questo tema, dalla "Casa del Viticoltore" in provincia di Pavia nel '45, fino alle "Case della Borsalino" ad Alessandria nel '50, viene riproposto anche in questo esempio milanese, quasi a voler suggerire la presenza di una copertura piana, ma al contempo a sancire la necessità di una inalienabile interpretazione dei temi tradizionali dell'architettura.

Il PAC di Milano è un edificio anomalo nel panorama nazionale del tempo: inserito in un contesto di grande delicatezza, si pone come l'elemento di mediazione e di equilibrio tra molte istanze diverse tra loro, come la presenza del verde e la dimensione urbana dell'intorno, tra la Modernità e la Tradizione, incarnando l'interpretazione di tutta una serie di temi, materie e figure direttamente disvelate dalle preesistenze ambientali, naturali e artificiali, quindi dalla memoria del luogo, diventando un vero e proprio tramite di armonizzazione tra i diversi elementi in gioco, tra l'interno e l'esterno, tra il parco e la strada, tra la Villa e la città, tra la luce e l'ombra, tra massa e trasparenza, tra compattezza e vibratilità.

### 3.6 | *La poetica della sintassi e del dettaglio*

Altro tema ampiamente utilizzato dai diversi maestri dell'irripetibile stagione progettuale della museografia e dell'allestimento nell'Italia del dopoguerra è sicuramente quello espresso attraverso una generale *poetica della sintassi*. Con questo termine, se riferito alla composizione architettonica, si intende quella volontà di isolare ed individuare i singoli elementi che formano l'insieme, attraverso la loro esaltazione che può avvenire indifferentemente sul piano formale, materico, tecnologico, cromatico ed espressivo. Nella maggior parte dei casi ogni elemento si presenta come composto a sua volta

da diversi elementi che si combinano tra loro a formare le componenti dell'architettura. Attraverso questo approccio sintattico, ogni elemento viene discretizzato e reso visibile tramite un disegno d'insieme capace di esaltare non solo le singole caratteristiche di ognuno, bensì anche il loro globale montaggio. L'operazione di discretizzazione e di successiva esaltazione di ogni componente dà luogo, nei casi migliori, a un insieme di registri diversi che, coabitando tra loro, conferiscono alla nuova realizzazione un'anima nuova e autonoma, come quasi si trattasse del pezzo unico di una produzione risultante da un raffinatissimo processo di Design.

Se "plastica" e "sintassi" sono i due approcci primigeni per giungere alla composizione della "forma", qualunque sia la sua natura, si può dire che nei lasciti della *Lezione Italiana* sulla museografia, è possibile leggere l'evidente supremazia dell'approccio sintattico rispetto a quello plastico, anche se, com'è facile intuire, nella maggioranza dei casi non esiste mai una separazione così netta tra i due diversi modi, in quanto spesso tendono a coesistere e a sovrapporsi dando adito a una differenziazione molto più facilmente avvertibile sul piano teorico che non su quello operativo.

La tendenza a pensare la forma per via sintattica ha condotto alla realizzazione di spazi museali e allestitivi improntati a soluzioni prevalentemente rarefatte, nelle quali la presenza dei supporti necessari all'esporre si asciugano fino a divenire soluzioni prevalentemente puntiformi, perdendo ogni loro consistenza materica per scarnificarsi all'essenziale, per ritmare così lo spazio in una geometria chiarissima e basilare che si traduce nell'alleggerimento visivo dell'insieme, nel galleggiamento e nella smaterializzazione.

Tutto questo è stato possibile anche perché in quel periodo era ancora viva, in Italia, la presenza di una fiorente tradizione artigiana che si confermava come l'anello finale di una lunga catena progettuale. Proprio grazie a tali conoscenze sarà possibile realizzare a supporto di esposizioni, sia temporanee che permanenti, una miriade di soluzioni e di elementi autonomi, dotati nella quasi totalità dei casi di una loro dimensione linguistica asciutta e assoluta, la cui evidente eleganza diviene la sostanza in grado di gestire e orientare in piena naturalezza lo spazio dell'esposizione.

Discretizzazione, esaltazione delle parti, il loro successivo rimontaggio, così come giustapposizione, asciuttezza ed eleganza, sono le parole chiave di questo approccio progettuale, grazie al quale spesso tutto pare diventare leggero, trasparente e diafano, nel quale la gravità pare annullarsi per rendere maggiormente visibili e più in risalto gli attori della messa in mostra.

In pieni anni caratterizzati in Italia nel campo dell'Architettura da un imperante revisionismo critico, il quale si poneva in aperta opposizione con le dinamiche omologanti della modernità, incentrate soprattutto sul portare avanti posizioni assolute quanto assertive, questa comune dimensione artigianale che si evince dagli esempi museografici di quegli anni, non fa altro che ribadire la posizione

critica e laterale della cultura progettuale italiana nei confronti del coevo dibattito mondiale.

Anzi, potremmo dire che proprio il fatto che un alto numero di spazi museali concepiti in quel periodo utilizzino gli spazi interni di molti edifici storici, incrementa ancora di più e in maniera evidente, la volontà italiana di staccarsi dalle omologazioni del Moderno, attestando mostre e musei di quel periodo a testimonianza più alta di questa reazione e resistenza, tutta italiana.

Possiamo dire che tutto l'itinerario progettuale legato alla museografia compiuto da Franco Albini sia stato ampiamente percorso all'interno di questa visione sintattica della forma. La sua capacità di organizzare lo spazio dell'esposizione attorno a pochi coaguli di materia, lasciando il resto dello spazio a una condizione intonsa, non tanto di fondale, ma di luogo di relazione dal quale percepire la vitalità dell'insieme, pare rappresentare al meglio questa tendenza. Già se si analizza la sezione della nuova sala che egli realizza a Berra immediatamente dopo la seconda guerra mondiale, ci si accorge di come, pur nella sua conformazione plastica caratterizzata dalla superficie continua degli intradossi dei lucernari posti in copertura, l'architettura riesca a rivelare una chiarissima sintassi di fondo, grazie alla quale l'insieme si suddivide nelle sue componenti basilari, senza perdere la sensazione dell'unità. In particolare, la superficie dell'intradosso della copertura inclinata si unisce alla parete verticale tramite una stonatura, in modo che la luce possa scivolare fino in basso verso i dipinti. Dall'altra parte della sala, invece, il punto di unione tra la parete verticale e la superficie orizzontale del solaio presenta un incavo, in modo da formare una profonda linea d'ombra che ha lo scopo di staccare visivamente le superfici tra loro. Ecco che lo spazio, anche se risulta allora omogeneo e fluido, è in realtà ottenuto dalla giustapposizione di piani diversi e non dalla continuità di un'unica superficie. Attraverso l'uso sapiente della luce, la sintassi costruttiva della sala viene rivelata proprio attraverso il tema della luce e dell'ombra.

Anche negli esempi museali che Albini, insieme a Helg, porterà a termine nei periodi successivi, si riscontra potente questo aspetto legato alla dimensione sintattica del comporre. E nella loro poetica, esso assume un duplice connotato, andando a coinvolgere indifferentemente la scala dello spazio architettonico, ma contemporaneamente anche la scala dell'elemento espositivo, come il supporto, l'aggancio, la mensola, il pannello e la vetrina. Valgano, tra tutti, le splendide vetrine di ferro e vetro con fondi rivestiti di velluto color cremisi che vengono disegnate per esporre i vari oggetti preziosi all'interno dell'allestimento del Museo del Tesoro di San Lorenzo, qualificabili come vere e proprie opere di raffinatissimo Design, come ad esempio quella nella quale viene esposto uno dei pezzi principali del Museo, ovvero il cosiddetto *Catino di smeraldo*. Il prezioso manufatto

tanto caro alla tradizione popolare genovese, viene esposto all'interno di una bacheca vetrata di forma cilindrica, della quale lo studio milanese disegna ogni minimo dettaglio. Situata in posizione eccentrica rispetto alla sala cilindrica che la ospita, essa si eleva su di un unico supporto centrale di ferro che sostiene il basamento anch'esso circolare, formato dall'incrocio di semplici putrelle nere sul quale si appoggia il piano rivestito di velluto. Bellissimi sono i disegni esecutivi di questo pezzo, nei quali figurano elaborati che arrivano fino alla scala metrica 1:1, entrando in ogni dettaglio degli elementi che compongono l'insieme, arrivando persino a definire i gommini pensati come parte terminale del sostegno a forma di mezzaluna, con il quale viene sorretto il *Catino*. Una grande sensazione di leggerezza si registra nell'insieme, sottolineata ulteriormente da fatto che il prezioso oggetto trasparente viene sospeso nello spazio della bacheca in modo da esaltarne la consistenza materica insieme al suo alto valore simbolico.

Anche tutta l'opera allestitiva e museale di Carlo Scarpa è pervasa da questo tema, che viene affrontato con grande sapienza artigiana. Non esiste pezzo che Scarpa progetti e realizzi che non sia conformato a questa logica, in modo da esaltare le singolarità che compongono l'insieme in una sorta di generale montaggio, inteso come sintesi tra i diversi valori messi in gioco. Di ineguagliabile bellezza sono i supporti che Scarpa disegna in occasione della progettazione dei suoi musei, come le Gallerie dell'Accademia a Venezia, nelle quali i pannelli e le vetrine espositive sono dei veri capolavori, oppure come i supporti verticali progettati per sostenere alcuni busti e teste di marmo esposti a Palazzo Abatellis, nei quali anche la posizione di una vite non è un fatto tecnico, ma diventa un atto estetico, in quanto rientra negli equilibri del disegno generale, alla ricerca di un'espressività che sia allo stesso tempo materica, formale, simbolica e finanche tecnica. Ma sintattica è per Scarpa anche la giustapposizione tra l'opera e lo stesso supporto atto a mostrarla al pubblico, come nel caso del *Busto marmoreo di Eleonora d'Aragona* del Laurana, poggiato su una base sgusciata realizzata in legno d'ebano, a sua volta elevata su un supporto verticale di legno e metallo. Il *Busto* sembra lievitare su un cuscino d'aria perché tra il marmo e l'ebano vengono frapposti, in posizione arretrata, alcuni cilindri in ottone, in modo da scandire gli elementi della composizione.

Per tutti i maestri di questa *Lezione Italiana*, l'approccio sintattico è assolutamente prioritario fra gli altri e in tutti i casi conduce all'asciuttezza del disegno, alla secchezza del particolare, alla nudità della materia, espedienti questi che conducono a un'operatività comune, anche se percorsa con accenti e tonalità profondamente diverse in base alle poetiche di ciascuno.

Tutti gli esempi museali realizzati dai maestri di questa *Lezione*, risentono innegabilmente di questo approccio, non tanto perché,

come la maggior parte dei musei realizzati in quegli anni, si trovano all'interno di edifici storici dal forte carattere e dall'identità chiara – e quindi l'allestimento deve per forza quasi naturalmente offrire temi di distinzione con lo spazio dato – quanto invece perché esse mettono in atto la rappresentazione di una figuratività di sicura presa comunicativa. Quindi, niente di più onesto, in termini progettuali che una forma ottenuta dalla sincerità strutturale, dalla chiarezza del disegno e dalla pulizia del dettaglio, che unite insieme sono in grado di offrire al pubblico quel generale nitore che, alla luce del riscoperto *sensu di realtà* imperante negli anni della Ricostruzione, pare essere la risposta migliore anche in termini di costruzione dello spazio museale.

### 3.7 | *Alla ricerca di una relazione emotiva*

Nella generale ricerca di connessione, reciprocità e connessione tra i diversi ambiti dello spazio espositivo, che come abbiamo visto va a caratterizzare l'ampio segmento delle opere e dei progetti ascrivibili alla lezione museografica italiana del dopoguerra, si può dire senza ombra di dubbio che il tutto si estende anche nei confronti dei diversi soggetti messi in mostra. Ovvero, si riflette anche nella creazione di inedite relazioni tra ciò che si espone e il visitatore, in modo da trasformarlo da semplice soggetto passivo, a vera e propria parte attiva alla quale viene rivolta l'esperienza della visita.

Se da un lato lo spazio espositivo temporaneo viene sempre più arricchito da una serie di dispositivi che la Tecnica mette a disposizione per ampliare il valore comunicativo dei contenuti, dall'altro lato lo spazio espositivo permanente pare dotarsi di tutta una serie di invenzioni allestitivo che consentono al visitatore non solo una facilitata comprensione delle opere messe in mostra, ma anche una maggiore possibilità di entrare in relazione diretta con esse, siano indifferentemente dipinti o sculture, offrendo la possibilità ai vari soggetti in gioco di interloquire tra di loro.

Gli esempi di questo periodo sono costellati da soluzioni che consentono di mettere in atto un rapporto personale ed esclusivo tra il soggetto e le opere, grazie, ad esempio, alla possibilità di avvicinarsi a quest'ultime a proprio piacimento, oppure grazie all'opportunità di movimentarle per renderle maggiormente visibili in base alle esigenze personali. O ancora, avere la possibilità di posizionarle secondo punti di vista che non sono stabiliti a priori dal progettista, ma che sono variabili perché di volta in volta voluti dal fruitore.

In altri casi, a mutare è lo stesso avvicinamento che il visitatore compie per arrivare alle opere, ovvero, la conformazione dello spazio fa in modo che si abbia un avvicinamento non canonico, che certe volte può essere laterale, oppure tergale, costringendo il pubblico a fruire di aspetti propri dell'opera messa in mostra, non immediatamente visibili ad una visita più frettolosa.

In altri casi è il punto di vista dal quale deve avvenire la fruizione a cambiare, ovvero si affida al singolo la possibilità di scegliere una sua posizione per il godimento dell'opera, solitamente annullando la centralità prospettica di una contemplazione canonica da parte del soggetto. Questo semplice gesto consente di innescare un rapporto più personale con l'opera; una relazione più diretta e più esclusiva, che prende sempre più piede, manifestandosi in modalità personali e private che spesso prendono il posto di quelle collettive.

Questa generale poetica progettuale impostata alla ricerca di una relazione emotiva da innescare tra il visitatore e i soggetti esposti, non si limita alla sola composizione dello spazio, quanto si estende anche in molti casi a tutti gli altri elementi che concorrono alla realizzazione dell'allestimento, come ad esempio i supporti, le mensole, i dissuasori, i pannelli, le bacheche, gli apparecchi illuminanti ecc. Indipendentemente da quali possono essere le modalità compositive di volta in volta messe in atto dai vari autori nei diversi musei per l'allestimento dei loro spazi interni, la nuova architettura da loro proposta funziona in ogni caso da vero e proprio *medium* atto alla comprensione delle opere che vi vengono mostrate. Tutto questo accade sia nel caso che la preesistenza, l'allestimento e l'opera vadano a formare un'entità nuova e inscindibile, sia che i tre termini si mantengano su piani differenti tra loro. In quest'ultimo preciso caso, l'allestimento museale proposto non è altro che un commento critico all'opera esposta, ovvero la sensibile interpretazione e interazione delle visioni del curatore, del museologo e del museografo, le quali solo attraverso il progetto allestitivo possono rivelare valori che possono essere offerti alla comprensione del pubblico.

In molti casi succede che lo spazio dell'allestimento si ponga come una leva capace di innescare una reazione tra le diverse parti in gioco e spesso questa reazione si manifesta attraverso una vera e propria *relazione emotiva* tra le stesse parti. Molte volte si tratta di una relazione che viene indotta e sottolineata attraverso semplici gesti progettuali, quali ad esempio la qualità e quantità dell'illuminazione naturale, la posizione e l'orientamento di un elemento, la forma e la natura di un supporto, di un pannello, di un basamento, oppure può essere indotta dalla curiosità di percepire di più di un'opera perché semplicemente collocata in una posizione inaspettata, oppure perché quell'opera sembra essere collocata in quella posizione proprio per il visitatore, il quale si sente investito del privilegio di guardarla solo per sé.

Tutto questo permette di cogliere non solo la dimensione fisica delle opere messe in mostra, ma di rivelare anche la loro possibile dimensione spirituale, a ricordare come il fare progetto e a maggior ragione quello relativo allo spazio del museo, è oltre a tutte le altre cose ben più scontate, anche il tentativo di legare a una semplice funzione anche il trasferimento di un'emozione.

A testimonianza di tale approccio, il caso più emblematico è sicuramente incarnato dal Museo di Palazzo Bianco di Franco Albini e Franca Helg, nel cui allestimento sono presenti una serie di straordinarie invenzioni, tutte finalizzate a incrementare la dimensione relazionale tra il visitatore e l'opera.

Prima fra tutte, l'eliminazione delle cornici ritenute non coeve all'opera, in modo da esaltare in piena neutralità la serie di valori dei quali l'opera stessa è portatrice. Anche a Genova, in Palazzo Bianco, le cornici vengono tolte e i quadri appesi a lunghi cavi di acciaio che si adagiano lungo le nude pareti finite a intonaco bianco, mentre lungo il perimetro d'attacco tra le pareti e la volta rigira un binario di metallo al quale si agganciano i tiranti. Al centro delle sale sono disposti, in apparente libertà e montati su un supporto metallico ancorato a terra in un rocco di colonna, quei dipinti che vengono scelti fra tutti gli altri, a causa del loro carattere didattico-figurativo.

La tradizionale panchetta posta solitamente al centro delle sale, la quale sembra soddisfare l'imposizione di un progettista che prestabilisce a priori il migliore punto di vista dal quale il visitatore dovrebbe percepire le varie opere, viene sostituita con delle semplici sedie da campo, le cosiddette "Tripoline", sedie ripiegabili in legno di pero e cuoio che ogni visitatore può spostare a suo piacimento davanti a ogni opera, in modo da poterne godere per tutto il tempo che ritiene necessario. Questo semplice accorgimento, che ha sicuramente motivazioni legate anche al raggiungimento di una maggiore fluidità dello spazio, va ad annullare la percezione attraverso punti fissi e prestabiliti, andando a introdurre l'idea del dinamismo come filtro percettivo dominante. Ma questo dislocamento del punto di vista comporta anche un'altra enorme innovazione, cioè quella di permettere un rapporto più privato e più intimo tra l'opera e il visitatore, in quanto quest'ultimo ha la libertà di potere decidere di fronte a quale opera sostare, quanto tempo sostare e soprattutto ha la possibilità di innescare un rapporto più intimo e maggiormente coinvolgente con essa.

Ovviamente, questo approccio è da ricercare anche all'interno di quell'interesse sempre più sviluppato nei confronti del dinamismo che il Moderno dimostra fin dallo sviluppo delle tecniche cinematografiche e che anche sull'Architettura porta al superamento della percezione statica legata a un solo punto di vista privilegiato, in favore di una percezione più articolata e mobile capace di comprendere la totalità dello spazio in tutte le sue diverse componenti.

Grazie a questa visione di cinematismo è possibile, allora, inquadrare il notissimo episodio allestitivo dell'*Elevatio animae*, ovvero dei frammenti di marmo che in origine decoravano il *Monumento funebre a Margherita di Brabante* a opera di Giovanni Pisano.

Si tratta non di un'opera nella sua interezza, bensì di una serie di frammenti appartenuti al monumento funebre della moglie del Conte del Lussemburgo, giunta a Genova a seguito del marito e qui deceduta nel 1311. Si tratta quindi di tre figure in marmo e in parte

acefale, che Albini e la Marcenaro decidono di collocare in una inedita disposizione reciproca che dipende semplicemente da un soddisfacente rapporto compositivo tra pure masse.

La sala nella quale viene collocato questo ritrovato gruppo scultoreo assume un carattere molto riservato e intimo, tanto che l'andante pavimento in pietra che caratterizza l'intero Palazzo Bianco, viene qui ricoperto con del feltro grigio, in modo da ottenere un luogo più appartato e ovattato, al quale contribuisce anche la chiusura di una finestra esistente, con una pannellatura in lastre di ardesia scandite verticalmente.

L'idea espositiva affinata insieme da Albini e dalla Marcenaro, è quella di assegnare ai tre frammenti marmorei una loro personale dignità, collocandoli in un punto focale del percorso museale, ovvero, in posizione decentrata contro la parete rivestita di ardesia e collocati su una sorta di vassoio posto a sua volta asimmetricamente sulla parte alta di un cilindro telescopico ad azione oleodinamica assistito dal meccanismo di una pompa idraulica. Impugnando una maniglia scavata nel vassoio, il visitatore può liberamente azionare il movimento del dispositivo allestitivo, facendo girare su se stesso il vassoio con le tre figure sopra, ma anche alzare e abbassare a suo piacimento il pistone oleodinamico, avvicinando o allontanando da sé l'opera.

Il confronto tra la plasticità delle sculture e la razionale nudità del sostegno meccanico, mette in evidenza il tema generale dei contrasti sul quale l'intera sala pare essere allestita, ma l'opportunità data al visitatore di azionare liberamente il dispositivo, permette al pari delle "Tripoline", la possibilità di innescare tra l'opera e il visitatore un colloquio più intimo, immaginato come leva di una conoscenza più profonda nei confronti un'opera che non viene vista più come soggetto astratto e inavvicinabile, ma come parte viva della storia e con la quale è possibile mettersi in relazione.

Anche nella sistemazione di Palazzo Rosso, sempre a Genova e questa volta in compagnia di Franca Helg, Albini prosegue nel tema dell'interazione tra opera e visitatore, esponendo alcuni dipinti su un supporto che ruota a banderuola. Posizionati di lato alle finestre, quindi vicino a una fonte di luce naturale, questi dipinti vengono montati su una semplice asta allungata di ferro piatto, posta in orizzontale e conformata a una delle sue estremità a forma di maniglia. Tale asta è solidale a un montante cilindrico che fuoriesce dalla parete, il quale ruota su cerniere. Impugnando la maniglia, il visitatore può orientare a suo piacimento il quadro, andando a illuminarlo o meno rispetto alla luce naturale proveniente dalla vicina finestra, ma anche avvicinarlo o allontanarlo da sé in modo che con esso si possa innescare un rapporto più personale.

A Palazzo Abatellis a Palermo, Carlo Scarpa pare essere alla costante ricerca di una relazione emotiva tra le opere e il visitatore, come se l'emozione fosse davvero il fine ultimo dell'esperienza museale.

Questa ricerca pare trovare il suo apice nella sistemazione della sala dove è esposta l'*Annunciata* di Antonello da Messina, il cui spazio viene ridotto da una sorta di paravento ligneo in modo da segnare l'andamento di una direzione. Sulla superficie di legno di questa quinta inserita all'interno dello spazio, Scarpa colloca su settori verticali separati tra loro da una sottile linea d'aria, le tre tavolette raffiguranti i *Tre Santi dottori della Chiesa*, anch'esse opera di Antonello. Ognuna delle tre tavolette viene montata su un piano rettangolare bianco, a sua volta legato a banderuola a un'asta verticale, in modo che il visitatore possa movimentarle a suo piacimento in base al variare della luce naturale proveniente dalla finestra. Dare la possibilità al fruitore di movimentare autonomamente le opere, non è altro che un ulteriore tassello di quella ricercata interazione tra i soggetti in gioco in questa relazione, dando loro un'ulteriore spinta nella creazione di possibili legami emotivi tra l'opera, lo spazio che la accoglie e il visitatore che la percepisce.

In posizione decentrata e non ortogonalmente rispetto a nessun allineamento, Scarpa colloca un pannello verticale scatolare, sorretto da montanti in ferro, all'interno del quale, nella parte superiore e al centro di una finestra protetta da un vetro, si trova la piccola tavola dell'*Annunciata*. Il dipinto viene poggiato su un fondo di antico velluto rosso che Scarpa trova in una cassa facente parte dei materiali del museo. Com'è noto, il dipinto raffigura Maria colta immediatamente un attimo dopo che l'Arcangelo Gabriele le ha dato la notizia, e la sua sorpresa si esprime con il gesto della mano che sembra voglia fermare questa presenza invisibile, il cui battito d'ali le ha fatto scompaginare le pagine del libro che sta leggendo. Lo sguardo della Vergine appare umano e perplesso, quasi attonito, com'è comprensibile dopo un annuncio del genere e la sua umanità trova sponda in una composizione perfetta delle parti, dove lo sviluppo triangolare del manto fa emergere solo le mani e il volto. Un manto blu sfumato di verde, come la stessa tinta che Scarpa sceglie per la cimasa che borda l'antico velluto sul quale viene mostrata la piccola opera dipinta nel 1476. Lo sguardo di Maria non è diretto all'Arcangelo, ma rivolto in basso verso sinistra. In realtà è un guardare "oltre", ma riesce immediatamente a coinvolgere il visitatore che si sente subito parte della scena. Una scena molto ampia, che pare prolungarsi ben oltre lo spazio ristretto del quadro, in quanto la luce che illumina il dipinto, direttamente mutuata dalla lezione fiamminga che mette in ombra la parte sinistra del volto e del mantello di Maria, è la stessa della luce reale che entra nella stanza dalla finestra. Quindi lo spazio del quadro si prolunga in quello della sala, in modo da offrire al visitatore la sensazione di essere all'interno di un'atmosfera della quale il quadro racconta soltanto una piccola porzione.

Ma il gioco delle allusioni e dei legami emotivi tra lo spazio, le cose e le persone, può proseguire in questa sala anche su altri piani interpretativi, in una sorta di coltissimo gioco intellettuale. Ad esempio legandosi alla stessa composizione del dipinto, basata sulla presenza

di una prospettiva centrale evidenziata da una linea verticale che divide in due il dipinto e la simultanea presenza di altre linee prospettiche secondarie, come quella descritta dal leggio, il tavolo, il libro. Analogamente potremmo immaginare che Scarpa per l'allestimento di questo spazio espositivo, potrebbe avere creato una prospettiva principale che corrisponde all'asse della sala e successivamente avere disposto ulteriori presenze secondo linee prospettiche secondarie, proprio come succede nel quadro che rappresenta il fuoco spaziale di questo intervento.

A ben vedere, ogni opera che Scarpa mette in mostra nei suoi molti allestimenti pare suggerire la possibilità dell'avvicinamento, come se la relazione con il visitatore fosse scritta nella stessa modalità di presentazione. Di ogni opera Scarpa è capace di rivelare l'insieme delle caratteristiche nonché la somma dei valori, in modo che nella maniera più naturale possibile siano offerti alla comprensione del visitatore. Molti allestimenti ammiccano a questa possibilità che diventa la cosa più scontata da fare quando si visita uno spazio museale da lui realizzato. Non esiste la regola del "guardare e non toccare", casomai vige l'esatto contrario, cioè l'indurre nel visitatore la voglia e la necessità di soffermarsi, di comprendere i valori che l'opera emana, di introiettarli facendoli propri, confidando sul fatto che quando un ricordo è affiancato a un'emozione, quello tenderà a fermarsi e a non sbiadire con il tempo. Dunque, "guardami", "entra in relazione con me", "toccami", "emozionati", paiono voler dire le opere che Scarpa allestisce nei suoi musei, come ad esempio le molte sculture a cui offre sempre la possibilità di avvicinarsi, di girarci attorno e iniziare un colloquio personale e interiore che va ben oltre il semplice atto del vedere.

A Castelvechio, ad esempio, nelle sale al piano terra Scarpa colloca la "Galleria delle sculture" articolata in una serie di sette grandi sale che vengono allineate tra loro da un percorso assiale definito da passaggi aperti nella spessa muratura e da una trave continua in metallo ricalata sopra di essi. Le sale sono illuminate da bifore e trifore aperte sul cortile in occasione del restauro degli anni Venti e immettono tutte luce naturale proveniente dalla stessa direzione. Tutte le murature sono rivestite in intonaco bianco in modo da ottenere una neutralità di fondo nella quale emergono gli altri materiali utilizzati, come ad esempio i riquadri della pavimentazione eseguiti in cemento frattazato e le bordature di pietra di Prun che isolano i pavimenti dalle murature. Ogni passaggio tra sala e sala è caratterizzato dalla presenza di spesse lastre di pietra di Prun rosata che vanno a rivestire i piedritti dell'arco, mentre la parte curva viene lasciata a intonaco.

La quinta posta a separazione dello spazio espositivo con la retrostante area dedicata ai servizi, viene risolta con l'accostamento di due porzioni intonacate di differenti colori, l'una grigia e l'altra rossa, entrambe circondate da bordature in ferro alle quali si agganciano piccole sculture medievali.

Per la collocazione della trecentesca *Crocifissione* del Maestro di Sant'Anastasia, Scarpa decide di posizionarla di fianco al portale di comunicazione tra le diverse sale, in modo che sia sempre visibile al visitatore nell'incedere del percorso espositivo. La scultura viene appoggiata ad un pannello a forma di T discostato dal muro, la cui forma allude a una stilizzata Croce. Ai lati del *Cristo* si dispongono le sculture della *Madonna* e di *San Giovanni Battista*, ognuno elevata da terra su dei supporti formati dall'unione di profili metallici.

Ma la collocazione più inusuale viene riservata alla statua di *Santa Cecilia*, subito all'ingresso della prima sala della "Galleria delle sculture". La sua fluente capigliatura che si ritaglia sul modellato della veste viene privilegiata rispetto al volto; infatti, la Santa è posizionata asimmetricamente su un piano di pietra sollevato dal suolo, e di spalle, in modo da offrire al visitatore la sua parte tergale, cioè la schiena e non il fronte. Questo costringe ad avvicinarsi e a girarci intorno e mentre ci si avvicina, non si può fare a meno di vedere la delicatezza con cui la mano ha scolpito la pietra per disvelare dalla materia il disegno fluido dei capelli e quello morbido della veste, per poi giungere in un secondo momento a cogliere i caratteri più evidenti della scultura, come l'espressione del volto e la posizione del corpo. Insomma, prima di rivelare al visitatore la vera anima dell'opera, si preferisce che questi abbia il tempo per innescare una relazione di *empatia* con i valori che la semplice materia sottende, in modo da rendere il momento della visita non solo basato sul semplice atto del guardare, bensì un atto molto più completo e coinvolgente, nel quale il sentimento di relazione e di reciprocità innescato tra l'opera e chi la fruisce possa renderla un'esperienza creata appositamente per quest'ultimo.

Molti degli esempi museali realizzati in questo straordinario e irripetibile momento della museografia italiana sono basati sull'avvicinamento graduale ed emotivo del visitatore all'opera. Ne è un esempio anche la sistemazione della *Pietà Rondanini*, l'ultima opera scolpita da Michelangelo e sistemata all'interno dei Musei del Castello Sforzesco da parte dei BBPR a Milano.

A questo proposito vale la pena rileggere le parole con le quali gli autori spiegarono sulle pagine di *Casabella* le loro intenzioni progettuali relativamente a quello che può essere considerato come uno tra gli episodi *clou* dell'intero allestimento milanese.

*«Una nicchia di pietra serena, che si sposa con il pavimento in pietra trachite, s'erge dal ripiano volgendo la convessità esagonale verso la parte più alta verso la quale si avvia il visitatore; questi scoprirà con improvviso senso di sorpresa, il capolavoro michelangiolesco accolto nel concavo di questo elemento, mentre un'altra nicchia di legno d'olivo lo proteggerà di spalle. La superficie spezzata della nicchia di pietra con i volumi pittoricamente chiaroscurati della scultura; l'altezza è accuratamente studiata in rapporto con il punto di vista più appropriato al godimento dell'opera e così pure l'ampiezza dello spazio tra le due quinte contrapposte»<sup>32</sup>.*

<sup>32</sup> *Ibidem*.

### 3.8 | Una poetica del frammento

L'allestimento museale all'interno dello spazio storico, che come abbiamo visto è stata una delle caratteristiche principali della museografia del dopoguerra italiano, diventa in un breve lasso di tempo il pretesto tangibile per mettere in pratica le più recenti teorie e visioni sul restauro dei monumenti.

Vale la pena ricordare come il dibattito all'interno della disciplina del restauro fosse orientato, nei primi decenni del Novecento, a isolare e mettere in risalto i valori spaziali, materici, tecnologici e decorativi relativi al momento della realizzazione dell'edificio, magari andando a sacrificare in nome di questa integrità originaria tutte le modifiche successive subite nel corso del tempo dalla costruzione, anche se di valore. Nel secondo dopoguerra, invece, si assiste all'ingresso, nello spessore teorico di questa disciplina, alla presa in considerazione di tutti i possibili cambiamenti subiti durante la vita dell'edificio, in modo da considerarli come la misura del suo stesso divenire nel tempo, ovvero, del passaggio della sua esistenza nel flusso della Storia.

Su queste basi, prende sempre più campo la visione che il restauro di un edificio antico debba necessariamente basarsi sull'evidenziazione dei molti mutamenti da esso subiti, i quali nel tempo hanno lasciato tracce differenti. Restaurare diventa allora un mettere sempre più in evidenza la presenza di tali tracce, tendendo a fare evolvere la pratica del restauro nella direzione di una vera e propria *poetica del frammento*, in base alla quale non esiste alcuna gerarchia tra i vari lasciti del Passato, ma un'identità generale basata proprio sull'unità ottenuta dalla simultaneità delle stratificazioni successive.

Agire su questa simultaneità, allora, rappresenta l'unica azione permessa al contemporaneo per agire sul restauro dei monumenti antichi, sovrascrivendo a sua volta sulle tracce del Passato un nuovo strato. Uno strato che necessariamente deve esprimersi attraverso la lingua odierna e non prendere spunto dal Passato, in quanto ogni epoca si è espressa con i linguaggi che le sono stati propri e in modo da ottenere un ulteriore passaggio all'interno di quel generale flusso di continuità che rappresenta la vita stessa dell'edificio.

Per questo, ovviamente, anche un museo creato all'interno di uno spazio storico, diviene una storia di sovrapposizioni e simultaneità, mettendo in atto una serie di frammenti che dialogano con altri frammenti, i quali tutti insieme vanno a definire il palinsesto della sua nuova unità. Una nuova unità che si presenta come un coacervo di ragioni e di intenzioni appartenenti alla contemporaneità e alla Storia, al Presente e al Passato e pronte per essere consegnate nuovamente al Futuro proprio attraverso l'atto di progetto.

Il fatto di creare un museo dentro uno spazio storico esistente, fa sì che tali contenitori dotati di caratteri e di identità strutturate e facilmente riconoscibili, incarnino dal punto di vista progettuale delle

immense opportunità, in quanto veri e propri serbatoi di riferimenti ai quali legare i ragionamenti spaziali necessari per la creazione dei diversi ambiti museali. Tuttavia, l'inalienabilità di questi caratteri potrebbe costituire anche dei veri e propri limiti alla libertà del progetto, andando a restringere la gamma delle possibilità di intervento. A ben vedere, invece, se si percorrono con attenzione i molti casi di musei sistemati all'interno di edifici storicizzati, la presenza di caratteri ben definiti appartenenti ai monumenti non costituiscono mai un limite, quanto invece, al contrario, una vera e propria opportunità, che permette in molti esempi di arricchire il percorso di progetto di tonalità inedite. Anzi, potremmo dire che gli esempi più felici di questa *Lezione Italiana* della museografia, nascono proprio dal dialogo tra gli elementi del nuovo progetto allestitivo, i caratteri del luogo e il tenore delle opere che vi si espongono. Insieme, riescono a formare una nuova unità spaziale nella quale risulta impossibile scindere l'un aspetto dall'altro, assestandosi su una nuova forma dello spazio che in molti casi è essa stessa "opera".

La questione dell'allestimento museale all'interno di ambiti dalla decisa connotazione artistica diviene un'operatività che oggi non esiteremo a definire di natura *site-specific*, cioè esclusivamente legata alla specificità dello spazio con la quale si relaziona ed è per questa ragione che i musei di quegli anni non subiscono i condizionamenti dello spazio in cui si insediano, ma al contrario, paiono cavalcare tali condizionamenti per trasformarli poi in straordinarie invenzioni spaziali e allestitivo che hanno la capacità di legare tra loro indissolubilmente l'opera esposta e lo spazio.

Per questo è frequente imbattersi, nello spazio del museo, nella presenza di tagli, varchi e nicchie praticati nella muratura esistente, così come è facile incontrare scavi nelle masse murarie per creare particolari alloggiamenti necessari all'esposizione delle opere, nonché meccanismi per sorreggere e trasportare tali opere e per mostrarle da angolazioni diverse e imprevedibili, così come non è infrequente incontrare soluzioni che invece che occultare un particolare limite, lo esaltano, facendolo assurgere al ruolo di nota dissonante all'interno di una partitura che altrimenti potrebbe apparire scontata. Il tutto, ricominciando ogni volta sorgivamente da capo, ovvero non andando mai a formare un repertorio di soluzioni, ma un insieme di pezzi unici e autorali che hanno la forza di testimoniare il comune sentire di una medesima sensibilità progettuale, declinata in maniera sempre diversa dai vari progettisti.

Questa poetica del frammento nell'operatività delle realizzazioni concrete, può assumere due diverse vie di applicazione, ovvero legandosi alla sua dimensione letterale, oppure esprimendosi attraverso una via meno diretta.

A testimonianza di questa via "meno letterale", tutta l'eredità lasciataci dagli esempi dei Maestri del secondo dopoguerra italiano pare per-

correre tale itinerario. Possiamo dire che non esiste esempio che non partecipi a questa *poetica del frammento*, ovvero a questo incorporare continuo di elementi vecchi e nuovi che paiono nella maggioranza dei casi alludere a una totalità non più irraggiungibile. Il frammento è una rappresentazione parziale di uno stato completo, è la scheggia di una memoria che vive sottotraccia e che mai si palesa nella sua interezza, per affiorare, invece, nella parzialità di lacerti, di rimandi, di memorie e finanche di rovine, in modo che il vecchio e il nuovo possano convivere dando adito a nuovi suggerimenti e ad altri orizzonti.

Se invece si pensa alla via "più letterale" attraverso la quale il frammento si mostra, anzi, diviene vero e proprio elemento della realizzazione, allora, come non ricordare quei progetti e quelle realizzazioni in cui la traccia storica diventa un elemento vivo su cui fondare il progetto contemporaneo, valga fra tutti, per la sua emblematicità, lo studio per la realizzazione del Museo di Cristoforo Colombo a Genova, condotto da Ignazio Gardella su indicazione di Caterina Mercenaro.

Il progetto riguarda la casa genovese che la tradizione popolare attribuisce essere stata abitata in gioventù da Cristoforo Colombo, o per meglio dire, quello che ne rimane, dopo i pesanti rimaneggiamenti avvenuti nel corso del Settecento. La Mercenaro affida a Gardella non soltanto il progetto di restauro di questo piccolo manufatto, ma anche lo studio per un'ipotesi di trasformazione in un museo dedicato al suo antico e illustre abitante.

L'oggetto dell'intervento è un volume relativamente piccolo dalla conformazione alta e stretta, situato appena fuori dalle mura medievali della città e del quale rimanevano in piedi solo i muri perimetrali in pietra e la copertura. Secondo le intenzioni della Mercenaro, al suo interno si sarebbe dovuto ricavare uno spazio destinato a ospitare i vari cimeli colombiani, insieme a custodire i resti del navigatore. La piccola casa è situata nell'angolo occidentale di Piazza Dante e si presenta come un elemento completamente avulso dal resto del tessuto urbano, in quanto l'attuale contesto risulta profondamente mutato rispetto alla natura medievale originaria. Infatti, la retorica del "piccone risanatore" del regime fascista, ha profondamente trasformato il luogo in una sorta di estesa area direzionale, nella quale rimane ben poco dell'originaria e compatta consistenza urbana.

A Gardella appare immediata la questione di come non sia possibile portare dentro il perimetro del rudere tutte le funzioni volute dalla Mercenaro, per questo progetta una soluzione che si discosta da quella voluta, immaginando di inglobare l'intera preesistenza all'interno di un nuovo volume di forma esagonale e interamente rivestito di scandole sovrapposte d'ardesia. Ovviamente, le scandole vanno a interpretare l'antica consuetudine genovese di ricoprire non solo i tetti e gli abbaini di questo materiale, ma anche le facciate rivolte a nord degli edifici.

Il volume che Gardella propone è un volume assoluto, nitido e puro nella sua geometria elementare, coperto da un padiglione rivestito

in rame le cui falde leggermente inclinate non avrebbero aggettato sul filo delle facciate, in modo da esaltare ulteriormente l'unitarietà dell'edificio. Solo il fronte principale dell'edificio avrebbe dovuto riportare un'apertura, in modo da inglobare la facciata alta e stretta della casa originaria di Colombo, caratterizzata da un portale di ingresso ad arco ribassato e da due aperture al livello superiore.

Dall'osservazione dei disegni si vede come pur nell'assolutezza del gesto compositivo, il progetto non rinuncia a esprimersi attraverso una chiara dimensione sintattica, separando ed esaltando le singole parti che compongono l'insieme, in modo che nell'integrazione tra il vecchio e il nuovo si possa formare una nuova unità tale da contenerli entrambi.

Su indicazione della Mercenaro, dall'apertura sulla facciata si sarebbe dovuta vedere l'urna contenente le ceneri di Colombo, mettendo in atto un allusivo gioco di oggetti contenuti all'interno di oggetti, a loro volta inglobati in altri oggetti ancora, quasi uno "scrigno" urbano nel quale il tema dell'interno nell'interno avrebbe dovuto permeare una spazialità molto più ampia della semplice rovina archeologica, andando invece a coinvolgere tutta la città che vi sarebbe gravitata attorno. All'interno dello spazio ricavato tra il volume originario e il nuovo volume, Gardella immaginava un vivace sistema espositivo fatto di percorsi, rampe, ballatoi, pianerottoli e collegamenti verticali, tutti illuminati zenitalmente da lucernari posti nella copertura.

Un frammento di una antica memoria urbana, rivitalizzato dalla contemporaneità a testimoniare un passato glorioso diventa, allora, l'occasione non solo per realizzare un nuovo museo, ma per intraprendere una riflessione sul tema dell'impossibilità del presente di riproporre una visione coesa, certa, omnicomprensiva sull'architettura. Gardella sa bene che tutto questo è impossibile e un suo tentativo di ripristino porterebbe solo al simulacro di un Passato oramai inesistente: per questo la sua proposta lavora sulla pratica del frammento, all'interno della quale nulla è certo e coeso perché non esiste più nessuna grande narrazione capace di legittimarlo, come invece succedeva fino a qualche decennio precedente, quando il Moderno imperava, prima che venisse criticato nelle sue assertività principalmente proprio da molti progettisti italiani, Gardella compreso.

Per una serie di motivi, questo progetto di museo non ha mai visto la sua realizzazione e le varie richieste di realizzarlo lanciate dalla Mercenaro negli anni a venire, non troveranno ascolto, privando la città di Genova di un importante episodio di questa impareggiabile lezione museografica sviluppata negli anni del secondo dopoguerra italiano.

### 3.9 | *L'interno nell'interno*

L'appena descritto progetto di Ignazio Gardella, elaborato per un possibile Museo attorno alla casa di Cristoforo Colombo a Genova, esprime oltre a tutto quanto già detto, anche l'incarnazione emble-

matica di un altro tra i temi attorno ai quali si struttura la riconoscibilità della *Lezione Italiana* dell'allestimento e della museografia.

L'ulteriore tema di consonanza tra le varie espressioni di questo segmento progettuale, dal quale trarre insegnamento per definire gli orientamenti di una possibile museografia attuale e maggiormente in linea con i tempi, è sicuramente quello che si potrebbe individuare come il cosiddetto *interno nell'interno*.

Nei molti spazi allestitivi museali del periodo analizzato, infatti, si evidenzia la presenza quasi costante di vere e proprie micro-architetture che vengono realizzate dentro degli spazi interni. Esse possono assumere la configurazione di vere e proprie "stanze", rese autonome dalla presenza di elementi architettonici che le circoscrivono e che le delimitano, oppure di vere e proprie "scatole", magari evidenziate da un materiale diverso rispetto al resto dello spazio, le quali si distinguono dall'intorno pur essendo perfettamente connesse ad esso attraverso relazioni e percorsi, attraversamenti e sguardi.

Altre volte questo tema si configura invece come la descrizione di un ambito più privato e protetto, delimitato da quinte di diversi materiali e dimensioni, oppure ancora, possono configurarsi come delle "isole" che sembrano galleggiare nello spazio indifferenziato andando così a creare luoghi di maggiore intensità nei quali si coagulano le tensioni spaziali dell'insieme e dove solitamente vengono esposti i pezzi più preziosi delle intere collezioni.

In uno spazio che funziona come connettivo, queste presenze in ogni caso individuano polarità, luoghi nei quali l'attesa trova un suo compimento, nei quali l'attenzione si alza di livello e viene messa in atto una differente dinamica percettiva rispetto al resto dell'allestimento museale.

Esempio emblematico di questo tema è sicuramente il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova di Franco Albini e Franca Helg, nel quale lo spazio ipogeo che struttura l'ambito espositivo viene suddiviso in un'aggregazione di camere circolari che non assolvono alla funzione di canoniche stanze distribuite da uno spazio di connettivo comune, quanto invece, a quella di vere e proprie microarchitetture inserite all'interno di una architettura più grande. Il rapporto di relazione tra loro, infatti, le rende visibilmente subordinate allo spazio centrale, come il raffinato disegno di pavimentazione vuole sottolineare. Ognuna delle tre camere principali, rispettivamente di 1,75 m, 2,50 m e 3,10 m di raggio, prolunga a terra oltre le loro murature curvilinee, la traccia delle orditure interne che si connettono al centro dello spazio di relazione conformato come un esagono che raccoglie tutte le direttrici della composizione. Quindi, uno spazio fluido e continuo, in questo museo, ma all'interno del quale si ravvisa la volontà di caratterizzare e racchiudere ambiti separati, ognuno dedicato all'esposizione di oggetti diversi per i quali vengono pensate modalità differenti di presentazione.

In alcuni esempi la consistenza di queste microarchitetture pare smaterializzarsi fino al punto di assurgere a tema principale dell'allestimento, come ad esempio quello messo in pratica soprattutto negli allestimenti temporanei nei quali l'uso della stoffa – in particolar modo quella diafana e impalpabile come il tulle – se da una parte ha il vantaggio di annullare il ruolo della preesistenza, ovvero del contenitore architettonico, dall'altra parte invece riesce a creare una sensazione di insieme unitaria, nella quale contenuti e contenitore paiono venir percorsi da una medesima intenzione di rendere l'insieme il più unitario possibile.

Maestro in questa via al progetto è stato senza ombra di dubbio Carlo Scarpa, il quale ha fatto dell'uso della stoffa una sua cifra riconoscibile negli allestimenti temporanei. Dalla mostra sull'arte italiana allestita all'interno del "Padiglione Italia" alla Biennale di Venezia del 1948, a quella su *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento* in Sicilia, allestita a Palazzo Zanca di Messina nel 1953, fino a quella su *Piet Mondrian* a Roma alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, e ancora fino ad esempi più tardi, l'uso della stoffa diventa per Scarpa il pretesto non solo per ridisegnare l'intero spazio interno e non solo il motivo per rendere la preesistenza la più neutra possibile, quanto proprio l'occasione per lavorare sulla costruzione di un'internità a sua volta racchiusa in un interno.

Negli allestimenti scarpiani, questo tema si declina anche attraverso l'idea della profondità e della luce, come nel caso dei diversi allestimenti veneziani fatti all'interno di Palazzo Grassi, nei quali la luce naturale proveniente dalle finestre aperte sul Canal Grande viene filtrata e scomposta in una gradualità che porta a concepire gli spazi attorno all'idea di fasce sovrapposte tra loro.

Come in un gioco di scatole cinesi, l'architettura di questi allestimenti basati sull'uso della stoffa si focalizza non tanto sulla specificità del volume costruito all'interno di un altro volume, quanto proprio sulla serie di relazioni tra i due volumi, come se la bontà dello spazio risiedesse tutta *in between*, ovvero nello spazio tra le cose e nelle relazioni tra esse. È il caso delle mostre allestite con questo tema da Franco Albini e da Franca Helg, da quella a Palazzo Grassi sul *Settecento Veneziano*, a quella dell'*Arte contemporanea italiana* in mostra a Stoccolma nel '53, nella quale gli autori affidano proprio alla stoffa colorata e drappeggiata, che cala dal soffitto della sala principale, il compito di "scaldare" di toni mediterranei la fredda luce del nord proveniente dalle finestre a nastro aperte in cima alle murature.

<sup>33</sup> «Nel quadro culturale del dopoguerra il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che ammira, antiche e moderne, appartengono alla sua cultura, all'attualità della sua vita: che la tradizione è un fenomeno vivo, rinnovantesi, che continua nel presente grazie agli artisti moderni creatori di tradizione: che i problemi di coerenza tra arte e società permangono in ogni tempo, che l'arte è l'espressione di una civiltà armonica [...] L'architettura, spostando anch'essa il suo fuoco dall'opera esposta al pubblico, tende ora ad "ambientare" il pubblico, se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte. L'architettura crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna, e proprio per questo entra direttamente in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno. Gli elementi dell'architettura

### 3.10 | Smaterializzazione e galleggiamento

La smaterializzazione dello spazio e la conseguente riduzione degli elementi che lo caratterizzano a pochi e indispensabili segni, è sicuramente un'altra tematica ricorrente all'interno delle comunanze riscontrabili nella *Lezione Italiana* dell'allestimento e della museografia. Indipendentemente dalle diverse cifre autoriali, i progetti e le realizzazioni di quegli anni portano avanti con forza questo principio. A ben vedere, nella stragrande maggioranza dei casi, si registra infatti una sorta di evidente astrazione di fondo che si esprime sempre attraverso l'indiscutibile eleganza di pochi e misurati segni, le cui geometrie esatte, molte volte minimali e profondamente razionali, si declinano al meglio nei confronti delle molte "voci" offerte delle diverse preesistenze con le quali si trovano a dialogare. Lavorare sugli assoluti, sulla chiarezza geometrica, sul dialogo tra l'opera e il meccanismo espositivo scelto per mostrarla, quasi sempre impostato sulla leggerezza visiva, sulla smaterializzazione delle componenti, sulla loro riduzione fino ai limiti strutturali, insieme a un andare dritto all'essenzialità della forma e alla verità della materia, costituisce una modalità ormai codificata come patrimonio esclusivo di questa eredità tutta italiana.

Franco Albini ne è maestro e lo mostra fin dai suoi primissimi allestimenti alla Triennale di Milano del 1934, per proseguire su questa strada fino all'allestimento di Palazzo Bianco a Genova, nel quale il tema della riduzione, della smaterializzazione e del galleggiamento raggiungono un livello di raffinatezza insuperato. Nelle sale di Palazzo Bianco, infatti, nulla appare più del necessario, tutto è centellinato, ridotto ai minimi termini, in una generale pacatezza nella quale nulla appare fuori posto. Tutto è misurato ed elegante, frutto di un lungo processo di riduzione grazie al quale emerge una neutralità di fondo come contenitore ideale per mostrare le opere nei loro diversi valori. Il disegno secco dei ferri posti a supporto delle opere, la cadenza ariosa della disposizione delle tele, la loro nudità senza cornice contro lo sfondo a intonaco grigio, il ritmo dei cavi d'acciaio che le sospendono dai binari che bordano in alto le sale, il disegno esatto dell'illuminazione artificiale ottenuta tramite un tubo fluorescente al neon che ricalca il perimetro dei locali, le sedie "Tripoline" al posto delle tradizionali panchette al centro delle sale, così come gli infissi interni tutti in lastre di cristallo montate al vivo senza infisso e le tende veneziane in lamelle di metallo, contribuiscono a creare una spazialità che, come dirà lo stesso Albini tempo dopo<sup>33</sup>, non vada a formare un

dell'arredamento se sono consueti al visitatore e coerentemente coerenti al costume attuale (oggetti di serie per esempio) non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, che può tutta puntare sui valori espressivi dell'opera esposta: il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura. Un ambiente moderno è certamente più favorevole alla comprensione e al godimento dell'opera d'arte», cfr. F. ALBINI, (1954-55). "Le funzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze", ciclostilato, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, 1954-55, p. 9, riportato in: A. ROSSARI, (2016). "Leggerezza e consistenza: i musei genovesi", in: F. BUCCI, A. ROSSARI, (2016). *I Musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa.

ambientamento delle opere al contesto architettonico che le ospita, bensì ad ambientare il pubblico al medesimo contesto. In altre parole, a creare le condizioni affinché il contenitore si esprima in piena reciprocità con lo spirito del tempo, in modo da fare apparire ancora più evidente l'assolutezza del messaggio contenuto nell'Arte.

Più tardi, affiancato da Franca Helg, questo approccio saprà dotarsi di un ulteriore accento di espressività, legandolo al colore, alla luce e alla dimensione materica degli oggetti, come l'allestimento di Palazzo Rosso, sempre a Genova, pare suggerire.

Anche nella poetica di Ignazio Gardella, questa costante pratica della scarnificazione dello spazio pare essere una costante che pervade l'intera opera allestitiva e museografica.

Nello straordinario esempio delle "Sale dei Primitivi", alla Galleria degli Uffizi, nelle quali la sua maestria si unisce a quella di Carlo Scarpa e di Giovanni Michelucci, Gardella pare rincorrere con forza questo tema, che qui raggiunge una punta di estremo virtuosismo. Nella ripulitura dello spazio che i tre maestri affrontano nella fabbrica vasariana, tutto viene ridotto all'essenziale. La muratura originale è riportata alla massa di impianto, ulteriormente sottolineata dal nuovo intonaco bianco, così come la copertura appare nella sua dimensione costruttiva, andando a esibire l'orditura lignea di capriate, alle quali si affianca un nuovo dogato in legno, evidente memoria interpretata dell'idea del tetto-velario tanto cara a Gardella, del tetto-tenda tanto cara a Michelucci e del tetto-carena tanto cara a Scarpa. La sua nudità esalta il senso di silenziosa scarnificazione subita dalla fabbrica originaria, riportata ai suoi valori essenziali da pochi e misurati gesti. In questa nuova sensazione spaziale, tutto pare galleggiare, perdendo consistenza per lievitare nel nitore dell'insieme. Le tavole lignee, le diverse pale d'altare, vengono ancorate alle murature da appositi supporti in ferro disegnati per l'occasione, in sintonia con gli elementi dissuasori e lo zoccolino battiscopa, anch'essi in ferro. All'intonaco delle pareti, al legno della copertura e al cotto della pavimentazione, i tre maestri inseriscono l'accento della pietra serena, che si concretizza nella lastra che sostiene il *Crocifisso* del Cimabue e nei piccoli frammenti rettangolari che paiono galleggiare nell'intonaco ai lati delle porte, a saggiare la possente consistenza muraria.

In questa generale rarefazione dello spazio, nella quale la luce diagonale del lucernario aperto nella muratura della sala principale appena sotto le capriate ha un ruolo decisivo, le opere disvelano non solo i loro valori di autonomia e di riconoscibilità, ma anche un comune carattere di appartenenza, che le ascrive alla stessa categoria del "Sacro". Una categoria alla quale il visitatore giunge non tanto perché ha di fronte opere il cui soggetto è fondamentalmente riconducibile a quell'ambito, quanto perché l'ambiente nel quale esse sono esposte rimanda, attraverso un raffinato quanto semplicissimo gioco di allusioni e interpretazioni, ai caratteri spaziali propri di quella categoria. Quindi una generale leggerezza, smaterializzazione

e galleggiamento che inducono l'analogia con uno spazio che non si vede ma che è fortemente presente in filigrana, tramite la presenza di tutti i temi che vanno a sottenderlo e a legittimarlo.

Anche nel PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, Gardella elabora il tema della smaterializzazione e del galleggiamento in funzione dell'ottenimento di una generale neutralità di fondo.

Lo spazio interno, infatti, è basato sull'intersezione di tre distinte parti ed è formato dall'ambiente principale sulla via Palestro, il quale si presenta come un volume trapezoidale permeato dalla luce indiretta che entra dai lucernari zenitali, destinato nelle intenzioni del suo autore a ospitare le collezioni di pittura. A questo volume si affianca la lunga galleria che si affaccia sul parco della Villa, illuminata da un nastro vetrato pensato come attacco a terra del volume e dedicata a ospitare le sculture. A questi due ambiti se ne affianca un terzo, strutturato come ulteriore galleria situata sulla precedente a un livello più alto e affacciata tramite un ballatoio sullo spazio trapezoidale. In questo ambiente di dimensioni più piccole e raccolte, in origine venivano esposte le opere di grafica, i disegni e qualunque altro oggetto di piccole dimensioni.

L'intera spazialità interna appare fluida e pur essendo articolata in ambiti distinti, all'occorrenza può diventare collegata da uno stesso flusso circolatorio. Ad esempio, lo spazio dedicato alla Scultura può dilatarsi verso il giardino, e così lo spazio della Pittura, che tramite lo spostamento di pannellature mobili può variamente articolarsi in configurazioni diverse a seconda delle occasioni.

A questa fluidità corrisponde un'altrettanta neutralità di fondo, in quanto tutto all'interno viene risolto entro una gamma materica e cromatica fatta di pochissime variazioni. Al legno delle pavimentazioni si oppone il bianco delle superfici murarie, dei pannelli e degli intradossi delle coperture, compresi gli ampi velari che filtrano e diffondono l'illuminazione naturale e artificiale. A questa uniformità, che permette di creare uno sfondo nel quale le opere parlano per voce propria, si oppone il ferro nero dei profili verticali che assolvono alla funzione di pilastri interni, i quali ritmano lo spazio neutro e dematerializzato, ponendosi come veri e propri elementi di misura. Anche in questo museo lo spazio appare privo di una sua gravità, come smaterializzato dei propri valori materici e costruttivi in favore di una generale idea di leggerezza, che rende il tutto particolarmente etereo e secondario da un punto di vista semantico, in modo che le diverse opere che vi sono esposte comunichino al visitatore tutto il loro potenziale, senza il rischio che questo venga filtrato, o ancora peggio, depotenziato, dal "rumore" visivo del loro contenitore.

Anche gli altri esempi allestitivi e museali che Ignazio Gardella porterà avanti nei decenni successivi manifesteranno in maniera chiarissima la percorrenza di questo tema. Ne è esempio la sistemazione delle "Sale della Collezione Grassi" all'interno della Galleria d'Arte

Moderna nella Villa Reale a Milano del '57-'59. In queste sale Gardella allestisce lo spazio all'insegna della massima semplicità e del massimo rigore prevedendo un'uniforme pavimentazione in doghe di legno montate a spina di pesce, sulla quale risalta una muratura completamente intonacata di bianco che ospita i quadri, a loro volta montati direttamente sul muro o su pannelli bordati di legno nella loro parte verticale. Unico segno in questo spazi totalmente neutro è la lunga fascia di legno che viene posta in cima alle pareti in corrispondenza dell'inizio delle volte, anch'esse bianche. Nella fascia si innestano corpi illuminanti appositamente realizzati su disegno e formati da aste metalliche sagomate e globi vetrati traslucidi.

### 3.11 | *Figura e sfondo, contenuto e contenitore, ovvero: l'opera che fa lo spazio*

Nel segmento delle architetture museali del secondo dopoguerra italiano, indipendentemente dai linguaggi attribuiti a ciascun progettista e indipendentemente dalle azioni compositive compiute da ognuno di loro, si registra come una sorta di preziosa permanenza comune, quasi una lezione nella lezione, che si manifesta attraverso la capacità di alterare il consueto rapporto di figura/sfondo, che nel campo dell'allestimento e della museografia si declina nel rapporto tra il contenuto e il contenitore, ovvero, tra l'opera e il suo spazio.

Quasi mai i due termini della questione, ovvero l'opera e lo spazio che la mostra, rimangono due entità distinte e separabili tra loro, in quanto dopo l'atto progettuale, nella maggior parte degli esempi riconducibili alla *Lezione Italiana*, si registra una costante alterazione di questo consueto rapporto. In altre parole, una volta realizzato lo spazio dell'allestimento, si fatica a scinderlo dalle opere che contiene, come se di fatto, insieme, costituissero insieme una terza categoria, che contenendole entrambe, le supera.

Questa costante, riscontrabile nella maggior parte degli esempi di quel felice periodo, si raggiunge con modalità sempre diverse, ascrivibili il più delle volte alla personalità progettuale di ognuno dei suoi artefici, ma a ben guardare, sempre vocata alla ricerca di una relazione biunivoca tra le parti, in modo da far *"proseguire" l'opera nello spazio che la contiene e allo stesso tempo far "confluire" lo stesso spazio nell'opera*, saldandoli in una reciprocità che diviene l'essenza dell'atto compositivo.

Ad esempio, nell'allestimento della "Galleria Nazionale della Sicilia" a Palazzo Abatellis, Carlo Scarpa si trova a dover collocare una serie di opere selezionate appartenenti perlopiù a un ristretto orizzonte locale, alle quali però vengono affiancate anche poche opere di indiscusso valore. Per dare voce a questa serie di opere minori e alle diverse contaminazioni alle quali l'arte siciliana è stata soggetta nei secoli, Scarpa ricorre a una narrazione espositiva che non pone ge-

rarchie evidenti tra loro, ma che, al contrario, le pone tutte su un medesimo registro caratterizzato da una serie di invenzioni spaziali, materiche e cromatiche che riescono a nobilitare l'insieme e a porgerlo al visitatore come un racconto unitario.

Per questo ogni opera produce una diversa modalità espositiva in grado di accordarsi alle proprie specificità, in modo che senza nessun tipo di artificio, ognuna di loro si assoni al meglio allo spazio che le contiene. Allo stesso modo, molte di queste opere sono capaci esse stesse di "fare lo spazio", ovvero, dare un valore diverso all'ambito che le contiene, creando molte volte una relazione di interdipendenza.

Nella poetica di Carlo Scarpa non esiste lo Spazio se non esiste l'Uomo che lo percorre in quanto Misura dello Spazio. Per questa ragione l'allestimento che egli mette in atto negli spazi rinnovati di questo palazzo palermitano, è di fatto un'ininterrotta concatenazione di scene pensate come connessione tra lo spazio e l'uomo. Ed è uno spazio molto lontano dall'essere unitario, ma che al contrario vive di una parzialità esibita, in base alla quale l'intero itinerario espositivo si snoda per scene multiple che non appaiono mai come conseguenti anche se di fatto costituiscono gli episodi di uno stesso racconto.

In questo museo ogni scena appare come un mondo a sé, ognuna capace di offrire al visitatore tutti gli ingredienti affinché si verifichi una personale reazione di fronte all'opera, che oltre al visibile riesca a provocare una vera e propria reazione emotiva, quasi un ulteriore paradigma di riferimenti in modo da non azionare solo lo "sguardo" nei confronti dell'opera, ma anche la ben più complessa categoria della "comprensione". Quindi non un contenitore neutro contro il quale le diverse opere si confrontano in un semplice rapporto di figura/sfondo, ma un luogo capace non solo di assorbire il valore delle stesse opere, bensì di rifletterlo in modo da esprimerlo, e in molti casi da legarlo alla precisa qualità dello spazio nel quale le opere vengono mostrate.

Una volta penetrati dalla piccolissima porta di ingresso all'interno della prima sala, quella dedicata alla "Pittura del Trecento", si prende subito coscienza della scelta progettuale messa in atto da Scarpa in tutto l'organismo architettonico. Ovvero, andare ad alterare la geometria dello spazio, immettendo vettori di disarticolazione, grazie ai quali si accumulano tensioni e si delineano traiettorie lungo le quali "infilare" le differenti modalità di esporre le opere. Da notare che, in tutte le sale, le opere non presentano mai la stessa modalità espositiva, configurando l'intero museo come una serie di soluzioni mai ripetute, ma sempre diverse. Tali singolarità sono funzionali a mettere in atto nel visitatore una serie di legami percettivi sempre diversi, capaci di offrire attraverso la pratica dell'allusione e dell'interpretazione la possibilità di vedere ben oltre l'immanenza dell'opera, offrendo tutta l'ampiezza di una visione ulteriore, e andando a narrare aspetti non immediatamente riconducibili alla sua fisicità, come la storia del suo autore e il carattere del suo contesto originario.

## 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"*<sup>34</sup>.

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 individua 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-

<sup>34</sup> 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 istituzione<sup>35</sup>.

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-

<sup>35</sup> 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".

## 5. IL MUSEO ESCE DAL MUSEO

### 5.1 | Possibili scenari

Un'ulteriore risposta alla crisi alla quale il museo della fine degli anni Settanta del Novecento viene sottoposto, è stata quella che ha portato la stessa istituzione a sentire la necessità di travalicare il suo spazio fisico, per dilatarsi e sconfinare in ambiti che tradizionalmente non gli sono mai appartenuti.

Anche se in passato non era infrequente incontrare opere d'Arte posizionate in cortili, giardini e loggiati, così come apposte su facciate di palazzi e chiese, nonché collocate in pubbliche vie e piazze urbane, oggi sono profondamente mutate le ragioni di tali sconfinamenti in quanto, se in passato l'Arte ceduta nello spazio pubblico era da intendersi come la dimensione tangibile elargita alla comunità da parte di un mecenate, Stato o Signoria che fosse, si trattava sempre dell'affermazione e della dimostrazione di un potere. In tempi a noi più recenti, le ragioni del perché il *museo esce dal museo* sono ben altre e molto più complesse, in quanto fanno i conti con gli innumerevoli temi che definiscono la contemporaneità, primo forse tra tutti una diversa concezione dell'Arte, della sua percezione e della sua fruizione.

*«La diversa concezione dell'arte e il ruolo sociale nella cultura urbana svolto dal museo lo trasforma dalla concezione statica ottocentesca di tempio dell'arte all'attuale visione di dinamico palcoscenico urbano, destinato ad una rinnovata fruizione sensoriale»<sup>36</sup>.*

Ben si evidenzia in questa critica il fatto che il museo, dopo avere incorporato al proprio interno i caratteri e le potenzialità del *Forum*, dell'Emporio e del Teatro, tenda inesorabilmente ad allargarsi nel territorio andando a occupare nuovi spazi, ma allo stesso tempo, anche autodefinendosi tramite l'andare a estendersi anche ad altri ambiti non tradizionalmente legati a quello esclusivo dell'esposizione. La canonica esposizione museale, racchiusa per secoli all'interno di appositi spazi, manifesta infatti la necessità di espandersi, spesso sconfinando negli spazi della città circostante, oppure estendendosi a coinvolgere inedite situazioni, nelle quali il consueto limite tra l'interno e l'esterno si sposta, diventando sempre più labile, per stemperarsi verso altre manifestazioni di divulgazione culturale, per diventare infine un ambito difficilmente perimetrabile all'interno di confini certi. Il portare l'Arte fuori dai musei ha innescato la conseguenza che *«il museo è diventato parte della vita quotidiana»<sup>37</sup>*, con l'effetto di istillare nella popolazione una sorta di abitudine nei suoi confronti, ovvero ha reso l'Arte maggiormente disponibile e più alla portata di tutti, avvicinando alla sua fruizione anche strati della popolazione che mai avrebbero varcato la sua soglia per il timore di non esserne all'altezza.

Sulla scia di queste considerazioni, possiamo dire che negli ultimi anni abbiamo assistito a molte direzioni diverse all'interno di questo ambito rivolto all'apertura e alla dislocazione dei contenuti museali, come ad esempio alla messa in mostra di alcune opere disposte fuori

dal museo per invogliare a entrare nei suoi spazi per vedere anche le altre, oppure, usare la stessa dimensione fisica dello spazio museale per attrarre un numero sempre maggiore di visitatori. È il caso questo nel quale, quasi sempre, l'involucro esterno del museo diviene di volta in volta schermo per proiezioni, oppure fondale contro il quale esporre opere, innescando una modalità che funziona come richiamo per visitare l'intera collezione.

L'ambito esterno nel quale il museo si dilata, nella maggioranza dei casi non viene visto come un'alternativa a quello tradizionale, ma come una vera e propria integrazione in grado di aprirsi alla città e alla società, offrendo una visione più democratica dell'Arte perché offerta attraverso modalità che appaiono alla portata di tutti.

Va da sé che questa apertura del museo all'esterno comporta inedite modalità espositive mai sperimentate prima d'ora, le quali spesso vengono intese nella loro connettività di rete estesa sui diversi territori interessati. Il tutto, rendendo il patrimonio culturale maggiormente accessibile all'interno di contesti insoliti e non convenzionali, con il coinvolgimento in maniera inclusiva e partecipativa del più ampio pubblico possibile.

In questa categoria sono iscrivibili sicuramente i cosiddetti "Musei pop-up", ovvero tutti gli allestimenti temporanei che vengono fatti per brevissimo tempo in ambiti inediti e non tradizionalmente dedicati allo scopo, in funzione di creare una mostra-evento destinata a essere ricordata proprio per la sua estemporaneità.

Ad essi seguono i cosiddetti "Musei itineranti", ovvero quegli allestimenti che vengono trasportati di luogo in luogo, in modo da essere accessibili da parte di comunità per le quali l'esperienza di visita museale risulterebbe difficile.

Anche tutte quelle esposizioni che si svolgono nei centri commerciali, lungo le vie e nelle piazze urbane, oppure dentro edifici storici pubblici, o edifici ex industriali, sono da annoverare all'interno delle variegatissime possibilità offerte dal museo che esce dai suoi confini. Insomma, il debordare del museo all'esterno dei suoi ambiti canonici non dovrebbe essere solo letto nei propri caratteri di innovazione, ma anche come un vero e proprio dono all'istituzione di un valore aggiunto, il quale non ne indebolisce la prassi tradizionale di fruizione. Ogni modalità che fa uscire il museo dai propri confini deve essere interpretata all'interno di quel vasto processo di rinnovamento che, in tempi e situazioni diverse, l'ha portato a diventare una complessa macchina culturale, sfaccettata e contraddittoria, nelle sue molte componenti, ma sicuramente molto lontana da quella caratterizzazione ferma e un po' stantia che un Paul Valéry decretava nei primi decenni del Novecento, definendolo di *«una solitudine tirata a cera che sa di tempio e salotto»*.

Ma questa, che in prima istanza potrebbe sembrare una necessità pertinente e ben calibrata alle necessità del presente, può in alcuni casi e in alcune realtà sfuggire di mano, dando origine a un parossi-

<sup>36</sup> Cfr. K.W. FOSTER, (1991). "Tempio? Emporio? Teatro? Riflessioni su due decenni di museografia americana", in: *Zodiac*, n.6, marzo-agosto 1991, pp. 30-74.

<sup>37</sup> Cfr. C.S. BERTUGLIA, F. BERTUGLIA, A. MAGNANI, (1999). *Il museo tra reale e virtuale*, Editori Riuniti, p. 102.

smo espositivo che rischia di snaturare l'essenza e il significato del travalicamento del limite del museo tradizionale, tanto che alcuni autori si mostrano molto critici nei confronti di tale possibilità, fino a giocare ironicamente con i termini della questione definendo tale possibilità il "museo fuori di sé"<sup>38</sup>.

## 5.2 | *Il museo diffuso e l'ecomuseo*

Il concetto del cosiddetto "museo diffuso" è stato elaborato in maniera sistematica per la prima volta negli anni Settanta del Novecento da Fredi Drugman, architetto e docente di Progettazione Architettura e Museografia al Politecnico di Milano.

Tale concetto, che riprende in parte quello dell'*écomusée* formulato dai museologi francesi Georges Henri Rivière e Hugues de Varine, vuole esprimere e definire tutta quella serie di rapporti che normalmente legano un determinato territorio e tutto il patrimonio che solitamente è conservato nei suoi musei e non, mettendo a sistema frammenti di storia anche molto diversi tra loro.

Alla loro origine, sia il museo diffuso che l'"ecomuseo" furono approntati per salvaguardare quel poco che rimaneva delle società rurali, soggette a una forte trasformazione fin dagli anni Sessanta del Novecento, grazie alla presenza di un'urbanizzazione progressivamente crescente. Per questa ragione, ovvero per non rischiare di fare cadere nell'oblio secoli di tradizioni locali sentite come la causa della formazione di un patrimonio culturale in molti casi millenario, si sentì l'esigenza di custodire e tramandare ai posteri tutto questo ricco patrimonio. I concetti di "museo diffuso" e di "ecomuseo" si basano entrambi sulla valorizzazione del territorio e dei suoi molti patrimoni, solo che adoperano approcci diversi per la loro messa in pratica.

Un "museo diffuso" è dunque un percorso individuato all'interno di memorie plurali, di storie stratificate e di luoghi non necessariamente riconducibili a uno stesso momento storico, ma accomunati da una vitalità che li individua come pezzi di una medesima identità culturale, sociale e ambientale. L'"ecomuseo" invece vede il territorio stesso come un museo, il quale attraverso un approccio partecipativo della comunità di riferimento porta avanti la tutela, la valorizzazione e la gestione dei patrimoni culturali in esso presenti.

Mentre il museo tradizionale si distingue per avere al suo fianco parole chiave come "collezione", "immobilità" e "pubblico", il museo diffuso e l'ecomuseo si distinguono per essere definiti da altre parole chiave, come ad esempio, "comunità", "patrimonio" e "territorio".

Il museo diffuso è strutturato partendo dal sapere esperto, mentre l'ecomuseo si caratterizza per la sua natura maggiormente partecipativa, la quale prevede nel suo funzionamento l'indispensabile partecipazione della comunità di riferimento. Possiamo dire che l'eco-

museo si interessa di mettere a sistema dei veri e propri patrimoni viventi, come l'identità culturale e il paesaggio.

Il museo è un luogo dove si condivide un patrimonio e poco importa se il luogo è dislocato su ambiti diversi di uno stesso territorio, perché quello che conta è la lettura generale della sua ricchezza condivisibile, di memoria comune, di potenzialità di crescita e di consapevolezza civica.

Il museo diffuso e l'ecomuseo sono concetti che superano la fisicità di uno spazio ben delineato per appropriarsi invece di una dimensione territoriale con la quale vanno a identificarsi. Essi non si limitano a custodire, valorizzare e narrare al pubblico le collezioni che sono custodite al loro interno, quanto invece mirano ad appropriarsi dei molti legami con il territorio, andando a connettersi con le sue connotazioni culturali, storiche e identitarie. Un ecomuseo, ma anche un museo diffuso, sono quindi ambiti nei quali la comunità e il territorio diventano l'una espressione dell'altra, rafforzandosi a vicenda proprio grazie alla creazione di uno statuto a essi superiore che li legittima e al contempo li esalta, nella loro stretta capacità di correlazione.

Il museo diffuso indicato da Fredi Drugman è in realtà, più che un modello, un vero e proprio approccio, capace di superare la consueta visione tassonomica del museo tradizionale, per lanciarla in una direzione nella quale le molte discipline che potenzialmente potrebbero essere coinvolte nell'elaborazione e nella conduzione di tale approccio vengono ricomprese in un inedito orizzonte di matrice antropologica, il quale si dimostra capace di legare la dimensione umana alla trasformazione della dimensione fisica del territorio.

Quindi, un museo diffuso inteso quasi come espressione di un paesaggio-museo, che lo stesso Drugman rileva e riporta attraverso il lavoro effettuato durante campagne di studio condivise tra studiosi e abitanti, confluite poi in pubblicazioni<sup>39</sup> che hanno legittimato scientificamente questo tipo di approccio capace di fare diventare museo un determinato territorio.

Appare abbastanza chiaro comprendere come ad esempio in Italia, data l'abbondanza di situazioni storiche diffuse nei territori, questo approccio abbia avuto una notevole diffusione, trasformando interi contesti ambientali in una rete di monumenti, di luoghi di interesse storico, di siti archeologici, di tradizioni locali, insomma, facendo assurgere tutti questi aspetti diversi alla conduzione di una stessa esperienza museale, supportata naturalmente da una narrazione coesa e unitaria, allo scopo non solo di valorizzare quello che vi è presente, ma anche di istituire una comunicazione più diretta e approfondita con i diversi visitatori.

Data l'immensa diffusione soprattutto nel territorio nazionale, è impossibile in questa sede riportare anche solo una loro breve selezione.

Fin dal 2004 l'idea dell'ecomuseo prende la forma e la modalità con-

<sup>38</sup> Sull'argomento cfr. F. RAPISARDA, (2007). "Il museo 'fuori di sé', in: "Nuove spazialità dell'espore museografica", in: *Museologia scientifica, nuova serie*, 1: 70-80, 2007, pp. 70-80.

<sup>39</sup> Cfr. F. DRUGMAN, (2016). *Idee per un progetto di museo lungo il Trebbia*, a cura di: L. Basso Peressut, M. Ricci, Edifir.

divisa di un vero e proprio “patto” con il quale una determinata comunità si prende cura del proprio territorio<sup>40</sup>.

In tema legislativo, in area di musealità diffusa la regione Piemonte nel 1995 è stata la prima a dotarsi di uno strumento normativo nell’ambito degli ecomusei, seguita poi a ruota da quasi tutte le altre regioni italiane.

Nel 2007 a Catania, in occasione dell’Incontro Nazionale “Verso un Coordinamento Nazionale degli Ecomusei: un processo da condividere”, è stata elaborata la cosiddetta “Carta di Catania”, anche detta “Carta degli Ecomusei”, nella quale si afferma che l’ecomuseo non è un luogo, bensì una pratica partecipata finalizzata alla valorizzazione del patrimonio culturale espresso nella sua forma materiale o immateriale, appartenente a un determinato territorio e volta, attraverso uno sviluppo sostenibile, a combattere la dispersione sociale, ma anche a mantenere vive tradizioni, caratteri e comunità che di quel territorio sono l’espressione.

Nel 2017 tutti gli ecomusei italiani hanno lavorato nella messa a punto di un testo comune, denominato “Agenda”, “Manifesto”, o “Documento Strategico 2016/2017”, nel quale si programmano le attività da svolgere attraverso una rete nazionale di ecomusei, si definiscono le relazioni tra questi e i paesaggi culturali, nonché si dà una definizione univoca e onnicomprensiva delle intenzioni che sottendono alla loro esistenza. In particolare, attraverso questo documento gli ecomusei italiani si autodefiniscono come:

*«processi partecipati di riconoscimento, cura e gestione del patrimonio culturale locale al fine di favorire uno sviluppo sociale, ambientale ed economico sostenibile. Gli ecomusei sono identità progettuali che si propongono di mettere in relazione usi, tecniche, colture, produzioni, risorse di un ambito territoriale omogeneo con i beni culturali che vi sono contenuti. Gli ecomusei sono percorsi di crescita culturale delle comunità locali, creativi e inclusivi, fondati sulla partecipazione attiva degli abitanti e la collaborazione di enti e associazioni»<sup>41</sup>.*

L’idea del museo diffuso però non lega e mette a sistema solo le realtà minori, ma anche realtà molto note e blasonate da un punto di vista culturale. Il museo diffuso, infatti, è anche un modo per mettere in relazione più musei tra loro, come nel caso della rete costituita tra i più importanti musei presenti all’interno di una grande città.

Va ricordato, inoltre, che tutti gli ecomusei presenti sul territorio italiano hanno fondato una rete a livello nazionale allo scopo di divulgare il loro lavoro.

Anche in questa declinazione museale, la parola d’ordine pare sempre essere quella della relazionalità tra le parti, la connessione tra i vari protagonisti e i possibili legami intercorrenti tra i luoghi, la loro cultura e i visitatori. Proprio perché la relazionalità è la leva primaria, questo sistema crea ambienti di apprendimento maggiormente interattivi, nonché una maggiore flessibilità rispetto ai tempi e ai modi delle visite.

### 5.3 | Il concetto del site-specific

Sulla scia del museo che abbandona progressivamente i propri confini per ricercare nuovi ambiti di esposizione, ma anche su quella dell’Arte che ricerca nuovi territori e nuove modalità per la sua ideazione e creazione, il concetto del *site-specific* è diventato negli ultimi decenni un concetto nodale.

Dire che un’opera d’Arte è *site-specific*, significa che è stata realizzata in funzione di un determinato luogo, allo scopo di interagire e integrarsi con esso, con le sue caratteristiche, le sue misure, le sue materie, ma anche con la sua figuratività, ovvero con quel patrimonio spesso sotteso e invisibile, fatto da tutto l’insieme dei caratteri che formano l’unicità dell’identità del luogo con il quale l’Arte ricerca un dialogo.

Molte volte questo dialogo è decisamente evidente, in quanto si tratta di una vera e propria appropriazione fisica dell’opera nei confronti del luogo, altre volte invece questo legame appare più sublimato, meno letterale ma non per questo meno forte, spesso basato sull’interpretazione sensibile dei caratteri e delle identità che determinano la riconoscibilità del luogo.

Quindi operare artisticamente all’interno di questa categoria, significa riferirsi alle qualità fisiche e spirituali del luogo con il quale si intende relazionarsi, alla sua dimensione, ma anche alla sua forma, alla sua luce, al suo clima, e tenere presente tutta la paradigmaticità sottesa che ogni luogo tiene dentro di sé come potenziale latente e pronto per essere raccolto dall’artista.

Possiamo dire che questo modo di concepire l’Arte non sia molto dissimile dai modi con i quali solitamente si dà origine a un percorso progettuale architettonico, consapevolmente legato alla specificità del luogo nel quale si interviene.

I presupposti di ascolto, di analisi, di interpretazione e di espressione, a prima vista potrebbero essere intesi come gli stessi sia che li si applichino nel campo dell’Arte, sia in quello dell’Architettura, solo che a una lettura più approfondita ci si accorge che nel caso dell’Architettura, l’edificio che si realizza in un determinato luogo, dovrebbe apparire “come se ci fosse stato”, pur riconoscendone i tratti di contemporaneità, ovvero come fortemente appartenente ai caratteri di quel determinato spazio, come se si mettesse in atto un processo interpretativo molto profondo, in grado di fare scaturire una forma architettonica che si ponga in continuità e in assonanza con l’intorno, pur dimostrando di essere frutto del presente. Nel campo dell’Arte è profondamente diverso, nel senso che se anche i presupposti sono gli stessi, ovvero l’interpretazione dei caratteri fisici e spirituali del luogo, così come il legame profondo e l’interazione con esso, il risultato al quale si approda non è suscettibile della verifica della continuità, poiché in quanto fatto artistico può permettersi la libertà di scostarsi figurativamente da esso, può avere cioè i tratti di personalizzazione ammessi all’Arte, che anzi ne costituiscono il tratto distintivo e ingui-

<sup>40</sup> Cfr. M. MAGGI, (2009). *Ecomusei: guida europea*, Allemandi, p.9.

<sup>41</sup> Cfr. “Manifesto Strategico degli ecomusei italiani”.

stificabile di “atto artistico”. Un atto che è frutto di una pura creatività e non, come nell’Architettura, frutto di una consonanza che dovrebbe mostrarsi attraverso una tradizione che costantemente si aggiorna e si rinnova attraverso il progetto contemporaneo.

Pionieri di questa tendenza sono stati artisti che hanno lavorato sulla dimensione ambientale della loro arte, come ad esempio Christo e Jeanne Claude, Dani Karavan, Gordon Matta-Clark e Richard Serra, Michelangelo Pistoletto, solo per ricordarne alcuni tra i più noti.

Vale la pena ricordare che anche il tema dell’arte *site-specific* è emerso come reazione all’idea, tutta moderna, di un’Arte universale e neutra, alla quale si è affiancato anche una sempre crescente consapevolezza delle caratteristiche uniche di ogni luogo e di ogni contesto. Mentre la modernità teorizzava l’astrazione di un atto artistico avulso dalla dimensione fisica delle cose, dalla quotidianità del sentimento e dalla particolarità di ogni fatto, luogo e tempo specifico, la categoria del *site-specific* pratica l’esatto contrario, riportando l’Arte a una misura più immanente, grazie alla quale essa non rappresenta più un plusvalore decorativo, ma un dato essenziale nella comprensione fisica di un contesto.

Non necessariamente l’approccio *site-specific* conduce a lavorare in contesti all’aperto, in certi casi l’opera può nascere in sintonia con spazi architettonici interni, adeguandosi alle sale di musei e gallerie, anche se è ormai entrato nel linguaggio comune definire tale categoria prevalentemente in relazione al contesto ambientale aperto.

Dagli anni Settanta del Novecento a oggi, il termine ha subito molte declinazioni diverse, stabilite di volta in volta dai critici per definire la personale poetica di artisti che lavorano in questo ambito, descrivendo a seconda dei casi approcci cosiddetti *site-oriented*, *site-referenced*, *site-determined*, *site-responsive*, *site-releted* e così via, andando a descrivere sempre più puntualmente una galassia di intenzioni, mosse tutte all’interno dello stesso orizzonte di relazionalità artistica.

#### 5.4 | Il parco d’Arte

Per *parchi d’Arte* si intendono tutti quei luoghi nei quali l’Arte, soprattutto quella contemporanea, si fonde con la dimensione naturale, dando luogo a un’esperienza di visita inattesa e molto intensa.

In questi luoghi, l’Arte e la Natura – ma sarebbe forse più opportuno parlare di Arte e Paesaggio, intendendo la Natura non per la sua essenza ma per come viene percepita dall’Uomo – non rimangono più due registri isolati, ma diventano un’unica entità che contenendoli entrambi li riunifica e li supera per dare luogo a una terza entità, la cui percezione è spesso affidata alle corde dell’emozione.

Sono luoghi nei quali non basta collocare opere d’Arte, come spesso succedeva anche in passato – quasi sempre sculture – all’interno di un giardino o di un parco. In questo modo l’Arte e la Natura non

sempre si potrebbero relazionare tra loro andando a costituire una nuova spazialità, la quale, al contrario, rappresenta l’essenza del cosiddetto *parco d’Arte* modernamente inteso. Va da sé che in molti casi un giardino o un parco possono essere considerati in sé come opere d’Arte, ma la dimensione teorica che sottende il *parco d’Arte* inteso nella sua declinazione contemporanea è cosa profondamente diversa da quella che ha formato i grandi spazi verdi del passato.

Sul finire del Moderno, infatti, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, si registra una dilagante necessità di mutare l’Arte in gesto, ovvero, l’Arte pare smarrire per sempre quella sua millenaria identità di soggetto fisso, perenne e immobile all’interno di un tempo, il quale pare non rispondere più ai dettami di una serie di canoni inamovibili, a cui da sempre l’Arte è stata soggetta.

L’*estemporaneità* diviene allora la nuova parola d’ordine, e riversandosi sull’Arte la fa diventare immediatamente effimera, rompendo inesorabilmente la sua caratterizzazione di fatto eterno, in modo da legarla invece a un più relativo “qui e ora”.

A questo si aggiunge anche un generalizzato senso di allarme che la società di quel periodo stava vivendo; in particolare nei confronti delle trasformazioni della Terra da parte dell’Uomo, ovvero nei confronti dei danni spesso irreparabili ai quali il nostro Pianeta era per la prima volta soggetto nella Storia in maniera così generalizzata e documentata.

Insomma, la postmodernità pare avere inizio anche proprio dalla critica fortissima nei confronti dell’abbandono di quella secolare alleanza tra Uomo e Natura che da sempre ha caratterizzato le sue espressioni più profonde e sensibili. Espressioni tra le quali l’Arte e l’Architettura sono quelle che hanno vissuto e mostrato nei secoli precedenti un legame tra i più forti e che neanche il Moderno ha avuto la forza di recidere in maniera definitiva.

Va da sé che la modernità ha portato inequivocabilmente all’apparente esaltazione della cultura della macchina, dell’estetica dell’industrializzazione, nonché del culto della velocità e del dinamismo, ricadendo quindi sull’Arte e sull’Architettura con tutti i parallelismi e le metafore ormai ampiamente note alla Storia.

In un’analisi generale, non si può non ricordare come certi movimenti artistici del Novecento si siano violentemente posti in aperto contrasto con una ricerca di equilibrio e relazione nei confronti della Natura dichiarando, di contro, una sorta di diffusa adesione all’innaturalità delle cose e degli eventi. In quei decenni che hanno caratterizzato la più coesa ed estesa narrazione del Novecento, pare eclissarsi proprio la ricerca di una possibile “teoria del bello naturale”, intesa come fatto estetico ma anche filosofico, anche se, a una lettura più attenta, non si può fare a meno di notare l’ambiguità di fondo di forze contrarie che su questo argomento governavano il pensiero.

Se da un lato Umberto Boccioni scrive un testo come *Contro il paesaggio e la vecchia estetica*, nello stesso momento fioriscono tutta una serie di interessi legati al paesaggio e alla sua idea, oppure, mentre Robert Mallet Steven costruisce provocatoriamente un giardino con scheletrici alberi-scultura in cemento armato e Fernand Léger si scaglia contro le società nate a protezione del paesaggio, in quegli stessi anni si istituiscono di fatto i primi esempi legislativi promulgati a difesa di quello stesso paesaggio e si vara l'istituzione dei primi parchi nazionali, andando ad affidare proprio alla Natura e alla sua rappresentazione la capacità di contenere e di veicolare gli ideali che sono alla base dell'immaginario di uno Stato unitario.

Quindi, al di là di una frettolosa ricognizione critica che ha inteso per molto tempo legare la modernità ai soli miti della Tecnica e del Progresso, a ben vedere si è sempre registrato un forte disagio nei confronti della perdita di naturalità, registrato non solo sul piano artistico, ma anche filosofico, come fin dal '27 Martin Heidegger nel suo *Essere e Tempo* sancisce, ufficializzando per la prima volta la scissione che l'Occidente ha intrapreso nei confronti dell'essere, sradicandosi dalla vera natura delle cose e gettando sulla Scienza in quanto "provocatrice" della Natura, uno sguardo straniato, tutte le volte che essa si pone in dissonanza con la complessità che caratterizza il piano dell'essere.

È facile intuire come in questo contesto culturale siano potute nascere le prime forme di dialogo tra Arte e Natura, vedendo in questa relazione, all'apparenza dimenticata, un modo per ritrovare le radici culturali di una società ormai smarrita nei suoi valori principali di riferimento, la quale si dimostra capace, però, di intravedere nel legame con gli aspetti naturali del mondo la leva per istituirci una versione più aggiornata e salvifica della sua secolare alleanza. Installazioni, *happenings*, multimedialità, informalità e militanza, diventano allora le nuove forme d'espressione artistica di quegli anni, traducendosi nella realtà dei fatti con approcci anche molto dissimili tra loro, anche se comunque tutti accomunati dalla stessa necessità espressiva.

I musei all'aperto, i parchi e giardini d'Arte, così come l'Arte Ambientale, la *Land Art*, l'*Art in the Nature*, sono tutte declinazioni che nascono all'insegna di questa stessa necessità di modificare lo statuto dell'Arte, trasformandola da valore immobile nel tempo in un vero e proprio oggetto di consumo.

Nel campo dell'Arte che esce dal museo per appropriarsi di altri spazi, anche ovviamente naturali, dobbiamo riferirci per primi a una serie di esempi americani affrontati con lo spirito di rifiuto nei confronti dell'anonimato del museo moderno, ovvero nei confronti di quell'imperversare continuo del cosiddetto «*white cube*», secondo la felice definizione del critico d'arte Brian O'Doherty. Nel museo e nella galleria d'Arte della modernità, il visitatore pare nella maggior parte dei casi vivere un'esperienza artistica completamente asettica e slegata

al tempo e al luogo, tanto che la cultura artistica sente il bisogno di dotare le opere di una maggiore specificità con i luoghi dell'esposizione e con un senso della natura, dell'ambiente e del paesaggio, che mai prima di allora erano entrati a fare parte delle dinamiche della sua produzione ma anche in quelle della sua esposizione.

Com'è noto, fin dagli albori della Storia, creare un giardino, un parco, insomma, un qualunque spazio verde costruito dall'Uomo non per il suo sostentamento ma per diletto, significa tra le altre tante cose, anche affermare una rappresentazione del mondo. A maggior ragione uno spazio verde nel quale viene collocata l'Arte contemporanea, è la messa in opera di una visione del mondo – quella degli artisti e quella del committente – i quali con mezzi diversi ma con le medesime intenzioni, gettano nel frammento di natura che stanno componendo, non solo una testimonianza del loro lavoro, ma anche una prospettiva per il futuro. Dunque, il parco d'Arte è anche un luogo di narrazione, come da sempre lo sono tutti gli ambiti nei quali si innescano legami e reciprocità, ed è per forza di cose anche uno spazio di relazioni. Relazioni tra Natura e Arte, tra Arte, Paesaggio e Uomo, ma anche relazioni con una dimensione "altra" capace di toccare corde maggiormente legate ad ambiti più spirituali.

Ma inserire un'opera d'Arte, qualunque essa sia, in uno spazio verde significa lavorare su una reciprocità, quella tra la forma dell'Arte e la forma della Natura, ma anche quella dell'esclusività tra i due termini della relazione. Come qualunque architettura dovrebbe legarsi indissolubilmente al luogo che la ospita diventandone l'espressione interpretata dei suoi caratteri, anche l'arte pensata per essere collocata all'interno di un contesto naturale, deve assecondare i caratteri e le specificità della dimensione fisica del contesto, deve assumerne i valori, farli propri e restituirli attraverso un processo di interpretazione condotto nell'unicità delle sue forme.

La Natura, come l'Arte, fa parte del mondo ma al contempo lo trascende, è parte di esso, si manifesta attraverso la fisicità dei suoi elementi, tramite la biologia dei suoi processi vitali, ma allo stesso tempo è anche un qualcosa che esula dalla ristretta dimensione fisica per assestarsi al di fuori della realtà sensibile. Mettere insieme queste due entità diventa in molti casi un atto del *sublime*, una metafora della vita, ma anche un'esperienza che sconfinava dalla realtà ordinaria delle cose e degli eventi.

Ogni parco d'Arte contemporaneo non può non trovare alcuni suoi meravigliosi archetipi nelle forme di alcuni noti parchi realizzati in Italia durante il periodo manierista. Tra essi spiccano decisamente il "Sacro Bosco" di Bomarzo e il "Parco Mediceo" di Pratolino.

Denominato anche il "Parco dei Mostri" e costruito da Pirro Ligorio attorno alla metà del XVI secolo per volere del principe Pier Francesco Orsini che lo dedica alla consorte, il "Parco di Bomarzo" è un

insieme di fantastici episodi architettonico-scultorei disseminati all'interno di una vasta area verde nei pressi di Viterbo. In esso, il rapporto tra Arte e Natura è totale, nel senso che la Natura è "pietra" per costruire lo spazio, insieme alla pietra vera con la quale sono realizzati i molti episodi su cui si struttura il Parco, molti dei quali vere e proprie interpretazioni delle visioni letterarie formulate da Petrarca, da Ariosto e da Tasso.

Il "Parco Mediceo" di Pratolino presso Firenze, voluto da Francesco I de' Medici, invece, pare oggi meno rivolto alla ricerca di un costante sentimento di stupore e sorpresa come succede a Bomarzo. Nella vasta area verde nella quale si alternano boschetti e ampie zone a prato, la presenza di alcuni gruppi architettonico-scultorei, come quello del cosiddetto *Appennino*, realizzato dal Giambologna, paiono coagulare attorno a sé tutta la sorprendente forza evocativa del luogo. In origine, l'intero parco era disseminato di macchine, percorsi tematici, grotte, automi che alimentavano suoni e giochi d'acqua, tutti progettati da Bernardo Buontalenti, i quali avevano lo scopo di deliziare gli ospiti, ma allo stesso tempo di rappresentare anche gli interessi alchemici del suo proprietario, particolarmente attratto da un gusto basato sulle molte "stranezze" della Natura, come anche il suo "Studiolo" all'interno di Palazzo Vecchio a Firenze ci testimonia.

Un altro archetipo relativo alla tipologia del parco d'Arte, anche in questo caso dedicato interamente alle esclusive produzioni di un solo artista, è rappresentato dal cosiddetto "Parco Vigeland" a Oslo in Norvegia. Gustav Vigeland, uno dei più noti scultori norvegesi della prima metà del Novecento, in seguito a un accordo con la municipalità di Oslo che gli concede un edificio per usarlo come abitazione e come studio in cambio di tutta la sua produzione artistica, per più di venti anni produrrà ininterrottamente statue e gruppi scultorei che andranno a decorare lo spazio verde all'esterno di questo edificio. Edificio che, insieme al parco, sarà completamente musealizzato dopo la sua morte, avvenuta nel 1943.

Impostato interamente intorno a un'asse longitudinale di più di 800 metri, ed esteso su un terreno di più di 30 ettari, il parco mostra la scultura di Vigeland al contempo profondamente radicata alla tradizione vichinga, ma anche al realismo novecentista, raggruppandosi in episodi diversi che si fondono all'architettura e alla natura del luogo. Granito, ferro battuto ma anche pavimentazioni, fontane, vene d'acqua, insieme ad alberi, superfici erbose e piccole nuove topografie, sono gli ingredienti di questa modificazione permanente dello stato dei luoghi, nella quale la Natura si fonde alla Scultura dando vita a un'unità espressiva difficilmente discretizzabile nelle sue diverse componenti. I temi della vita e delle sue diverse emozioni, insieme al rapporto tra i generi e tra le varie età dell'esistenza, conducono inevitabilmente a una riflessione sul ciclo vitale, che si richiude nell'allegoria di un gruppo scultoreo nel quale sette figure umane di diverse età si rincorrono formando un cerchio.

Fin dal 1955, il *Kröller-Muller Museum* nel "Parco Nazionale Hoge Veluwe" nei pressi di Otterlo in Olanda, realizzato nella sua sede iniziale da Henry van de Velde, aprì al pubblico il proprio parco d'Arte. Si tratta di un ampio spazio verde dislocato attorno all'edificio originario realizzato in mattoni, accanto al quale nei primi anni Settanta fu portata a termine una nuova ala espositiva in ferro e vetro. Nel parco trovano posto opere di Auguste Rodin, di Henry Moore, di Claes Oldenburg, di Lucio Fontana e di Richard Serra, le quali non sono semplicemente esposte all'interno di uno spazio verde, ma con esso creano relazioni, cercano legami, intessono corrispondenze, insomma, usano gli elementi della Natura come elementi del proprio statuto artistico, senza la presenza e il coinvolgimento dei quali la loro consistenza e i loro valori sarebbero stati decisamente altro.

Intorno alla metà del Novecento vede la luce in Toscana il primo esempio di parco d'Arte moderno realizzato in Italia. Si tratta del "Parco di Pinocchio" a Collodi, piccolo agglomerato vicino a Pescia in provincia di Pistoia e paese natale di Carlo Lorenzini, autore del celeberrimo libro di avventure del burattino di legno, che in seguito al successo del libro mutuò il proprio pseudonimo proprio dal suo luogo d'origine. Nel 70° anniversario della prima pubblicazione de *Le avventure di Pinocchio*, il sindaco di Pescia nel 1953 indisse un concorso nazionale che prevedeva l'abbinamento di architetti e di scultori, per la realizzazione di un monumento da dedicarsi al noto burattino. La commissione, che comprendeva tra gli altri l'architetto Giovanni Michelucci e lo scultore Giacomo Manzù, scelse come vincitori *ex aequo*, sia la *Piazza dei mosaici* progettata da Renato Baldi e Lionello De Luigi con l'apporto scultoreo di Venturino Venturi, sia il monumento *Pinocchio e la Fatina* di Emilio Greco.

Tre anni dopo fu prescelta l'area dove realizzare le opere e tale area prese fin da subito la configurazione di un parco, nel quale la piazza lastricata venne realizzata bordata interamente da un boschetto di lecci e da bassi muretti sui quali lo scultore Venturino Venturi realizzò i mosaici raffiguranti scene tratte dalle avventure di Pinocchio. I muretti presentano un disegno che sembra dialogare e proseguire il legame con le siepi di bosso su cui si caratterizza il disegno del limitrofo parco settecentesco della Villa Garzoni.

La scultura di Emilio Greco viene collocata in un ambito autonomo, posto vicino all'ingresso del parco in modo da segnalarne la presenza, quasi fosse un segnale nel paesaggio.

Negli anni successivi si costituiscono alcuni organismi di gestione per ampliare il parco con nuove aree e nuovi manufatti. Ne sono un esempio l'*Osteria del Gambero Rosso* progettata da Giovanni Michelucci, la cui spazialità viene definita da Giovanni Klaus Koenig come «scherzosa»<sup>42</sup>, caratterizzata da uno spazio a doppio volume il cui ballatoio interno è sorretto da una ardita reiterazione di pilastri e travi che paiono alludere alle chele del gambero, ma anche tutta quella serie di piccoli manufatti ed episodi realizzati dai secondi classificati

<sup>42</sup> Cfr. G.K. KOENIG, (1968). *Architettura in Toscana 1931-1968*, Eri Edizioni Rai, 1968.

al concorso iniziale, ovvero lo scultore Pietro Consagra, esponente di rilievo dell'astrattismo internazionale e l'architetto Marco Zanuso. Questi ultimi progettano e realizzano tutta una serie di episodi capaci di integrare Arte, Natura e Architettura, rifacendosi alle scene del *Paese dei Balocchi*, alla *Casa della Fata Turchina*, fino all'episodio della *Balena*.

L'idea di base del "Parco di Pinocchio" è che i bambini, ma anche tutti gli altri visitatori, possano avvicinarsi al famoso testo, attraverso il *medium* dell'arte contemporanea, che in questo caso pare assumere un preciso ruolo pedagogico.

In queste nuove aree la sistemazione del verde è stata curata da un paesaggista di eccezione, ovvero, quel Piero Porcinai che tanto ha lasciato alla cultura della progettazione italiana del paesaggio sviluppata dal secondo Novecento in poi, il quale ha saputo creare in questa sua realizzazione, non tanto una cornice alle opere, quanto una vera interpretazione naturalistica dei temi presenti nel libro, offerti in tutta la loro carica allusiva in grado di mantenere alto il legame tra Arte, Natura, Gioco ed Educazione.

Tra tutti gli episodi pensati da Zanuso e Consagra spicca indubbiamente quello della *Balena*, realizzata con una calotta emisferica decorata esternamente con cocci, vetri e ciottoli. Il tutto posto al centro di un laghetto, con accesso tramite passerelle che permettono di entrare dalla bocca aperta all'interno del ventre dell'animale, dove un pilastro circolare nasconde la scala a chiocciola che permette di salire sul suo dorso.

Significativo è ricordare come le più grandi rassegne d'Arte svoltesi in Italia negli anni Settanta sono state dedicate al tema del rapporto tra Arte e Natura, intitolandosi quella del 1976 *Arte e Ambiente e Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* quella del 1978, ufficializzando così un sentire e un *modus operandi* già fortemente presenti sulla scena artistica internazionale.

Su questi presupposti e con questi antecedenti, possiamo dire che il decennio dei Settanta segna l'inizio della grande affermazione europea del parco d'Arte, con lo sviluppo di tutta una serie di realtà artistiche che, partendo da presupposti diversi, vanno alla ricerca di una stessa nuova relazione con la fisicità dei luoghi.

È il caso ad esempio delle opere d'Arte che iniziano a dislocarsi all'interno della "Foresta di Dean" al confine tra Inghilterra e Galles, nella quale le opere sono fortemente correlate all'identità dei luoghi, esprimendone i caratteri più peculiari, ma è anche il caso di alcuni parchi artistici aperti nelle regioni del grande Nord europeo, come ad esempio, quello creato dall'artista Olavi Lanu all'inizio degli anni Novanta, nel quale le figure scultoree realizzate dall'autore lavorando la pietra locale, vengono lasciate ricoprire naturalmente dal muschio, così come vengono lasciate avvilupparsi dalle radici delle piante con le quali si confrontano. L'opera d'Arte diviene così immediatamente elemento vivo, soggetto che può essere naturalmente

aggredito dal ciclo vitale dell'intorno nel quale è collocato e allo stesso ciclo vitale al quale è destinato a ritornare.

Oppure è il caso di *Arte Sella*, nato nel 1986 come manifestazione temporanea internazionale negli spazi aperti della Val di Sella, una valle laterale della più nota Valsugana in provincia di Trento, dove un gran numero di artisti di caratura internazionale si sono avvicinati a interpretare lo spirito del luogo. Le opere, perlopiù realizzate con gli stessi materiali naturali presenti sul posto, con il passare del tempo si sono modificate secondo il normale ciclo vitale, trasformandosi e rendendosi sempre più radicate alla fisicità del contesto che le ospita.

Nel corso del tempo, sempre più numeroso è stato il numero dei parchi d'Arte realizzati per iniziativa pubblica o privata, diffondendosi in ogni latitudine del mondo, dai Paesi nordici a quelli presenti nell'emisfero australe. Tutti con la stessa intenzione di riportare l'Arte a una dimensione più terrena, di legarla ai molti aspetti della Natura, ma anche con lo scopo di offrire ai visitatori opere che si ponessero come punti di coincidenza con le diversità dei vari territori.

Solo in Toscana vale la pena ricordare il "Parco di Celle", istituito fin dal 1982 da Luciano Gori, quando decide di mettere a disposizione del pubblico una porzione della sua immensa collezione d'arte contemporanea, aprendo il parco della sua villa sulle colline pistoiesi in cui dispone opere di Buren, di Melotti, di Serra, di Caravan, di Burri, di Marini, solo per ricordarne alcuni tra i tanti.

Anche a Capalbio, in Maremma, troviamo il cosiddetto "Giardino dei Tarocchi", creato dall'ispirazione di Niki De Saint-Phalle, dove dal 1998 ha dato vita a un insieme di grandi sculture in cemento e acciaio rivestite da pelli di scaglie di ceramica e specchio, che insieme agli elementi naturali con i quali dialogano e in molti casi si fondono, creano un insieme di grande suggestione.

Ma vale la pena ricordare anche il "Giardino" di Daniel Spoerri, sempre in provincia di Grosseto e precisamente nel comune di Seggiano sulle pendici del Monte Amiata. Il percorso si snoda attraverso i 16 ettari del parco nel quale le molte opere d'arte contemporanea create dal proprietario di casa e da artisti suoi amici, si integrano e relazionano allo stato naturale dei luoghi, dialogando con il paesaggio circostante. Oltre alle opere di Spoerri, artista romeno di nascita ma svizzero d'adozione, sono presenti anche molte altre opere di artisti suoi contemporanei, che hanno trasformato questo brano di territorio in un museo a cielo aperto. Museo che trascende dal suo ristretto significato di luogo della custodia e dell'esposizione delle opere, per diventare, invece, un ambito con il quale l'Arte non solo si lega, ma senza il quale non sarebbe potuta nemmeno esistere.

In Sardegna vale la pena citare il "Giardino Sonoro" di Pinuccio Sciola a San Sperate in provincia di Cagliari, luogo che l'artista sardo ha per molto tempo usato come atelier all'aperto. In questo ambiente disseminato di rocce granitiche, di basalti ma anche di piante di ulivo

e di arancio, le pietre lavorate da Sciola si pongono come elementi di una costellazione molto più ampia, dove la Natura e l'Artificio vanno a formare una terza e più vitale entità, grazie alla quale l'esperienza del visitatore non è solo legata alla percezione dell'arte che vi viene mostrata, ma anche a quella della luce, del vento, dei colori e dei profumi senza i quali l'arte non avrebbe ragione di esistere, perché pensati tra loro in una relazione osmotica e imprescindibile.

Problema secondario ma sicuramente non trascurabile nell'ambito dei parchi d'Arte è quello della conservazione delle opere che vi sono mostrate. Essendo così strettamente connaturate alla peculiarità dei luoghi, la Natura non solo è l'*alter ego* dell'Arte, ma un vero e proprio elemento su cui costruire la fisicità dell'opera.

In base alla natura dell'opera, si possono aprire due diversi scenari in funzione della conservazione di questa tipologia di interventi. Esistono, infatti, opere nelle quali la dimensione naturale deve essere ossessivamente mantenuta nella condizione e nell'equilibrio presente al momento della sua creazione, pena la completa spersonalizzazione dell'opera che una volta modificata la sua componente naturale vedrebbe alterarsi significativamente i propri valori e i propri significati. Viceversa, esistono opere nelle quali invece la componente naturale deve necessariamente fare il suo corso. Opere nelle quali il ciclo vitale è compreso nel progetto artistico, anzi, cresce e si rafforza proprio nella sua evoluzione. Quindi, di fronte a questa discriminante fondamentale, ci si dovrebbe approcciare con strategie conservative completamente diverse, dato che la conservazione delle opere, anche in un parco d'Arte, dovrebbe essere intesa come una delle *mission* principali.

Quando l'Arte deve essere modificata e integrata dalla presenza della Natura, allora si parla non più di *parco d'Arte* ma di *Arte nella Natura*, mettendo l'accento sull'inevitabile modificazione che l'opera subirà con il passare del tempo.

## 5.5 | Land Art

Il termine "*Land Art*" deriva dal titolo che il gallerista tedesco Gerry Schum dette al documentario da lui stesso girato per la presentazione di una serie di interventi artistici pensati e realizzati in relazione alla natura. La figura di Schum è molto interessante in quanto riversò la sua formazione avvenuta in campo televisivo e cinematografico, nel mondo artistico, mettendo a disposizione i suoi documentari come mezzo di promozione per l'Arte. Secondo lui, il mezzo visivo poteva essere impiegato come modo per aggirare il sistema tradizionale delle esposizioni nei musei, in quanto la trasmissione televisiva delle opere avrebbe potuto sottrarre l'Arte dalla commercializzazione, rendendola libera e accessibile a tutti. La sua democratizzazione dell'Arte, trovò il punto di massima espressione nel 1969, quando a

Düsseldorf apre la sua *Television Gallery*, nella quale la conoscenza delle opere avveniva attraverso il mezzo filmato.

Il documentario *Land Art* riprendeva il lavoro di alcuni artisti che usavano legare i propri interventi direttamente al territorio naturale dei grandi spazi incontaminati presenti negli Stati Uniti, come i deserti, le praterie, i laghi salati e il mare. Tra essi figuravano le opere di Robert Smithson, di Dennis Oppenheim, di Michael Heizer e di altri. Come è già stato accennato, il periodo degli anni Sessanta del Novecento è stato caratterizzato dalla presenza di molte incertezze e tensioni, dovute al fatto che le granitiche certezze che avevano caratterizzato la prima parte della modernità stavano cedendo, lasciando il passo a una generale sfiducia nelle istituzioni e nei sistemi di pensiero che le governano. La Guerra Fredda, il consumismo sempre più sfrenato, la paura del domani, le prime consapevolezza ecologiste, l'avvento di una tecnologia avvertita ormai come parte essenziale della società, si riversano nel variegato mondo della progettualità artistica, facendo nascere la necessità di un nuovo e più vero rapporto tra la Realtà e la Natura. Una Realtà che fugge però dal modello imposto dalla società del consumo, per avvicinarsi invece, alla sua dimensione più vera e ancora intoccata: la Natura, appunto, e il suo mondo, visto come ultima frontiera alla quale l'Arte potrebbe dedicarsi prima dello sfascio generale.

La *Land Art* si muoveva all'interno di una dichiarata ricerca artistica anti formale, assolutamente lontana dal figurativismo imperante che le contemporanee esperienze artistiche della *Pop Art* stava portando avanti in quegli anni. Per questo, la riflessione artistica su un novo rapporto tra uomo e natura, dalle teorizzazioni newyorkesi si sposta ben presto agli sconfinati orizzonti dell'Ovest statunitense, nei quali trova la sua reale concretizzazione nei gesti a scala territoriale dei diversi artisti, i quali nella maggior parte dei casi danno luogo a opere di carattere effimero, ovvero legate alla stagionalità di un contesto e alle mutazioni naturali di un luogo. Per lasciare traccia di queste opere, esse vengono immediatamente documentate ricorrendo alla loro ripresa fotografica o alla realizzazione di video. Così facendo, l'opera non è solo la messa a dimora di un artificio che ricerca un legame con una dimensione naturale in un determinato contesto ambientale, ma anche tutto l'approccio documentativo che lo stesso artista mette in atto per trasmettere al futuro la finitezza della sua creazione. Infatti, nella stragrande maggioranza dei casi, queste opere saranno oggetto di riappropriazione da parte della Natura, la quale le trasformerà a poco a poco sottolineando la loro specificità effimera.

Gli artisti della *Land Art* scelgono ambientazioni naturali di grande impatto scenografico, le cui eccezionalità non fanno altro che ribadire la distanza con il limitato mondo della galleria espositiva, con la sua dimensione in quel momento avvertita come costrittiva e limitante. Per questo l'Arte esce da una dimensione contenuta e controllabile,

abbandona le tradizionali tecniche di realizzazione per lavorare *nella* terra e *con* la terra, lasciando impronte sempre più grandiose e allo stesso tempo fugaci come, sotto un certo punto di vista, a cercare di dare eternità a processi transitori, così come a ricordare all'Uomo la transitorietà e fugacità della sua stessa esistenza, la sua piccolezza di fronte alla maestosità del Creato.

Da sottolineare che le opere di *Land Art* non sono delle semplici installazioni che l'artista colloca in relazione a un contesto naturale, ma al contrario, sono delle vere e proprie *alterazioni* quasi permanenti che vanno a plasmare la naturalità dei siti prescelti, facendo della Natura un vero e proprio materiale necessario alla realizzazione dell'opera, in quanto solitamente non vengono usati altri materiali che non quelli naturalmente presenti nel luogo. Ma diventano Arte non soltanto le pietre, gli alberi, la sabbia e l'acqua, ma anche i fenomeni atmosferici a essi correlati, come la neve, il ghiaccio, i fulmini, il vento ecc.

Per l'eccezionalità dei paesaggi, usati non tanto come semplici fondali, ma come dei veri e propri ambiti senza i quali l'opera non avrebbe potuto avere senso, questo particolare approccio artistico si è sviluppato prevalentemente negli USA, per i cui territori hanno lavorato artisti quali ad esempio Dennis Oppenheim, il quale ha fatto dell'idea del negativo un suo *modus operandi*. La sua opera, infatti, è caratterizzata da immensi solchi nel terreno e nella neve, così come da vaste superfici arate che a una visione zenitale assumono il valore di esatte composizioni geometriche, la cui perfezione confligge con la dimensione naturalistica dell'ambiente naturale, di per sé imperfetta per natura.

Walter De Maria infisse 400 aste metalliche all'interno di un'estensione di terreno di oltre 1 km e mezzo, al centro del deserto di Albuquerque nel Nuovo Messico. Queste steli, oltre ad avere il ruolo di "ordinare" la natura incontaminata del sito, sovrapponendone una griglia geometrica, hanno lo scopo di attirare a terra i fulmini. Questo, nelle intenzioni dell'artista, avrebbe fatto in modo di opporre un ordine verticale nei confronti del prevalente ordine orizzontale, oggi rappresentato dalla distesa piatta del deserto. L'incontro tra le due direzioni fondamentali della natura umana, si sarebbe manifestato solo in determinati momenti, scaricando a terra l'aria gravida di elettricità, nell'esatto momento in cui sarebbe stata immortalata dall'obiettivo dello stesso artista.

Robert Smithson invece, concepiva le sue opere a una dimensione tale che la loro migliore percezione la si poteva avere dall'alto. Infatti, è dall'elicottero che lui fotografava le sue creazioni e sempre dall'elicottero<sup>43</sup> valutava quale luogo naturale sarebbe stato meglio

utilizzare per collocarvi le sue opere. Di lui si ricorda, fra le altre, la sua opera più nota, cioè la *Spiral Jetty* realizzata nel 1970 nel Grande Lago Salato nello Stato dello Utah.

Una leggenda popolare afferma che, in passato, nel centro del lago si creavano grandi gorgi originati dal fatto che tramite la presenza di un lungo canale naturale, l'acqua arrivava direttamente all'Oceano e viceversa. Per interpretare questa memoria millenaria, Smithson con l'ausilio di operai e mezzi meccanici, fa realizzare una grande spirale di rocce e detriti ricavati direttamente dalle sponde del lago, in modo da farla affiorare sulla linea dell'acqua così da prevedere un sentiero percorribile sulla sua sommità in modo da portare il visitatore fino al centro di essa. Dal centro dello specchio d'acqua il visitatore avrebbe fruito così di una nuova percezione del paesaggio circostante.

Il lavoro di James Turrel, invece, si è concentrato sul rapporto tra terra e cielo. In particolare, la sua opera più nota è il *Roden Crater Project*, ovvero lo scavo praticato all'interno di un vulcano spento in Arizona. Turrel ha trasformato questo spettacolare sito in uno spazio dedicato all'osservazione del cielo e delle sue costellazioni, nel quale il visitatore può spostarsi all'interno di una serie di volumi ipogei scavati nella roccia e illuminati da una serie di opportune aperture posizionate in modo da tralasciare la volta celeste. Il buio e la luce, la massa e la sottrazione, il calore e la sua assenza, così come il sibilo del vento e il silenzio, sono i contrasti che il visitatore percepisce nelle diverse camere scavate nella consistenza della terra, inducendo in lui una esperienza spaziale accompagnata da infinite altre sensazioni prodotte dalla Natura. Insomma, facendo compiere al visitatore una vera e propria iperstimolazione sensoriale senza l'ausilio di nessun apparato tecnologico, ma solo affidandosi alle risorse naturali presenti nel luogo e amplificate dalla creazione artistica.

Un altro artista che ha dato vita a questo modo di stare *dentro* l'Arte è sicuramente Christo il qual, in coppia con la moglie Jeanne-Claude, ha dato vita a un immenso repertorio di progetti e di realizzazioni in questo campo. La modalità artistica prevalente della coppia è quella che si è manifestata tramite l'impacchettamento con teli di tessuto sintetico, in modo da porre in evidenza proprio quello che viene nascosto. Che siano brani di paesaggio, porzioni di un contesto naturale o più semplicemente degli edifici, la dinamica è sempre la stessa, ovvero, quella di permettere uno sguardo diverso sulle cose che stanno quotidianamente sotto gli occhi di tutti, sollecitando una riflessione sul dominio umano sulla Natura e sul patrimonio esistente.

Tutte le pur diversissime opere di questi artisti, insieme alle molte altre che continuano fino ai giorni nostri a coinvolgere il dato fisico del paesaggio per coinvolgerlo nell'azione artistica, hanno in comune

<sup>43</sup> A tale proposito vale la pena ricordare che Robert Smithson durante una ricognizione alla ricerca di possibili future locations per le sue opere, ha perso la vita in seguito a una caduta dell'elicottero sul quale viaggiava.

il fatto di essere opere che permettono ai loro fruitori una percezione consapevole legata alla sensazione dell'“esserci”, ovvero, legata all'emozione di sentirsi protagonisti delle cose e del momento.

Come abbiamo visto nella maggioranza dei casi è un'emozione che parte dal coinvolgimento totale tra Arte, Contesto e Visitatore, annullando ogni distanza fisica e mentale tra le parti. Ma proprio perché produttrice di un'emozione che risulta essere diversa da luogo a luogo e da artista ad artista, essa diviene unica e quindi nell'unicità percepita da ciascuno, anche eterna.

## 5.6 | Topografie d'Arte

All'interno del grande contenitore del *site-specific*, particolarmente interessante appare una via capace di lavorare all'interno della Natura secondo un approccio topografico.

Da sempre l'Architettura e il suo contesto, intese come massime espressioni dell'Artificio e della Natura, si sono confrontate secondo un canonico rapporto di figura e sfondo. Ovvero, anche una volta che l'atto progettuale è arrivato al termine è sempre possibile discernere quella che è l'Architettura da quello che è il suo contesto. Certe volte invece, queste due categorie tendono a fondersi e a ibridarsi tra loro, dando luogo a una nuova entità che con quelle precedenti non ha nulla a che fare e che si stabilizza sul fatto che, dopo l'atto realizzativo, non sia più possibile separare l'una dall'altra, in quanto si è dato origine a una terza entità che, contenendole entrambe, le supera.

Questa modalità formativa è presente anche nel mondo dell'Arte, grazie alla quale alcuni artisti particolarmente inclini a lavorare con la dimensione fisica dell'ambiente, hanno prodotto o semplicemente progettato delle vere e proprie nuove “topografie d'Arte”.

Il primo atto di questo approccio è senza dubbio l'alterazione irreversibile della linea terra, la quale attraverso atti di modellazione, sottrazione, corrugazione, increspatura, scavo, arginatura, e fenditura, si trasforma seguendo le indicazioni del progetto artistico. Il Paesaggio e l'Arte si fondono in una reciprocità potentissima che pare disvelare i sensi più reconditi di ognuno dei due termini in gioco.

Si tratta evidentemente di opere artistiche che mostrano una chiara prossimità con il mondo dell'Architettura e della sua progettazione rivelandone di fatto, le stesse dinamiche compositive.

Emblematici di questo approccio, sono due progetti non realizzati, ognuno per una serie di motivi diversi, ma tutti legati in qualche modo al timore dell'impatto sul territorio, il quale sarebbe stato modificato senza la possibilità di essere riportato alla condizione iniziale una volta terminato il ciclo vitale dell'esperienza artistica. Si tratta del progetto per il *Cimitero di Urbino* di Arnaldo Pomodoro e del progetto del cosiddetto “*Cubo*” nella Montagna di Tindaya di Eduardo Chillida nelle Isole Canarie.

Il progetto del nuovo *Cimitero di Urbino* è frutto di un concorso di idee presentato nel 1973 dagli architetti Carlo Trevisi, Lorenzino Cremonini, Marco Rossi, Tullio Zini, dallo psicologo Paolo Bonaiuto e dallo scultore Arnaldo Pomodoro. Esso incarna l'idea di uno spazio dedicato alla Morte da costruirsi nella Natura, ovvero nella collina sferica già indicata da Giancarlo De Carlo nel suo *Piano Regolatore* del 1964 e posto in aderenza al vecchio cimitero ottocentesco in prossimità del *Mausoleo dei Duchi da Montefeltro*, la Chiesa di San Bernardino costruita da Francesco di Giorgio sui rilievi che circondano la città.

La collina viene immaginata da Pomodoro come solcata da una sorta di cretto dalla conformazione vagamente cruciforme, quasi una faglia che lascia intatta la rotondità naturale del luogo, andando a scoprire tra la profondità dei suoi lembi la presenza vivace di una serie di volumi che si raggruppano ad accogliere inumazioni e tumulazioni. La potenza di questo progetto pare dunque, risiedere nella capacità di Pomodoro di travasare le sue consuete modalità esecutive, dalla scultura direttamente al territorio, dalla scala dell'oggetto a quella del paesaggio, prefigurando una frattura che pare ribadire la notissima consuetudine dello scultore di corrodere geometrie assolute, superfici note e volumi riconoscibili con costellazioni di forme subordinate e secondarie, disposte secondo giaciture e direzioni diverse. Questo approccio, capace di generare tonalità opposte che convivono, mette l'accento su un'essenza che è al contempo struttura e pelle, vertebra e carne, ma anche soprattutto sezione e massa. L'opera artistica si sarebbe offerta quindi come una nuova topografia inserita in quella esistente e da essa alterata irreversibilmente, e si sarebbe offerta nel fare della sua ambiguità di fondo il punto di vanto, l'elemento massimo a cui ancorare la sua espressività vibratile, quel suo essere insieme interno ed esterno, rigore e flessuosità, corpo e spirito.

È facile comprendere, come si possa affermare che il dibattito<sup>44</sup> che

<sup>44</sup> Attorno al dibattito suscitato da quest'opera è utile rileggere le posizioni di due illustri critici del tempo i quali, pur riservando grande riguardo nei confronti dello scultore Arnaldo Pomodoro, ne dettero una dimostrazione di sentimenti opposti. Se da un lato Giulio Carlo Argan mette in luce il rapporto che la progettualità di Pomodoro avrebbe nei confronti del paesaggio, ovvero, capace di condurre ad una forma dal valore fortemente spaziale e non eminentemente scultoreo, la quale esprime al meglio il valore trascendentale della morte attraverso il rapporto tra uomo, arte e natura, per Rosario Assunto la natura antropizzata dall'arte di Pomodoro parrebbe avere un valore poco specific, diremo oggi, ovvero un valore generico e poco universale. Questa critica deriva dalla assoluta mancanza di alberi che il progetto mostra, mostrando una natura assoluta, concettuale e non “quella” Natura presente nel luogo. Se per Argan il progetto di Pomodoro rimanda alla visione di una collettività

universale che diviene uno dei suoi accenti migliori, per Assunto, invece, sarebbe stato meglio se il progetto avesse rivendicato una sorta di memoria individuale fatta di uomini con le loro storie, singole e tutte diverse. Per Leonardo Benevolo, invece, del progetto di Pomodoro mette in luce la dimensione corale dell'approccio che rivela, frutto non tanto di una possibile visione di religiosità sottesa, quanto piuttosto l'azione interdisciplinare di competenze diverse che convergono nella sua forma e nei suoi contenuti in quanto fenomeno complesso e soprattutto perfettibile.

Per approfondire tali posizioni, cfr. G.C. ARGAN, (1977). “Il caro estinto va in collina”, in: *L'Espresso*, 10/1977; R. ASSUNTO, (1977). “Foscolo e il cimitero (nuovo) di Urbino”, in: *L'Espresso*, 11/1977; e L. BENEVOLO, (1979). “Se la necropoli è moderna”, in: *L'Unità*, 4/1/1979.

quest'opera innesco nel panorama dei primi anni Settanta del Novecento non si è ancora del tutto spento, sicuramente a causa della sua profonda inclassificabilità dovuta a non appartenere ai registri di una già accettata *Land Art* e nemmeno compresa nel suo essere nuova topografia artistica, cioè luogo di incontro, ma anche di superamento tra l'Arte, l'Architettura e la Natura.

Non ancora demolita del tutto la fallacia ricorrente della visione dello *spazio involucrante* formulata da Bruno Zevi e ancora forse troppo recente quella dello *spazio strutturante* elaborata da Umberto Eco, il progetto di Urbino non fu colto appieno in tutta la sua immensa carica innovativa. Parlare di ibridazione tra Arte, Natura e Architettura, nell'Italia degli anni Settanta del Novecento non era cosa assolutamente acquisita, quindi il riscontro che questa opera ebbe non fu tanto sulla forma quanto sulle ideologie che sottendeva. Oggi, la nostra condizione contemporanea si nutre di ideologie che spesso sembrano in contraddizione le une con le altre e soprattutto di categorie la cui unitarietà non appare più certa come in quel periodo. La frammentazione, la decategorizzazione, la fluidità, l'ambiguità sono alla base di un pensiero nel quale non ci sono più cosmogonie opposte che si fronteggiano, ma infinite sfumature.

Il progetto artistico di Pomodoro a Urbino ha avuto il merito di prefigurare queste sfumature, di avanzare una propria visione in seno alla coabitazione di opposti, ricorrendo proprio a un approccio che fonde la sua arte alla topografia del luogo, immaginando molto tempo prima quello che ormai l'Arte e l'Architettura hanno ampiamente dimostrato, ovvero come esse possono contenersi a vicenda.

Dopo più di 25 anni dal progetto dello scultore basco Edoardo Chillida per realizzare nelle viscere del Monte Tindaya di Fuerteventura una grande camera cubica di 50 m per lato, sottratta alla consistenza della roccia, il governo delle Canarie ha chiuso definitivamente la questione archiviando la proposta.

Fin dalla metà degli anni Ottanta del Novecento, Chillida ha messo al centro dei propri interessi artistici il lavorare per sottrazione partendo da una massa primigenia. Nella sua poetica essa diviene ambito primario dal quale il gesto artistico sottrae per arte di levare una consistenza che assume forme e modalità diverse, fino a strutturarsi in una connotazione *specific* legata alla dimensione della scala territoriale.

Al contrario di un consueto legame con la dimensione fisica dei luoghi, nei quali gli artisti che operano in questo ambito mettono sempre in pratica l'aggiungere qualcosa ad un luogo, il progetto di Chillida in questo caso non vorrebbe andare ad *aggiungere* niente, ma casomai *togliere* massa al luogo, alla sua natura fisica, sottraendo un grande cubo dalla roccia per poi mettere in comunicazione lo spazio così ottenuto con l'esterno. Attraverso tre grandi aperture mimetizzate sulla superficie del monte e attraverso altrettante gallerie scavate nella roccia, Chillida voleva connettere la grande cavità con

i sistemi mobili, ma al contempo immutabili, dell'intorno, il sole, la luna e l'orizzonte.

Fin da subito si è manifestato un sentimento duplice nei confronti di questo progetto; se da un lato l'opera poteva essere vista come una ghiotta opportunità di sviluppo turistico capace di incrementare l'interesse su quell'area, dall'altro una minoranza ecologista ha di fatto influenzato il sentire comune, arrivato a concretizzarsi con il recente diniego espresso dal governo nei confronti della sua realizzazione.

Questo diniego ha messo fine a una lunga diatriba durata 25 anni, nei quali la popolazione locale ha sempre avuto molte riserve nei confronti di questo progetto, spesso mandando avanti la posizione della non necessità dell'operazione, della falsa necessità di creare un monumento nelle viscere della montagna, quando la stessa montagna è da sempre essa stessa considerata un monumento. Un luogo per molti aspetti considerato "sacro" a causa del suo aspetto maestoso e per la sua particolare conformazione di cono che solitario si eleva nel paesaggio, ma anche per le tracce degli antichi abitanti che hanno lasciato in punti diversi della montagna svariati reperti legati alla stregoneria e a rituali magici.

Per cercare di venire incontro a chi affermava che le dimensioni del cubo da scavare erano decisamente sproporzionate, Chillida nel corso degli anni è arrivato a rivedere le dimensioni dello spazio immaginato, portando il lato dai 50 m iniziali a 40 m, così come la sostenibilità del progetto è stata più volte verificata con l'ausilio di consulenze sull'impatto ambientale, sulla fattibilità geologica e su quella strutturale, coinvolgendo per quest'ultimo aspetto addirittura il gruppo Ove Arup.

Il progetto, di fatto, non avrebbe avuto nessuna funzione specifica, se non quella di creare un immenso ventre di pietra scavato nella viva roccia e illuminato da vere e proprie "canne" di luce, attraverso le quali portare all'interno non solo l'illuminazione, ma anche l'aria, il vento e il rumore dell'esterno. Uno spazio nel quale il visitatore avrebbe potuto confrontarsi con la forza remota della terra, con la sensazione della protezione, ma allo stesso tempo con quella della relazione, vivendo le emozioni di uno spazio radicato e immutabile, ma allo stesso momento anche cangiante e vibratile. Un ambito affondato nelle profondità della massa terrestre, ma ugualmente in sintonia con l'esterno, con i meccanismi che regolano i vari cicli vitali, e i movimenti degli astri. Insomma, un luogo il cui significato avrebbe potuto essere quello di rappresentare solo se stesso e all'interno del quale ciascun visitatore avrebbe potuto trovare quello che avrebbe voluto vederli.

Un luogo che avrebbe potuto mettere di fronte al visitatore lo smisurato mondo degli arcani che sono alla base dell'esistenza, ovvero un luogo, su stessa ammissione dell'autore, nel quale sentirsi piccoli di fronte alla potenza della Natura, capace di ridimensionare in ogni uomo ogni possibile atto di presunzione, in modo da mettere tutti

su uno stesso piano, nel quale domina la tolleranza tra tutti gli individui.

Tra le opere realizzate all'interno di questa categoria artistica, i cui confini con altre categorizzazioni sono spesso ambigui e incerti, non si può non annoverare un'opera fondamentale, il più delle volte inquadrata all'interno della *Land Art*. A ben vedere però, la dimensione territoriale dell'opera è presente, ma viene meno quella dimensione di relazionalità con gli aspetti naturali che solitamente questo grande capitolo dell'Arte porta con sé.

Si tratta, infatti, di un'opera anomala se inquadrata *tout-court* nell'ambito della *Land Art*, in quanto la relazione che essa innesca nei confronti del paesaggio è proprio quella di creare una vera e propria nuova topografia, radicata alla dimensione fisica dell'intorno, ma da essa anche chiaramente individuabile come atto autonomo e come elemento avulso.

Si tratta del celeberrimo *Cretto di Gibellina* creato da Alberto Burri tra il 1984 e il 1989 per poi essere completato solo nel 2015, in occasione del centenario della nascita dell'artista, nel luogo sul quale sorgeva la parte antica della città di Gibellina in Sicilia, interamente distrutta dal terremoto del 1968.

Dopo il terremoto che colpì la Valle del Belice, la città di Gibellina in provincia di Trapani fu completamente ridotta a un accumulo di macerie. Quasi subito gli abitanti della vecchia città furono insediati nella cosiddetta Gibellina Nuova, posta ad alcuni chilometri di distanza da quella vecchia e interamente ricostruita *ex-novo*.

L'idea di Burri nacque dal sopralluogo effettuato nell'area delle macerie, dalla visione emozionante dell'accumulo dei resti delle vecchie case, ridotte a un ammasso di pietre e mattoni. Un'idea che volle lasciare testimonianza alle generazioni future di questo evento catastrofico, capace di annullare la vita e la forma di una intera città. Le macerie, allora, sono state compattate secondo l'andamento del vecchio tessuto urbano, ricalcandone precisamente le vie e gli isolati, per ingabbiare e cementificare poi i singoli settori in colate non più alte da terra di 160 cm. Questo permette al visitatore che percorre i solchi di questa immensa colata di cemento bianco di intravedere sempre la dimensione estesa dell'opera, il suo dispiegarsi sulle pendici della collina, amplificando l'idea del congelamento della memoria di uno spazio storico, rivelato alla contemporaneità attraverso il rapporto tra le masse e i vuoti, tra le forme dell'Artificio e quelle della Natura.

Estesa su una superficie maggiore di 60.000 mq, l'opera ha lo scopo di commemorare una tragedia causata dalla Natura, gettando allo stesso tempo le basi simboliche di una rinascita, quasi un drappeggio pietrificato sulla cruda superficie della terra.

Un altro esempio, sempre italiano, di nuova topografia d'Arte lo si riscontra nella realizzazione della *Piazza dei Guidi* a Vinci, in Toscana,

a opera nel 2006 di uno dei massimi esponenti della cosiddetta *Transavanguardia*, ovvero Mimmo Paladino.

Esito della vincita di un concorso a inviti al quale furono chiamati a partecipare i maggiori artisti contemporanei che avessero avuto nel loro percorso una attenzione particolare per la dimensione *site-specific*, la realizzazione di questo progetto mette in pratica l'allestimento di un nuovo spazio urbano, pensato come una gigantesca opera di scultura che interviene sulla morfologia dell'esistente. Il rapporto con la giacitura degli isolati, la presenza dei vari percorsi viabili, gli elementi vegetali, gli scorci e i flussi prevalenti, determinano una nuova topografia nella quale si smarrisce il confine solitamente certo tra opera d'Arte e spazio urbano.

In collaborazione con l'architetto Nicola Fiorillo, Paladino ridisegna la planimetria e le sezioni della piazza secondo un disegno basato su un reticolo di geometrie ispirato alla figuratività dell'opera di Leonardo da Vinci. Il piano di calpestio della piazza viene increspato da scaglie che si sollevano dall'orizzontalità, andando a formare rilevati e conformazioni che creano una sorta di microcosmo fatto di figure solide spigolose. Il tutto scomposto e riconducibile al disegno di lastre di Cardoso sulle quali l'artista incide i segni del suo noto repertorio artistico, affidato a inserti di metallo argentato o a inserti di mosaici di tessere vetrose. A segnare l'ingresso alla zona espositiva, Paladino fa emergere da questo nuovo piano corrugato in pietra grigia l'unica scultura classicamente intesa come tale, ovvero come oggetto autonomo e ben separato dallo sfondo. Si tratta di un dodecaedro stellato realizzato in alluminio, evidentemente ispirato alle ricerche di Leonardo in campo scientifico e geometrico. Infatti la piazza nella sua totalità – ma sarebbe meglio parlare di invaso, oppure genericamente di spazio urbano – è stata voluta come elemento artistico in grado di configurare l'ingresso alla cosiddetta "Palazzina Uzielli", una delle sedi del "Museo Leonardiano", insieme alla vicina torre medievale.

## 5.7 | Arte Pubblica

Possiamo certamente affermare che l'*Arte Pubblica* esiste da quando esiste la città. Infatti, anche in passato era molto frequente collocare opere d'Arte in prossimità di luoghi simbolici all'interno della città, come terme, santuari, edifici politici, ma anche portici pubblici, oppure all'interno di spazi dal significativo valore urbano, come le piazze, gli incroci delle strade ecc.

Le opere d'Arte collocate all'interno del tessuto urbano, dalla città greca, a quella romana fino a quella rinascimentale e poi su fino a quella ottocentesca e finanche moderna, pur essendo comprensibilmente diverse in base alle epoche in cui sono state create, hanno mantenuto una caratteristica comune, ovvero quella di avere un intento celebrativo. Infatti, con gruppi scultorei, fontane e monumenti disseminati nella città, in passato si è sempre inteso celebrare l'esi-

stenza di un potere, sia esso stato quello di un regnante, di un politico, di un mercante, dello Stato o anche della religione. Un potere che veniva raccontato al popolo attraverso l'opera d'Arte che ne celebrava l'autorità indiscussa.

Con la cosiddetta *Arte Pubblica*, invece, il ruolo dell'Arte lasciata alla libera fruizione all'interno dei tessuti urbani, ha virato decisamente il suo scopo. Da *celebrazione*, l'Arte collocata nella città porta con sé un chiaro messaggio di *comunicazione*, affermando di volta in volta un'idea, una possibilità, una denuncia, oppure semplicemente lasciando in chi la fruisce la formulazione di un dubbio, la possibilità di fare scattare una riflessione, o mettere in evidenza una contraddizione. Infatti, risiede alla base della definizione dell'odierna accezione di *Arte Pubblica* proprio la possibilità non solo di collocarsi all'interno delle forme della città, quanto proprio di interagire con il proprio tessuto sociale.

Anche l'*Arte Pubblica* è un'Arte che adopera fundamentalmente un approccio di natura *site-specific*, legando le sue opere alla struttura profonda dei luoghi, ai suoi caratteri specifici e alle sue identità, tutte diverse a seconda delle contingenze con le quali di volta in volta ci si relaziona. Un'Arte pensata *per* quel luogo e molte volte costruita *con* quel luogo, in modo da risultare impossibile il suo trasporto e la sua collocazione in ambiti differenti rispetto ai quali è stata creata, come invece succede normalmente per ogni altra forma d'Arte più tradizionale. E anche l'*Arte Pubblica* nasce in conseguenza della profonda crisi del Moderno, quando l'esatta impalcatura concettuale alla base delle sue espressioni artistiche, culturali, formali, ma anche politiche e sociali, inizia ad incrinarsi per lasciare entrare nel proprio spessore il desiderio di nuovi orizzonti, meno imperativi e più rivolti all'osservazione, al rispetto e alla conseguente interpretazione, delle molte diversità presenti nell'esistenza umana, nel suo mondo e nel suo ambiente naturale.

Da un punto di vista filosofico è un riappropriarsi dei valori elementari, quasi ancestrali dell'esistenza, riletti in chiave innovativa alla luce delle molte crisi che in quel decennio si affacciano alla società occidentale, a sua volta messa in crisi in tutte le sue manifestazioni che da quel momento in poi non costituiranno più nessun modello di riferimento assoluto.

Quindi, anche l'urbanistica entra in crisi, mettendo in discussione lo stesso modello di città evoluto fino a quel momento, il quale pare non rispondere più ai bisogni di questa società alla ricerca di nuove relazioni tra i suoi abitanti e i suoi spazi. Per questa ragione è stata spesso affidato all'Arte il ruolo di risposta a questa necessità, un'arte che fosse espressione di una volontà e di una necessità pubblica e non legata all'affermazione di un potere di turno, andando a depotenziare così la monumentalità dei suoi interventi nei tessuti urbani. La città contemporanea ha problemi molto diversi rispetto alla città del passato, così come le sue molte dinamiche sono profondamente mutate rispetto ai criteri di un tempo.

La condizione di marginalità di certi strati sociali, l'integrazione con il migrante, la crudeltà della logica delle rendite di posizione, così come il depotenziamento delle periferie, hanno trovato nell'*Arte Pubblica* una possibile manifestazione di disagio, quindi un *medium* capace di collettivizzare il problema. *Pubblica*, dunque, anche in questo senso, ovvero, appartenente alla collettività, ma allo stesso tempo capace di indicare un suo limite, proponendo non certo la sua soluzione, ma additandone gli aspetti e portandoli all'attenzione di tutti.

Solo a titolo esemplificativo, vale la pena ricordare alcuni nomi degli artisti che hanno operato in una prima stagione dell'*Arte Pubblica* in Italia. Tra i molti, essi sono: Mario Merz, Mauro Staccioli, Mimmo Paladino, Alberto Burri, Maurizio Cattelan, Vito Acconci e molti altri ancora.

Va da sé però che il campo di definizione dell'*Arte Pubblica* è talmente vasto e dai confini così ambigui che risulta del tutto impossibile stabilire con chiarezza cosa lo sia e cosa non appartenga a tale categoria. Anche nei diversi contesti culturali internazionali, nel corso della sua evoluzione, lo stesso ambito pare assumere sfumature differenti, in base alla discriminante della committenza. In Italia ad esempio, fino a qualche decennio fa si intendeva come appartenente a questa categoria l'arte che veniva commissionata da un soggetto pubblico per uno spazio pubblico, a differenza della sua omologa anglosassone che invece designa un maggiore ingaggiamento del pubblico nella sua creazione. Dalla metà degli anni Ottanta del Novecento si è assistito a una perimetrazione ancora più definita del termine, andando a restringersi su quell'arte che, oltre a essere capace di migliorare la qualità dello spazio urbano, fosse capace di favorire anche la consapevolezza, la coesione sociale e la memoria collettiva. Insomma, restringendosi a quel campo di azione a stretto contatto con le comunità locali. Per questo non è infrequente assistere alla genesi di opere d'*Arte Pubblica* affidate a processi partecipativi e a pratiche relazionali, in modo che la loro creazione possa dirsi davvero "pubblica".

*Pubblica*, quindi, anche come processo di creazione nel quale l'artista si connette ai desideri e alle indicazioni di un determinato gruppo di riferimento, il quale può arrivare a indicare, perché direttamente coinvolto, quali potrebbero essere i valori materiali e soprattutto immateriali da immettere nella creazione dell'opera.

Insomma, l'*Arte Pubblica*, da puro abbellimento dello spazio urbano, è diventata a poco a poco una pratica *socially-oriented* che usa il territorio dello spazio pubblico come luogo per dare all'Arte una sua accezione più verace, facendola scendere letteralmente dal suo piedistallo e fonderla alla dimensione quotidiana dell'esistenza umana. Un problema non da poco nell'incrementare la pratica artistica *community-based* è quello di potere assistere al rischio di vedere, nell'opera, clamorosamente depotenziati i valori che potremmo definire *estetici* in favore di quelli invece appartenenti alla sfera del

*sociale*. Questo rappresenta un problema reale e richiede da parte dell'artista una grande padronanza della sua arte, in modo da non soverchiare con quello che viene indotto dalla comunità i propri valori specifici, la sua capacità compositiva e la sua cifra espressiva e linguistica.

## 5.8 | *Arte Relazionale*

L'8 settembre del 1981, l'artista sarda Maria Lai dette vita a uno speciale evento svolto in collaborazione con tutta la comunità di Ulassai, un piccolo paese nella provincia di Nuoro. Questo evento che prese il titolo di "*Legarsi alla montagna*", è diventato il primo caso di opera d'*Arte Relazionale* a livello italiano e internazionale.

L'antefatto di questo evento è in realtà una circostanza abbastanza banale e comune nella carriera di un'artista, nel senso che l'Amministrazione di Ulassai propose a Maria Lai di realizzare un monumento ai Caduti, cosa rispetto alla quale l'artista immediatamente prese le distanze per proporre invece un qualcosa che invece che ricordare i morti servisse per mantenerne viva la memoria nei vivi. Ecco che allora, prendendo a prestito le suggestioni di una antica leggenda popolare del paese, immaginò di mettere in piedi una gigantesca *performance*, ovvero, di legare tutti gli abitanti del paese alle porte delle loro case con circa 30 km di nastro di stoffa azzurra.

Il nastro azzurro deriva dalla leggenda che riporta il fatto che in seguito allo staccarsi di una porzione di roccia dalla montagna soprastante il paese, tre bambine rimasero schiacciate da questa frana. L'unica bambina che riuscì a salvarsi dal disastro teneva in mano un nastro azzurro, cosa che poi gli abitanti interpretarono come un fatto miracoloso, tramandandone il ricordo attraverso le generazioni proprio grazie alla leggenda.

L'esperienza artistica prese forma durante l'arco di molto tempo nel quale non tutti gli abitanti si mostrarono favorevoli alla sua realizzazione, soprattutto a causa degli antichi rancori che intercorrevano tra gruppi di famiglie. Solo dopo tempo si arrivò al compromesso che mise tutti d'accordo, ovvero dove le famiglie non erano in buoni rapporti tra loro, il nastro avrebbe definito i rispettivi spazi di competenza, mentre dove le famiglie erano in armonia tra loro, al nastro sarebbero stati appesi dei tipici pani beneaugurali in segno di amicizia. L'esperienza artistica si consumò durante 3 giorni consecutivi, nei quali all'inizio vennero tagliate prima le stoffe, per distribuirle poi agli abitanti e infine legarle alle diverse persone e alle loro case. Una volta finite queste fasi, alcuni scalatori legarono i nastri alla cima della montagna che sovrasta l'abitato, relazionando fisicamente, ma allo stesso tempo anche simbolicamente, l'intero paese alla presenza e al destino della montagna che lo sovrasta, simbolo di una complicità tra l'Uomo e la Natura, ma anche di una inevitabilità nel legame con la propria terra.

Il tutto fu compiuto con l'aiuto di una colonna sonora eseguita da un flautista, così come fu documentata ogni singola azione della *performance*, da un punto di vista delle immagini, attraverso la realizzazione di una serie di video e di fotografie.

Questo evento ha segnato per la prima volta una sorta di superamento dell'Arte intesa in modo tradizionale, nel senso che l'Arte e la sua espressione non nascono dalla sola intimità dell'artista, ma da un'azione corale nella quale vengono coinvolti anche tutti i fruitori. Infatti, l'artista e l'opera vengono incarnati dallo stesso fruitore che a sua volta diventa un tutt'uno con l'opera stessa, rendendo praticamente impossibile la separazione dei ruoli.

Anche se all'apparenza l'evento orchestrato da Maria Lai può avvicinarsi concettualmente ad altre forme d'arte sviluppate in quel periodo, come ad esempio l'*happening*, oppure all'*Arte Pubblica* o a *Fluxus*, o all'*Arte Povera*, in realtà a ben guardare è qualcosa di profondamente distante da tutto ciò, anticipando di qualche anno anche le successive tendenze a cui l'Arte sarà sottoposta negli anni a venire. In particolare, attorno alla metà degli anni Novanta del Novecento, sulla base di una sempre maggiore presenza di impegno sociale, si sviluppa una modalità artistica nella quale la partecipazione da parte del pubblico nella costruzione dell'azione artistica, diventa sempre più preminente. In questa visione, il risultato finale perde sempre più significato in favore del percorso necessario per raggiungerlo. Un percorso nel quale si focalizza sempre più l'attenzione sulla relazione tra i diversi elementi in gioco, ovvero, tra l'artefice e il luogo, essendo lo spazio il vero protagonista di questo approccio.

Negli anni successivi numerosi artisti si sono cimentati con questa dimensione relazionale dell'Arte, attivando la creatività dei protagonisti in modo da trasformare l'opera in un dialogo, vedi ad esempio le azioni e le ricerche compiute dal cosiddetto Gruppo di Piombino, ma anche da Cesare Pietroiusti e Pino Modica, il Collettivo Stalker, per citarne solo alcuni che hanno operato in ambito italiano.

La dimensione partecipativa e collettiva da parte del pubblico presenta inoltre un altro fondamentale aspetto, ovvero quello di assolvere a una sorta di ritualità collettiva nella quale da sempre si è riscontrato un manifesto *valore terapeutico* che nella società contemporanea può aiutare l'Uomo a riflettere sulle imposizioni e sulle alienazioni a cui solitamente è sottoposto.

Nella condizione contemporanea caratterizzata da una iperstimolazione sensoriale e da una eutrofizzazione della comunicazione, l'*Arte Relazionale* assume un ruolo di pausa, un momento di "silenzio" nel quale il fruitore può avventurarsi in itinerari inediti sperimentando nuovi territori di riflessione e di condivisione, nonché visioni alternative di modi di vita possibili.

Si tratta quindi di una dimensione artistica che difficilmente trova spazio nei luoghi tradizionalmente deputati alla conservazione e all'e-

sposizione dell'Arte, come il museo. Anzi, proprio per la sua natura effimera e estemporanea, l'Arte *Relazionale*, individuata da un'azione, rimane legata al luogo per il quale è pensata limitatamente al tempo della sua esistenza, ovvero finché dura la relazione che la struttura e che la legittima, per poi essere magari ricordata solo attraverso le riprese video o fotografiche che ne tramandano i contenuti.

### 5.9 | *Il museo in luoghi insoliti*

Da oltre sessanta anni l'Arte si è impegnata a smorzare il suo ruolo tradizionalmente elitario, invadendo altri territori e altri contesti allo scopo di raggiungere un numero sempre più alto di fruitori.

L'arte contemporanea, vocata per proprio statuto all'idea della contaminazione dei temi e all'ibridazione tra le varie correnti, ha dimostrato da tempo la sua necessità di abbattere barriere e di uscire dai luoghi tradizionalmente destinati a conservarla e mostrarla, quali gallerie e musei, appropriandosi di luoghi non convenzionali.

Il museo ha dunque la necessità di aprirsi e di espandersi in spazi non tradizionali e il limite tra le parti diventa inconsistente. L'interno tende a debordare all'esterno e la contaminazione tra il museo e l'ambiente diventa pressoché inevitabile.

In un primo momento, a essere interessati sono stati gli spazi immediatamente esterni al museo, per poi estendersi alle piazze della città, alle strade, alle facciate degli edifici, ma anche alle stazioni delle metropolitane e a molti altri spazi pubblici, per passare nel corso del tempo a utilizzare spazi sempre più insoliti, tradizionalmente vocati ad altre funzioni, che hanno però visto aprire i loro ambiti a ospitare opere. Tra questi spazi, molti dei quali a carattere privato, figurano i locali di intrattenimento, gli alberghi, i ristoranti, ma anche gli studi professionali, le discoteche e finanche le stazioni della mobilità territoriale.

Dall'idea della detenzione e della fruizione dell'arte da parte di una *élite*, l'Arte diventa sempre più appannaggio di tutti, con la conseguenza che il museo diventa a poco a poco un luogo sempre più rivolto e dedicato alla quotidianità. L'Arte e il museo non sono quindi più accessibili a pochi, ma diventano capaci di allargare il loro raggio d'azione a un pubblico sempre più vasto, rendendo fruibili i loro contenuti in modalità diretta, pubblica e spontanea.

Non solo, allora, l'Arte viene concepita come una categoria in grado di coinvolgere il pubblico, modificando gli statuti della propria concezione e della propria realizzazione, ma la stessa Arte esistente e depositata nei musei tende in molti casi a uscire dalla limitazione dei suoi tradizionali spazi di esibizione per andare a coinvolgere i luoghi della città.

Mostrando parte delle collezioni in luoghi inusuali, non solo si spinge il cittadino alla curiosità nei confronti dell'Arte fuoriuscita dal museo, ma anche lo si attrae a entrare nel museo tradizionale, magari

per la prima volta, proprio in virtù di questa "desacralizzazione" che comporta l'atto di fare uscire l'Arte dal museo. Questa "liberazione" ha potuto assumere dagli anni Ottanta del Novecento in poi diverse gradazioni e sfumature, andando dal semplice coinvolgimento delle pertinenze esterne, come giardini, scalinate, porticati e piazze antistanti, fino a far diventare l'involucro architettonico dell'intera istituzione museale una vera e propria opera esposta alla città e all'ambiente circostante. In particolare, la facciata del museo può diventare di volta in volta segnale urbano, presenza scenica che segnala l'esistenza di un contenuto ricco di possibilità, quasi una nuova teca espositiva aperta sul mondo.

Troppo lungo sarebbe riportare l'elenco, anche parziale, delle principali situazioni nelle quali l'Arte è uscita dalle sale museali per andare a connotare l'esterno del museo, diventando, allo stesso tempo, simbolo di forte vitalità nei confronti delle varie dinamiche urbane.

Tra tutte le esperienze d'Arte inserita in contesti non nati allo scopo della sua esibizione, il caso delle stazioni delle ferrovie e soprattutto delle metropolitane urbane rappresenta un esempio particolarmente degno di nota. Tra quest'ultime vale la pena ricordare il caso denominato "*Stazioni dell'Arte*" messo in atto nella città di Napoli, non estranea a questo connubio tra dimensione urbana e arte contemporanea, come da tempo ha dimostrato anche il caso della trasformazione della centralissima Piazza Plebiscito in un grande spazio all'aperto dedicato all'arte contemporanea.

Si tratta di un insieme di 20 stazioni di alcune delle più importanti linee ferroviarie sotterranee del capoluogo campano nei cui spazi, accanto alle normali funzioni destinate allo svolgimento dei servizi e alle necessità dei viaggiatori, viene offerta al pubblico la fruizione di oltre 200 opere d'Arte, realizzate dai più diversi autori d'arte contemporanea e di fama internazionale.

L'idea di ibridare l'Arte all'infrastruttura urbana è nata in conseguenza della necessità di realizzare il tratto che collegava il Vomero con la Piazza Cavour. In quell'occasione la municipalità partenopea, guidata dal sindaco Antonio Bassolino, ha raccolto le sollecitazioni del mondo dell'Arte, decidendo di affidare i progetti delle diverse nuove stazioni non solo ad architetti di fama internazionale, ma decidendo anche di fare avvenire nei loro spazi una serie di esperienze di integrazione con opere dei più noti artisti contemporanei.

Secondo la felice definizione del critico d'arte Achille Bonito Oliva, direttore artistico dell'intera operazione, le nuove stazioni napoletane sono diventate dei veri e propri "musei obbligatori", ovvero, dei luoghi che oltre a essere percorsi dai diversi flussi urbani per ragioni di pura necessità, sono destinati ad arricchire la loro fruizione puramente funzionale e utilitaristica, di un plusvalore legato alla fruizione dell'Arte e dell'esperienza che ne consegue.

Questo progetto non solo ha creato tipologie di stazione innovative sotto molti punti di vista, ma ha anche indotto un costante processo

di riqualificazione urbana delle zone di superficie nelle quali esse si affacciano.

In particolare, la stazione della fermata “Museo” lungo la Linea 1 si trova nelle vicinanze del Museo Archeologico Nazionale che sorge nel centro di Napoli. Il progetto architettonico è di Gae Aulenti e le volumetrie, realizzate in pietra vesuviana e intonaco rosso interpretano i volumi storici del limitrofo edificio museale. Lo spazio interno è rivestito da pannelli di vetro satinato sulle cui pareti si evidenziano i calchi in bronzo di alcune famose opere dell'antichità tra le quali spicca quello del *Laocoonte*, insieme a gigantografie fotografiche di artisti campani.

La stazione della fermata “Salvator Rosa”, sempre lungo la Linea 1, è stata progettata da Alessandro Mendini, il quale sfrutta questa possibilità per intervenire in un contesto più ampio, coinvolgendo la riqualificazione dell'intera piazza, trasformandola in un luogo destinato a ospitare opere d'Arte all'aperto. Il lungo segno della scala mobile rivestita interamente in acciaio che si insinua tra i palazzi esistenti, le cui facciate laterali vengono dipinte di uno squillante blu elettrico, conferisce all'insieme un tono tra il futuribile e il giocoso, nel quale emergono le opere di Mimmo Paladino, di Enzo Cucchi e Riccardo Dalisi.

Anche la stazione della fermata “Materdei” è stata progettata da Alessandro Mendini e contiene opere di Sol Lewitt collocate al piano dei binari, in modo che i viaggiatori abbiano la sensazione di essere letteralmente immersi nell'arte contemporanea durante il loro stazionamento sulle piattaforme.

Nicola Pagliara invece ha progettato la stazione della fermata “Rione Alto”, che presenta una strana dialettica tra immagine esterna e spazi interni. Infatti, se all'esterno la stazione si presenta caratterizzata da una serie di cupole di vetro e metallo, gli interni si distinguono per la loro razionale chiarezza, impreziosita dai disegni murali di David Tremlet e Giuseppe Zevola.

Ancora Gae Aulenti firma lo spazio della stazione “Dante”, anche questa situata lungo la Linea 1. Nella storica piazza disegnata dal Vanvitelli, i nuovi interventi in vetro e metallo si inseriscono nella pietra etnea del contesto preesistente, annunciando all'esterno l'identità architettonica e spaziale dell'interno. I pannelli di vetro e i rivestimenti in acciaio fanno da sfondo accogliendo opere contemporanee di Michelangelo Pistoletto e Jannis Kounellis, insieme a molte altre che vanno a interpretare passi dell'opera dantesca.

La stazione realizzata per la fermata “Quattro Giornate”, nel quartiere del Vomero, prende spunto dalla Resistenza napoletana del 1943 e dalla piazza su cui trova l'accesso. Domenico Orlacchio ha curato il progetto degli spazi, che in un ambiente chiaro e razionale ospitano opere d'arte contemporanea che celebrano simboli di libertà.

Il designer Karim Rashid ha disegnato invece la stazione “Università” basandosi sulla cultura e sui linguaggi della comunicazione digita-

le, proponendo un ambiente dalla spazialità multipla, nella quale le opere d'Arte si integrano trasmettendo una nota generale di contemporaneità. La scala mobile ad esempio è interamente decorata con le parole entrate in uso nel vocabolario solo negli ultimi cinquant'anni, a testimoniare la rapida evoluzione del mondo della comunicazione. Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura hanno firmato la realizzazione della stazione di interscambio “Municipio”, lasciando un segno anche nella soprastante piazza, in cui viene ricollocata la fontana in marmo del *Nettuno* attribuita tra gli altri anche al Bernini. Nella consueta pulizia formale che contraddistingue i lavori dei due maestri portoghesi, la relazione tra i nuovi spazi e le tracce delle antiche mura urbane, così come il dialogo tra la pietra e l'intonaco, creano un raffinatissimo dialogo tra memoria e contemporaneità.

Nella stazione “Garibaldi”, progettata da Dominique Perrault, il lavoro di riordino non si è limitato alla sola infrastruttura ferroviaria ma ha coinvolto il ridisegno di superficie dell'intera piazza. Le nuove strutture in vetro e acciaio pensate come pensiline per il riparo dei cittadini permettono in alcuni punti il passaggio della luce nella profondità del suolo, arrivando a illuminare fino a quasi la quota dei treni. Gli spazi interni sono caratterizzati da gigantesche opere di Michelangelo Pistoletto, le quali prevedono enormi serigrafie di passeggeri allo scopo di confondere l'Arte con la Realtà.

La stazione “Toledo” rappresenta un po' il manifesto dell'intera esperienza progettuale, capace di integrare nella città storica l'arte contemporanea alla nuova architettura e alle preesistenze ambientali.

Progettata da Oscar Tusquets Blanca, la stazione è la più iconica della serie, in quanto presenta una serie di lucernari che si aprono sulla piazza a illuminare i vari livelli interrati, dove al primo livello si possono vedere le tracce della cinta delle mura aragonesi circondate dai mosaici eseguiti da William Kentridge raffiguranti diverse scene ispirate alla cultura partenopea. Ai livelli sottostanti lo spazio è caratterizzato dal cosiddetto *Cratere di Luce*, ovvero un'apertura conica che attraversa tutti i livelli rimanenti della stazione, caratterizzata da opere di altri artisti, tra cui Francesco Clemente e il fotografo Oliviero Toscani.

La stazione “Mostra” si colloca invece tra la “Mostra d'Oltremare”, lo Stadio “Maradona” e il Politecnico, ed è stata progettata dallo Studio Protec. In uno spazio più convenzionale rispetto a quello delle altre stazioni, vengono collocate alcune opere tra cui spiccano le foto di Gabriele Basilico che raffigurano le composizioni volumetriche degli edifici della “Mostra d'Oltremare”.

A Fuorigrotta si trova invece la stazione “Lala”, anch'essa progettata dallo Studio Protec dove, anche in questo caso, alla semplicità dello spazio si oppone la complessità delle opere d'Arte, come l'installazione *Allucco* di Nanni Balestrini, realizzata con una miriade di schegge specchianti nelle quali interventi grafici riportano all'attenzione del visitatore segni e parole della contemporaneità.

Sempre dello Studio Protec è anche la stazione “Augusto”, nella qua-

le sono presenti molte opere collocate nei corridoi di distribuzione e sulle banchine dei treni.

Michele Capobianco invece ha progettato la stazione "Vanvitelli" sull'idea di cambiare tonalità di colore in base alle opere esposte dai diversi otto maestri dell'arte contemporanea che vi sono esposti. Tra queste spicca sicuramente la grande spirale luminosa ad opera di Mario Mertz, collocata sulla volta dipinta di nero della stazione, posta a sua volta in dialogo con la costellazione in acciaio collocata sopra le scale mobili e realizzata dall'artista Gilberto Zorio.

Lo Studio Fuksas ha progettato la stazione "Duomo", situata a ben 40 metri di profondità. Come spesso accade in questi casi nelle città storiche, durante gli scavi sono riemersi i resti del *Tempio dei Giochi Isolimpici*, voluto da Augusto nel 2 d.C. Per non disperdere la visione di tali resti, il progetto prevede la realizzazione di una copertura vetrata che permetta dalla quota urbana superficiale di fruire della vista degli scavi archeologici. La presenza di tali tracce ha permesso comunque a Fuksas di esprimersi attraverso i suoi consueti linguaggi legati alla contemporaneità e al dinamismo. La discesa alla quota del treno avviene infatti attraverso scale mobili circondate interamente da una decorazione geometrica di elementi retroilluminati che creano nel fruitore un'esperienza totalmente coinvolgente ed emozionante.

Vittorio Magnago Lampugnani ha progettato l'atrio della stazione "Mergellina" ai piedi della collina di Posillipo, caratterizzata dal suo particolarissimo ascensore che segue una traiettoria obliqua. L'artista inglese Alan Fletcher, esponente della grafica internazionale, ha progettato le cancellate che schermano gli ingressi all'atrio, proponendo un pattern giocato sulla ripetizione delle parole "Mergellina" e "metropolitana", mentre i colori tenui dei mosaici parietali hanno lo scopo di condurre il viaggiatore nel passaggio tra la luminosità dell'esterno e la penombra dell'interno.

La stazione "San Pasquale" è stata progettata da Boris Podrecca e nei suoi spazi l'artista Peter Kogler, tra i primi nel mondo ad immettere il

digitale nel mondo dell'Arte, riesce a evocare l'idea di un fondale marino. Tale idea si concretizza con l'apposizione di una serie di grandi pannelli colorati di sfumature diverse di azzurro che da una tonalità più chiara nei livelli più alti, passa a tonalità sempre più scure man mano che si scende nella profondità della terra per arrivare alla quota dei binari.

Hans Kollhoff ha progettato invece la stazione "Arco Mirelli". La sua architettura esterna tenta di inserirsi al meglio nell'area della Villa Comunale napoletana, mostrando un padiglione di ingresso dalle ascendenze linguistiche appartenenti al *Liberty*, anche se la sua tecnologia di realizzazione è profondamente contemporanea. La consueta e severa eleganza, propria della poetica del progettista, si mostra attraverso l'uso dei materiali usati in tutta la loro naturalità, come la pietra e il metallo, così come anche attraverso l'ingresso della luce naturale che, dall'alto, riesce a illuminare tutti i livelli della stazione. Durante la discesa il fruitore viene coinvolto dall'installazione di Rebecca Horn intitolata *I Corni di Rame Musicali*.

Umberto Siola ha disegnato gli spazi della stazione di "Chiaia" con l'allestimento artistico coordinato da Peter Greenaway, il noto regista inglese, sulla scorta di un ideale viaggio nella mitologia greca.

Lo spazio della stazione si coglie al meglio attraverso la sezione, in quanto il suo sviluppo verticale rappresenta una sorta di discesa verso il basso, un contatto con le parti più remote di ognuno di noi, quasi un viaggio iniziatico alla ricerca degli Dei di un possibile *pantheon* senza tempo.

Infine, la stazione periferica di "Piscinola-Scampia" è stata progettata da Cherubino Gambardella e Simona Ottieri, all'interno di una più generale operazione di riqualificazione dell'intera zona tramite l'Arte. Nei suoi spazi, opere di artisti diversi mostrano in varie forme l'orgoglio e l'identità di questa parte della città, spesso nota per tristi fatti di emarginazione, ma comunque ricca di un fermento artistico non indifferente, testimonianza di un forte desiderio di riscatto sociale e culturale.

## 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'azzersarsi completo di quel patrimonio di relazioni e di implicazioni che in origine hanno dato sostanza all'architettura che oggi vediamo come rovina.

Per tutte queste ragioni, la rovina archeologica nel nostro tempo può rappresentare un immenso patrimonio potenziale di fermenti e di possibilità, così come può rappresentare solo un desolante cumulo di macerie. La discriminante tra questi due diversi poli è rappresentata dal progetto contemporaneo rivolto alla loro conservazione e alla loro valorizzazione, quale processo in grado di restituire all'opera un senso che oggi appare sottratto alle sue ragioni originarie. È solo attraverso il progetto che può diventare possibile il processo di chiarimento delle ragioni non più evidenti, così come è sempre attraverso il progetto che si possono rimettere in pristino relazioni indebolite o non più esistenti tra l'Architettura e il suo contesto, sia esso fisico, ma anche sociale e culturale, anche se questi spesso sono cambiati nel tempo, così come tra la rovina e i molti tempi che l'hanno generata, i quali possono essere solo sottesi nelle sue spoglie oppure allusi in potenza, restituendo quel che è possibile del passato e mettendo in evidenza quel che esiste al momento attuale. Il tutto, all'interno di una nuova narrazione che metta insieme i vari tempi dell'architettura con l'insieme più o meno vasto e variabile dei suoi sensi e dei suoi significati.

Per questo per chi fa progetto, sia esso d'Architettura o d'Arte, legato alla fisicità ma anche alla paradigmaticità della rovina, guardare al Passato significa cercare di comprendere il proprio Presente, dargli una legittimità, dotarlo di un orientamento, in modo da avere poi una visione del Futuro intesa come vera e propria "continuità" tra le varie epoche, in modo che l'attualità possa dirsi il divenire di una radice ancorata profondamente nella Memoria. In altre parole, domandandosi non soltanto quali forme, quale tipo, quali materie e figure vorremmo immettere nel progetto di valorizzazione e conservazione della rovina, ma soprattutto quali tempi. Quindi, un'attenzione al Tempo che non solo dovrebbe essere rivolta alla specificità di un possibile tempo di adesione, ovvero, al senso del Tempo al quale l'opera guardava al momento della sua realizzazione, ma soprattutto, un'attenzione alla simultanea compresenza dei diversi temi che nell'attualità formano la rovina e che soprattutto la collocano e la interpretano nella contemporaneità, in modo che sia nuovamente consegnata a una sua possibile comprensione, non più all'interno di un solo piano, ma dislocata su piani diversi, frutto ognuno dei suoi frammenti superstiti.

Se si osservano i casi di conservazione e valorizzazione di rovine archeologiche che dagli anni Cinquanta del Novecento appaiono sulla scena del progetto, si nota come si tenda a concentrarsi su quello che ancora oggi riesce a comunicare qualcosa alla contemporaneità, oppure sul suo esatto opposto, cioè quello che rispetto all'oggi appare come profondamente distante e muto.

In entrambi i casi, sia nella sua gelida lontananza capace di generare solo deferenza, sia nell'acritica assunzione quale reperto testuale di un Passato che riesce ancora a comunicare con il Presente, la strada

più infruttuosa che si possa percorrere per la salvaguardia e l'esposizione della rovina archeologica, è quella della sua assurda imbalsamazione in nome della sua sola conservazione. Ovvero, la generalizzata pretesa di restituire filologicamente una precisa collocazione nel passato che tende a dare alla rovina il ruolo di monade piuttosto che non quello di elemento flessibile all'interno di un contesto museologico altrettanto flessibile, soprattutto in una contemporaneità nella quale il *frammento* pare essere la categoria dominante.

Per questo non può che apparire come fuori luogo un progetto che tenti la sola restituzione filologica del reperto, la sua sola chiarificazione formale, senza sforzarsi di precisare anche le sue altre implicazioni.

Attraverso la pratica di una corretta analisi dell'esistente, seguita poi da ulteriori approcci di interpretazione intesi quali dinamiche progettuali in grado di innescare un percorso di progetto sensibilmente appropriato alla natura e alla consistenza dei luoghi, l'Architettura contemporanea posta in relazione all'Archeologia dovrebbe, fra le altre cose, riuscire a ripristinare una serie di colloqui che il tempo ha necessariamente interrotto. Fra tutti valga il colloquio con il *luogo*, inteso nella propria duplice valenza di luogo fisico e luogo paradigmatico, in modo che le forme delle nuove architetture possano dirsi "assonanti", non solo con le rovine, ma anche con la totalità degli aspetti che costituiscono il luogo nel quale esse sorgono.

A tutto questo, si sommi anche il colloquio con le materie, quelle originarie della preesistenza al momento del loro ciclo d'uso e quelle delle rovine, ormai depauperate della loro vitalità. Ugualmente, l'architettura contemporanea in relazione alla rovina archeologica dovrebbe essere capace di riattivare, se ancora possibile, le relazioni originarie con l'intorno, i vari legami, che un tempo l'edificio innesca con il suo paesaggio.

Insomma, un buon progetto di musealizzazione *in-situ* non è solo un progetto di opere che sono a servizio dell'Archeologia, ma un vero e proprio progetto di reciprocità tra essa, la nuova architettura e il contesto, in maniera che tutti insieme diano adito a una nuova e inedita entità architettonica, nella quale sia possibile riconoscere tracce di connessione tra i vecchi e i nuovi frammenti. Per questo, allora, non è sufficiente che il progetto sia in grado di declinarsi al meglio alle rovine, non basta che divenga l'ulteriore frammento assonante tra i molti frammenti, perché dovrebbe soprattutto riuscire a "mettere a sistema" tutto questo patrimonio di dati, esperienze, sensazioni e ricordi che non soltanto accompagnano il tema dell'Archeologia, ma lo costruiscono e lo legittimano.

Al Progetto, insieme all'Archeologia, spetta oggi il difficile compito di offrire nuova vita alle rovine archeologiche, penetrando nei nuclei compositivi che esse custodiscono, tramandano e disvelano ad una attenta lettura, per poi successivamente interpretarli in chiave contemporanea, tenendo a mente come siano sempre i principi di forma

a essere l'oggetto di tale processo, e non le forme. Così facendo sarà solo attraverso l'interpretazione critica dei frammenti dell'opera letti nella loro attualità in relazione al loro passato e in previsione del loro futuro, che si potrà assegnare al valore artistico una sorta di prevalenza rispetto agli altri suoi caratteri. E questo, anche quando le tracce del manufatto veicolano altre istanze, ovvero quella estetica e quella storica, la cui relazione forma il riconoscimento del valore artistico.

Attraverso l'Architettura contemporanea, anche l'Archeologia potrà definirsi non solo come un'espressione della conoscenza legata a principi di recupero, organizzazione, conservazione ed esposizione di tracce di Memoria, ma una vera e propria arte della sedimentazione nella quale i diversi pezzi disvelati dal passato siano messi in campo con una prospettiva dinamica di relazione. Una prospettiva capace di innescare il processo ermeneutico su cui si basa il progetto odierno legato all'Archeologia, in modo che si possa impostare il riconoscimento della rovina nella sua fisicità e nella sua doppia polarità storica ed estetica, in vista – come diceva Cesare Brandi – della sua trasmissione al Futuro.

## 6.2 | *Alle radici del museo sul posto*

Quando si parla delle origini della musealizzazione in-situ in ambito italiano è impossibile non occuparsi dell'opera di Franco Minissi.

Fin dall'inizio degli anni Cinquanta del Novecento collabora con l'Istituto Centrale del Restauro diretto da Cesare Brandi, con il quale applicherà concretamente quello che costituirà il primo sistema organico e strutturato delle teorie del restauro postbellico italiano.

Alla base delle filosofie di progetto perseguite da Minissi, si rintraccia il nucleo principale della teoria brandiana la quale, cercando di superare il pragmatismo di stampo esclusivamente tecnico, approda a una più ampia riflessione sul valore estetico e spirituale dell'opera, la cui conservazione e valorizzazione viene intesa come condizione indispensabile per la sua trasmissione al Futuro.

Solo alla luce di un'interpretazione storico-critica è ammissibile, per il pensiero e l'operatività di Minissi, dare nuovo senso ai lasciti della Storia e la rovina archeologica rappresenta una sorta di *summa* di tutto quanto il Passato rappresenta, in quanto nella sua essenza scarnificata può diventare veicolo di una comprensione più intima dello spazio, ovvero in altre parole, è capace di mettere in evidenza come mai nessuna architettura integra può farlo, la dimensione compositiva dello spazio e i principi costitutivi dell'architettura originaria di cui ora è un lacerto.

Tra i molti interventi realizzati da Minissi, si evidenziano nel campo della musealizzazione *in situ* il notissimo esempio della copertura della "Villa romana del Casale" a Piazza Armerina e le opere di protezione del "Teatro greco di Eraclea Minoa" in provincia di Agrigento.

La formazione di Minissi in ambito archeologico inizia fuori dall'Italia, sempre grazie a Cesare Brandi e all'Istituto Centrale del Restauro. In particolare, con l'Istituto Centrale del Restauro, prende i contatti con la campagna di scavi nell'area della città ittita di Karatepé. In seguito a ciò nel 1952 realizza una leggera copertura in cemento armato collocata a protezione di due porte della sua cinta muraria. Una seconda occasione sempre in questo campo è data dal consolidamento e dalla protezione delle "Mura timoleontee" di Capo Soprano nei pressi di Gela. Al rivoluzionario sistema di consolidamento ottenuto tramite l'impacchettamento delle due facce della muratura con lastre di vetro in modo che esso opponga la stessa coesione che nei secoli ha fatto la terra sotto la quale sono state sepolte, Minissi va a realizzare una copertura che si sviluppa per quasi 200 metri. Sostenuta da tralicci metallici posti dalla parte delle mura non rivolta verso il mare e fissati a terra tramite cavi di acciaio, la copertura prende le forme di una doppia falda a capanna, realizzata con strati sovrapposti di laminato plastico traslucido e lana di vetro.

Sono questi i prodromi della sua sensibilità progettuale in formazione, i quali andranno dirottati nell'intervento grazie al quale Minissi debutta in campo internazionale su questo tema, ovvero la copertura della "Villa romana del Casale" a Piazza Armerina nei pressi di Enna, portata avanti tra il 1958 e il 1963.

Scoperti solo in seguito a un'inondazione del vicino corso del fiume, i bellissimi mosaici pavimentali che costituiscono il vero valore aggiunto dei resti archeologici della Villa sono stati riportati alla luce grazie a più campagne di scavo effettuate fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, finché all'inizio degli anni Quaranta del secolo successivo vengono ripuliti e successivamente consolidati su basi di cemento armato.

Nel 1948 Piero Gazzola, in qualità di Soprintendente ai monumenti della Sicilia orientale, costruisce a protezione del mosaico del triclinio della Villa una copertura in pilastri in mattoni, capriate lignee e manto di cotto. Quando qualche anno più tardi si renderanno disponibili i fondi per eseguire opere di musealizzazione e protezione completa dei resti, tutti sono concordi nel non volere intraprendere la strada appena vista con la copertura di Gazzola, ma sperimentare una visione nuova, inedita in Italia, in modo che la soluzione proposta possa coniugare Storia e Presente, senza che la contemporaneità "faccia il verso" alla Storia.

In questa logica Minissi non progetta nessuna riproposizione degli alzati della Villa, bensì un'architettura a integrazione delle tracce e dei frammenti esistenti, la quale, non rinunciando alla propria contemporaneità, rende le rovine archeologiche un materiale vivo con il quale realizzare un progetto complessivo di salvaguardia ma anche di musealizzazione.

Gli ambienti ottenuti in seguito alla realizzazione della proposta di Minissi infatti, non soltanto hanno la funzione di proteggere i mosai-

ci, ma anche quella di mostrare l'originaria consistenza degli spazi, evidenziandone la composizione tra le parti.

La soluzione realizzata crea un percorso di visita che si addentra all'interno degli spazi della Villa, impedendo di camminare direttamente sui mosaici che vengono direttamente illuminati dalla luce solare. L'idea di fondo perseguita da Minissi è quella di estrarre le tracce murarie esistenti a terra, in modo da trasformarle in volumi scolorati trasparenti, all'interno dei quali far passare il percorso di visita.

Per questo, la prima operazione è quella di regolarizzare l'andamento delle murature superstiti, in modo da ancorare profili metallici per sostenere le passerelle disposte attorno ai mosaici, nonché i volumi posti a loro protezione. Questi vengono realizzati con coperture inclinate di perspex trasparente, sorretti da superfici verticali parzialmente schermate da diaframmi grigliati, in modo da mantenere il passaggio della luce e dell'aria. Per evitare che la copertura possa proiettare la propria ombra sui mosaici, Minissi colloca sotto le falde una controsoffittatura piana, sempre in perspex ma opaco, in modo da creare un diaframma che sfuma l'ombra della struttura e crea una camera d'aria isolante. Con tali soluzioni il visitatore può sperimentare la consistenza spaziale originaria della Villa, senza il ricorso alla sua ricostruzione vernacolare, bensì tramite un'integrazione che non rinuncia alla propria dimensione espressiva.

L'effetto generale di questa prima opera di musealizzazione *in-situ* italiana è quello di un'aggregazione di volumi trasparenti, resi smaterializzati dalle superfici a lamelle orizzontali che li definiscono, mentre i loro interni sono ammorbiditi da una luce vibratile che ne smorza i contorni.

I volumi trasparenti con cui si completano in alzato le giaciture murarie preesistenti sono l'unico modo attraverso il quale la filosofia di Cesare Brandi, più volte applicata da Minissi nelle sue realizzazioni, trova un'adeguata risposta rendendo manifesta quella poetica dell'esaltazione della stratificazione che ogni intervento di restauro deve riuscire ad affermare, come odierna testimonianza del divenire di ogni edificio.

Basare l'operazione di valorizzazione di un'antica villa romana sulla trasparenza affidandola a un materiale plastico è un'operazione altamente innovativa, in quanto esprime al meglio lo spirito prevalente del periodo, teso a portare nelle costruzioni i nuovi materiali che la coeva industria stava sperimentando. Ma ben presto si prenderà coscienza che il perspex non è eterno e che gli effetti di opacizzazione dovuti al sole e alle efflorescenze dovute all'umidità sono notevoli, così fin dagli anni Ottanta si è proceduto alla sostituzione del materiale plastico con lastre di vetro, sostituito in tempi ancora più recenti con superfici opache, a completa perdita di quella volontà di opposizione tra massa e trasparenza, tra pesantezza e leggerezza che invece l'intervento di Minissi ricercava.

L'apice della fiducia che Franco Minissi ripone nell'uso delle materie plastiche nelle opere di restauro e di musealizzazione di siti archeologici è però rintracciabile nella soluzione che dal 1960 al 1963 applica al "Teatro greco di Eraclea Minoa" in provincia di Agrigento.

Un teatro che diviene dall'inizio degli anni Cinquanta l'oggetto di ripetute campagne di scavo che lo riportano interamente alla luce insieme ad altri resti appartenuti all'antico abitato e alla sua cinta muraria. Il teatro è stato abbandonato insieme all'intera città fin dal I secolo a.C., a causa di eventi bellici; risalente al IV secolo a.C. e costruito sullo sperone roccioso dell'attuale Capobianco, è formato da una parte gradinata disposta a semicerchio che si apre verso il mare, ottenuta scavando la roccia in modo da formare una serie di sedili realizzati in conci di marna arenacea, i quali si presentavano abbastanza compromessi al momento dello scavo, a eccezione invece dei muri di testata, ben conservati.

La proposta di Minissi per Eraclea Minoa è davvero sbalorditiva; letterale, sotto certi aspetti, ma anche molto innovativa e concettuale sotto altri. Ovvero, realizza la copia fedele delle gradinate dell'antico teatro nelle misure e nelle geometrie originali, solo che queste vengono realizzate con lastre di plexiglass trasparente, in modo da andare a sovrapporsi ai resti esistenti e così proteggerli.

La sagomatura delle antiche forme avviene tramite la saldatura delle lastre trasparenti, ottenuta attraverso un processo di polimerizzazione dei bordi i quali, così facendo, possono essere modellati nella riproposizione delle modanature e dei particolari esistenti.

In origine tutto l'intervento viene concepito con l'uso del solo plexiglass, impiegato anche per i supporti sagomati per ancorare i resti archeologici alle lastre orizzontali dei nuovi piani di seduta. In corso d'opera però, questi pezzi vengono sostituiti con elementi metallici perché più resistenti, anche se, così facendo, si perde quella purezza cristallina che Minissi pare rincorrere in questa nuova gradinata dalla incorporea presenza adagiata su ciò che rimane dell'antico teatro.

Una volta realizzato, l'intervento apparve subito di una modernità incredibile, tanto da attirare anche l'attenzione della critica internazionale, che mise in evidenza come in esso il restauro dei monumenti incontrasse la tecnologia più spinta. Ma questa fama venne presto ridimensionata da una serie di problemi che si manifestarono all'indomani della realizzazione. I fori previsti, infatti, non erano sufficienti a fare circolare l'aria nella camera tra il plexiglass e le rovine e questo causò la veloce formazione di condensa con relative efflorescenze negli interstizi. Le lastre di plexiglass, poi, con la dilatazione giornaliera dovuta al sole, alla sera provocavano fastidiosi rumori, insieme alla loro progressiva opacizzazione, fino alla loro cottura e screpolatura con risultati facilmente immaginabili dal punto di vista estetico.

Insomma, tanto pura e astratta è stata l'idea originaria della protezione di questi resti archeologici, quanto subito ingiuriata del tempo è stata la sua realizzazione tecnica, tanto che nemmeno 40 anni

dopo la sua inaugurazione si è provveduto alla sua integrale sostituzione con una banale tettoia di copertura.

Sempre all'interno del dialogo tra la consistenza archeologica della preesistenza architettonica e la modernità dell'approccio allestitivo, anche a Firenze si registrano due esempi degni di nota nell'ambito della musealizzazione *in-situ*.

Essi riguardano la realizzazione della musealizzazione degli scavi della chiesa di Santa Reparata e di quelli della chiesa di San Piero Scheraggio.

Nel progetto per lo spazio musealizzato posto sotto la parte anteriore della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, vengono mostrati al pubblico i risultati ottenuti da diverse campagne di scavi iniziate nel 1948 e concluse definitivamente nei primi anni Settanta, durante le quali sono emersi i resti del sedime dell'antica chiesa di Santa Reparata, ovvero l'antica cattedrale di Firenze, nonché di un impiantito musivo paleocristiano, insieme a resti di epoca romana e medievale. Lo spazio che se ne ricava per conto della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, è uno spazio molto compresso in altezza ma molto dilatato nelle altre due direzioni, caratterizzato da un solaio in cemento armato che viene lasciato in vista e sorretto da esili pilastri circolari che contrastano con i frammenti delle masse murarie dei resti archeologici. Attorno a tutte le tracce a terra, siano esse lacerti di mosaico oppure porzioni di murature appartenenti al perimetro della vecchia chiesa, prende forma un percorso meandriforme che isola l'archeologia dal resto.

La fluidità del percorso riflette una generale idea di appropriazione dello spazio da parte del visitatore, aspetto che diviene un cavallo di battaglia di quel periodo, in quanto il museo assume il ruolo sociale di strumento collettivo di cultura. A testimonianza della forza di tale idea, anche nell'aggiornamento di tali spazi eseguito nel 2014 da Fabrizio Paolucci e Lorenza Camin, con la progettazione di Samuele Caciagli, il criterio della libera e flessibile circolazione rimane il principio museografico dominante.

Di minore forza espressiva appare la sistemazione museale dello spazio della ex chiesa di San Piero Scheraggio, situata all'interno del complesso degli Uffizi, anche se tale sistemazione pare compensarsi nell'asciutta eleganza priva degli accenti brutalisti presenti invece nella sistemazione originaria della musealizzazione di Santa Reparata. Conclusasi a cavallo tra il 1971 e il 1972 a opera di Nello Bemporad, architetto e Soprintendente ai Monumenti di Firenze, l'opera pare contenere i temi di passaggio tra due distinte visioni di museo, andando cioè a incorporare la misurata scarnificazione alla quale ci aveva abituato la lezione museografica italiana prodotta dagli anni Cinquanta in poi, insieme a una visione di circolazione, di fluidità, di sovrapposizione e di simultaneità appartenenti alle ricerche progettuali più all'avanguardia del periodo.

Anche se, di fatto, il linguaggio di questa realizzazione non conduce visibilmente a tali ricerche, la sua essenza spaziale incarna però una declinazione di quella "variabilità" di matrice michelucciana, evoluta in questo caso nell'idea di un museo inteso come luogo palpitante di vita, innervato di flussi e percorsi.

Entrando nel dettaglio di questa sistemazione, che fa parte di un più generale progetto di riordino della fabbrica degli Uffizi redatto da Bemporad, è utile ricordare come in origine la chiesa romanica di San Piero Scheraggio fosse un luogo di culto molto importante a Firenze, in quanto prioria di uno dei sestieri della città. La fabbrica fu ridimensionata già dalla fine del 1200 durante i lavori del Palazzo della Signoria, quando se ne distrusse una cappella nella quale si trovava una *Madonna* di Cimabue e in seguito, all'inizio del Quattrocento, con l'allargamento di via della Ninna, che le fece perdere l'intera navata nord. Le operazioni di demolizione della chiesa proseguirono anche nella seconda metà del Cinquecento, quando fu soppressa l'altra navata laterale, il campanile e una porzione frontale della navata principale, per venire poi definitivamente inglobata all'interno della volumetria del complesso degli Uffizi.

Verso la metà del Settecento, quando viene sconosciuta, si scopre sotto la navata superstite un antico sacello longobardo, subito nuovamente riempito di detriti e a sua volta riscoperto negli anni Trenta del Novecento da Piero Sanpaolesi.

Durante il secondo conflitto mondiale e negli anni immediatamente successivi, la ex chiesa viene utilizzata come deposito dell'Archivio di Stato fino a che, in seguito all'alluvione del 1966, si inizia nuovamente a rivolgerle un crescente interesse archeologico, da intendersi come base di partenza per il suo recupero e valorizzazione.

Con le indagini stratigrafiche compiute in quel periodo infatti, fu stabilito che il sacello era in realtà la porzione dell'abside di un'ulteriore chiesa databile attorno al VIII secolo. Tali ulteriori scavi portarono alla realizzazione di un percorso museale che dalla cripta si dipana fino a un adiacente locale allungato, al cui lato si scorgono interessanti apparecchiature murarie. Tutto lo spazio fu incamiciato in cemento e mattoni in modo da formare un ambito nel quale apprezzare le molte sovrapposizioni delle strutture, così che una generale poetica del *frammento* e della *sovrapposizione* divenisse il criterio guida nell'articolazione della musealizzazione. Una passerella posta al centro della ex navata principale della chiesa permette di superare la quota archeologica, alla quale ci si collega mediante scale con parapetti in pannelli di vetro e profili in ottone. Alla pietra serena e al cotto delle pavimentazioni fa da contrappunto la consistenza più materica della parete curvilinea dell'abside, lasciata in vista nelle sue bozze di pietra, mentre il soffitto a intonaco grigio esalta ulteriormente il fuoco visivo dell'assialità dello spazio.

In questo esempio, la presenza della passerella non è esclusivamente funzionale, in quanto incarna quella volontà di generale permeabilità dello spazio da parte del fruitore, il quale ha la sensazione

di impossessarsi di quello stesso spazio attraverso il passaggio e il movimento.

Oggi, le opere dei grandi artisti della tradizione toscana appese alle pareti, dialogano con opere di artisti contemporanei, mentre nuove possibilità di fruire della complessità storica dello spazio sono state offerte dall'apertura di porzioni di pavimentazione vetrata in aderenza alla navata principale della ex chiesa, permettendo di osservare sostruzioni e lacerti delle varie fabbriche avvicendatesi nel tempo.

### 6.3 | Tendenze contemporanee dei musei in-situ

Negli ultimi decenni, soprattutto nel continente europeo, si sono moltiplicati esponenzialmente i casi di musealizzazioni *in-situ* di aree archeologiche o di determinati ambiti nei quali le tracce di memoria appaiono come preponderanti su tutti gli altri registri presenti.

Le diversità dei luoghi, l'unicità delle condizioni storiche e le differenze dei vari contesti culturali di riferimento, fa sì che non sia possibile istituire similitudini che vadano oltre il riconoscimento di un comune approccio di sensibile interpretazione nei confronti dei molti valori presenti nei contesti archeologici con cui si relazionano.

Per suo statuto, l'esercizio interpretativo è fortemente soggettivo, per cui un possibile criterio di comunanza tra le molte espressioni contemporanee di architetture in relazione all'archeologia, è spesso quella dell'appropriatezza che il progetto mostra nei confronti della specificità del tema.

Se alcune considerazioni di comunanza si possono fare, queste si attestano attorno all'uso dei linguaggi impiegati, nella maggioranza dei casi scarnificati in un minimalismo che permette di cogliere al meglio la forza della preesistenza archeologica. In molti casi, infatti, tutto appare minimo, asciutto, mai al di fuori dello stretto necessario, e per questo i linguaggi impiegati in questa odierna categoria progettuale paiono inserirsi appieno in quella deriva migliore del Moderno e delle sue infinite filiazioni revisioniste legate alla forza dei caratteri e delle identità che sono propri a ogni luogo.

In alcuni casi, si assiste anche all'atteggiamento opposto, anche se ad onor del vero esso rappresenta una nicchia abbastanza rara.

È il caso nel quale il registro dell'espressione supera quello della narrazione, all'interno della quale le tonalità e gli accenti vengono esasperati per dare maggiore attenzione alla presenza della rovina. Pochi casi forzano la mano sul parametro dell'espressività, incorrendo in quel vizio frequente e comune a tutta la museografia contemporanea, ovvero quello di creare spazi assolutamente autoreferenziali, occupati esclusivamente a rispondere a istanze di tipo attrattivo, con la conseguenza ulteriore di arrivare frequentemente a creare un contenitore che, in termini semantici, arriva a superare il contenuto. Nella definizione di molte delle proposte di contemporanea muse-

alizzazione *in situ*, si ricorre spesso alla dialettica tra la forma e la materia, al cui interno si riesce a evincere una sorta di tendenza universale, data dall'uso indifferenziato dell'acciaio *cor-ten*. La sua finitura imprecisa, la sua grana ossidata, è diventata un *imprinting* imprescindibile per operare in ambito archeologico, quasi come se la sua veste "ingiuriata" porti dentro di sé la metafora dell'imperfezione e del passaggio del tempo sulla materia, ed è un'imperfezione che ben si sposa con l'altrettanta imperfezione delle rovine.

Possiamo dire che indipendentemente dalle diverse connotazioni linguistiche, l'uso dell'acciaio *cor-ten* costituisce oramai il tratto comunante più visibile dell'architettura contemporanea realizzata in ambito archeologico. Una sorta di esteso *brand* del nostro tempo che sicuramente riuscirà a datare il periodo di queste realizzazioni, al pari di altri segmenti del dopo Moderno, come è accaduto ad esempio con l'esuberanza della dimensione tecnologica propria delle architetture degli anni Settanta oppure, con il recupero di una memoria storica citazionista e istantanea, come negli anni Ottanta.

Nella maggioranza dei progetti contemporanei che si collocano in aree archeologiche, il Passato, il Presente e il Futuro vengono tenuti insieme dalla capacità simbolica della nuova architettura, ovvero dalla loro dimensione narrativa, la quale esula il più delle volte dalla sola necessità di conservare ed esporre i reperti, per diventare un vero e proprio *medium* di relazione tra i diversi elementi che formano la nuova complessità alla quale si approda.

Un altro possibile elemento di comunanza tra i diversi progetti e le realizzazioni in questo preciso ambito è quello che potrebbe ricondursi a un quasi costante approccio di tipo topografico. Questa particolare categoria compositiva deriva principalmente dal fatto che la stessa natura degli interventi, legata alla valorizzazione di interi siti spesso situati in particolari situazioni di interesse paesaggistico e in condizioni anche di notevole declivio, mette in atto una serie di dinamiche progettuali che lavorano sulla rottura della consueta dialettica tra la figura e lo sfondo. Con questo approccio, infatti, dopo l'atto progettuale non esistono più il Paesaggio e l'Architettura come categorie distinte, ma si crea una nuova categoria che superandole le va a contenere entrambe. Come se l'Architettura diventasse Paesaggio e il Paesaggio diventasse Architettura, in una reciprocità dalla forte connotazione fisica. Quindi, sono architetture che ponendosi molte volte a protezione di frammenti archeologici posti in luoghi solitamente non convenzionali, esprimono il rapporto con il suolo, il proseguimento con la linea di terra, la concrezione della collina, il suo proseguimento, l'annullamento delle sue forme nelle forme naturali del contesto, così come lo scavo, il riporto, la sottrazione, la piegatura, l'increspatura.

La valorizzazione, ma anche la protezione della rovina archeologica tramite l'architettura contemporanea, pare utilizzare gli stessi mec-

canismi che sono comunque propri anche della migliore progettualità legata ad altri temi. Essendo la buona architettura una pratica profondamente legata alla specificità dei singoli luoghi, a maggior ragione questo segmento che va a intervenire sull'esistente deve necessariamente rispettare i caratteri del contesto per potere sovrascrivere un nuovo strato su quelli già esistenti, in modo che anche i frutti dell'oggi possano leggersi come inseriti all'interno di un naturale flusso di continuità.

A ben vedere, addentrandosi nei molti esempi contemporanei di musealizzazione *in-situ*, si vede come queste opere si avvicinino sempre più alla valorizzazione di un intero ambiente archeologico, allontanandosi dalla mera funzione del suo servizio e della sua protezione. Avendo quasi del tutto perduto quel loro iniziale valore di "scrigno" all'interno del quale preservare ed esporre tracce di reperti mostrati direttamente sul posto, le opere d'architettura contemporanea volte alla relazione con la rovina archeologica hanno depotenziato anche la loro possibile dimensione autoreferenziale, in passato quasi sempre raggiunta attraverso l'esaltazione della dimensione tecnologica.

Quindi non più ridondanza tecnologica, virtuosismi espressivi ed esuberanza formale, ma quasi una sorta di "grado zero" della tecnologia, come se questa corrente sensibilità progettuale legata alla ricerca di consonanze con la dimensione più intima della Storia materiale dell'Uomo, rappresentata dalla rovina archeologica, venisse espressa dai soli rapporti tettonici tra volumi, dalla giustapposizione di masse elementari, dal superamento del rapporto tra la figura e lo sfondo, ma anche attraverso una declinazione linguistica prevalentemente legata alle radici della razionalità.

Insomma, di fronte alla forza innegabile della rovina archeologica, la dimensione autobiografica di chi opera in sua presenza, architetto o artista che sia, dovrebbe essere messa in secondo piano rispetto all'ascolto delle infinite voci che compongono il carattere e l'identità del luogo del quale la rovina archeologica altro non è che uno dei frutti. Quindi, ricercare la fusione del progetto con questa identità, in un processo nel quale i nuovi frammenti si sommino a quelli antichi, in modo che l'atto contemporaneo sia solo orientato a un processo di disvelamento di sensi e valori già presenti nel luogo, in attesa solo di essere rimessi in circolazione.

## 7. MUSEO OLTRE MUSEO – MOM. ITINERARI DEL CONTEMPORANEO

### 7.1 | Il ruolo attuale del museo

Nel settembre del 2019 a Kyoto si è svolta la 25° Conferenza Generale di ICOM, il cui tema portante è facilmente intuibile fin dal titolo dell'evento, ovvero: *Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition*. Tale titolo pare già essere ampiamente rivelatore di quelle che possono considerarsi come le due principali linee di tendenza sulle quali l'istituzione espositiva per eccellenza, cioè il museo, si debba evolvere in futuro. Da un lato figura, infatti, l'idea dello *hub*, cioè di un luogo che possa funzionare da interconnessione tra eventi e possibilità diverse, ribadendo il ruolo non solo di creatore di relazioni, ma anche di interconnessione tra tante relazioni diverse, mentre dall'altro lato figura l'idea che qualunque possa essere l'identità futura del museo, essa non possa esulare dalle sue stesse origini.

In un tempo caratterizzato da un'inarrestabile accelerazione della tecnologia digitale e da quella, altrettanto inarrestabile, degli aspetti relativi alla comunicazione, in cui il "visitatore" è stato sempre più spesso sostituito da un più generico "turista" che pare bruciare la visita al museo al pari di un qualunque altro prodotto egli intenda come tipico di un luogo, il museo si trova a vivere un momento di grandi contraddizioni e di grandi incertezze. Ovviamente, tale condizione, che pare sfociare in un sempre più dilagante depotenziamento del suo ruolo, viene ulteriormente esaltata dal generalizzato stato di semplificazione in cui versano le ideologie all'interno dell'odierna società occidentale, incapaci ormai di portare avanti narrazioni coese e strutturate come in passato.

La sua categorizzazione originaria come luogo all'interno del quale si racchiudono le più svariate testimonianze tecniche, culturali e artistiche appartenenti alle epoche passate e presenti, pare progressivamente sostituita da una pluralità di intenzioni e di possibilità tanto diverse tra loro, quanto spesso seducenti e coinvolgenti, le quali, se da un lato incrementano esponenzialmente la sua vocazione "relazionante", dall'altro lato ne depotenziano, altrettanto esponenzialmente, la dimensione "sacrale" di luogo nel quale si adempie al duplice scopo della conservazione-esposizione.

Ma quali sono le attuali ragioni di funzionamento su cui si basa l'esistenza del museo odierno?

Ricordiamo che il museo è innanzitutto un'istituzione nella quale si conserva un patrimonio le cui valenze culturali, scientifiche e artistiche *appartengono* alla collettività, ma è anche un'istituzione nella quale questo patrimonio viene *mostrato* alla stessa collettività. Questo porta *in primis* ad avere una ragione di tipo "curatoriale", ovvero, costruita sulla specificità delle collezioni, fondata sul rigore scientifico e filologico, alla quale si somma una ragione di tipo "manageriale", ovvero una logica legata alla minimizzazione di tutti i costi di gestione e alla massimizzazione dei ricavi, e a queste si aggiunge ulteriormente una ragione "relazionale". Una logica che tende a entrare in

relazione con specificità non necessariamente legate a quello che nel museo viene conservato e esposto, ma che nell'attualità vengono sentite come indispensabili per garantire la funzione sociale dell'istituzione.

Sulla scorta del garantire sempre in maniera più puntuale la sua funzione sociale e collettiva, il museo odierno ha incrementato esponenzialmente la possibilità di essere visitato, fruito, esperito, attraverso l'apertura a un pubblico sempre più vasto. Un museo senza "pubblico" – anche se sarebbe preferibile di gran lunga parlare di "visitatori", perché riporta con sé la sfumatura della cultura e non quella dello spettacolo come invece "pubblico" pare suggerire – è solo un magazzino di opere, un deposito di oggetti ai quali è privata la possibilità di diventare patrimonio collettivo. Quindi la presenza del pubblico è assolutamente indispensabile alla conoscenza e all'accrescimento culturale dei membri della società a cui appartiene, in quanto senza di esso, il museo assolverebbe ai soli compiti della conservazione.

La questione è che il museo odierno sembra voler aprire le sue porte a un numero sempre maggiore di "pubblici eterogenei", differenziando costantemente le proprie offerte in modo da raggiungere molteplici specificità. Non solo, a questi si aggiungono anche tutti quei richiami nei confronti di partecipazioni esterne non necessariamente legate alla fruizione esclusiva di quello che vi si espone, come se la vera *mission* di un museo fosse diventata quella di catturare il maggior numero di ingressi possibile.

Quindi il tema della condivisione di ciò che in quell'interno viene conservato e mostrato rimane questione nodale, in quanto il museo è una istituzione capace di riversare valore nella collettività, anche se questo valore spesso può essere messo in pericolo proprio a causa della globalizzazione tipica del nostro tempo, la quale, se da un lato tende ad assimilare e smussare le diversità di ogni identità, dall'altro rischia di isolarle in controproducenti reazioni di risposta.

Ma la sempre crescente quantità di pubblico che entra dentro al museo contemporaneo innesca anche un'altra questione, ovvero quella dell'organizzazione, della logistica, dell'ottimizzazione legata non solo ai flussi sempre incrementali, ma anche alla loro diversità, in modo che il messaggio finale, i contenuti culturali di quello che il museo mostra e conserva, siano ugualmente recepibili per tutti.

Da qui, naturalmente, nasce l'esigenza di modificare le strutture della narrazione del patrimonio in esso contenuto, che per forza di cose non potrà più essere unitaria e assoluta, ma frammentata e differenziata a seconda dei diversi pubblici in ingresso. Per questo il museo ha aperto con sempre maggiore frequenza le sue porte all'ingresso della tecnologia, la quale, se interpretata in relazione alla cultura espositiva e conservativa, può assumere molte accezioni e applicazioni.

Si pensi ad esempio, alla tecnologia impiegata per il restauro, per la salvaguardia, per il rilievo, per la diagnostica dei diversi patrimoni museali, ovvero impiegata in tutti quei campi che costituiscono le

prime fasi della filiera relativa alla conservazione-esposizione, ma si pensi anche e soprattutto alla tecnologia necessaria per consentire una restituzione narrativa capace di fruire al meglio, da parte dei diversi pubblici coinvolti, i contenuti culturali dei più disparati patrimoni museali.

Ma se l'uso della tecnologia nel mondo del museo e delle esposizioni appare oramai un fatto inarrestabile, la sua introduzione sregolata e fine a se stessa può dare adito a questioni di non poco conto. Da un lato, quella più immediata legata alla sua accelerazione, ovvero l'assistere alla sempre più rapida obsolescenza alla quale essa pare essere soggetta, facendo considerare come già superata una tecnologia appena installata, mentre dall'altro lato una questione in apparenza meno visibile ma forse ancora più potente, in quanto l'interpretazione dei diversi contenuti offerti dal museo, se offerti attraverso una mediazione eccessivamente filtrata, rischia di sovrapporsi alla naturalità dell'esperienza estetico-percettiva, la quale per maturarsi ha bisogno di un tempo e di uno spazio che solitamente non sono propriamente affini al *medium* tecnologico.

Tutto questo rischia di generare attorno all'immobilità e all'assolutezza dei contenuti culturali un paradossale dinamismo legato al loro trasferimento verso i diversi pubblici. In altre parole, a fronte della certezza e della stabilità del patrimonio culturale, sussiste il rischio dell'incertezza e della instabilità della sua narrazione.

Conservazione ed esposizione, sono dunque, i due aspetti sui quali si consuma la maggior parte della cultura museale e allestitiva. Potremmo dire inoltre che l'atto della conservazione avviene tramite la presenza di un deposito, il quale può essere inteso come un vero e proprio luogo della Memoria, mentre l'atto dell'esposizione avviene attraverso la parte maggiormente visibile del museo, ovvero, attraverso le sue sale espositive, i loro allestimenti, ma anche attraverso i suoi apparati narrativi. Ecco che allora, potremmo dire che l'esposizione è il luogo nel quale si addensa l'attenzione e nel quale la memoria del visitatore si concentra per focalizzare o per tralasciare informazioni ed emozioni, a seconda di quello che selettivamente riesce ad arrivare alla sua attenzione.

Azzardando un paragone con la linguistica, potremmo dire che il deposito rappresenta la *Langue*, mentre l'esposizione rappresenta la *Parole*. In altri termini, il deposito incarna il codice di riferimento, quello che rappresenta il patrimonio attuale ma anche l'eredità delle generazioni future, la fonte dalla quale l'esposizione si rifornisce per essere sempre attiva e in evoluzione, mentre l'esposizione incarna il passaggio, il divenire, ovvero, il mutare nel riferirsi al fondamento. Approfondendo ulteriormente sui ruoli dell'esposizione, possiamo affermare che essa intreccia tra loro tre diverse componenti. Esse sono quella che potremmo chiamare dell'*ostensione*, quella dell'*interpretazione* o della *spiegazione* e dell'*approfondimento* e la fase della *conseguenza* o dell'*effetto*<sup>45</sup>.

È facile intuire come la prima fase, quella dell'ostensione, si concentri sul semplice atto del mettere in mostra qualcosa affinché venga esibito e reso così visibile. Nella seconda fase, quella dell'interpretazione, l'esposizione deve riuscire a fornire strumenti capaci di innescare una reazione di tipo ermeneutico, cioè in grado di disvelare dei significati da ciò che viene mostrato. Nella terza e ultima fase invece, quella della conseguenza, le informazioni interpretate attraverso la seconda fase, vengono acquisite dal visitatore che le trasforma in un proprio patrimonio personale, ovvero vengono metabolizzate fino a incorporarle e farle proprie.

Le prime due fasi spettano ai tecnici, ai museologi, ai museografi, ai direttori dei musei, insieme a tutte le altre figure coinvolte nella creazione dello spazio e degli apparati necessari a ospitare e spiegare l'esposizione, mentre la terza e ultima fase è affidata totalmente al visitatore, alla sua cultura, alla sua personalità e alla singolarità della propria identità umana.

Va da sé che le prime due fasi sono sincroniche, ovvero, avvengono contestualmente tra loro, in quanto non è possibile separare cronologicamente la fase della mostra da quella della spiegazione. Esse sono relazionate strettamente tra loro in quanto il modo con cui viene presentata una qualsiasi opera o un qualsiasi oggetto, implica già un'intenzione finalizzata alla loro conoscenza e interpretazione. Questo modo spazia dalla semplice didascalia posta vicino all'opera, fino alla complessità di strumentazioni tecnologiche di supporto, prevedendo finanche la totale mancanza di ausili atti alla spiegazione, che di per sé rappresenta un'ulteriore importante scelta comunicativa.

La terza fase, cioè quella della conseguenza, è tutta giocata sulla relazione che si riesce a creare tra l'oggetto esposto e il visitatore, la quale, grazie alla percezione sensibile che il visitatore stesso riesce ad avere dell'oggetto, sviluppa un possibile metro di giudizio.

Se l'oggetto, o la collezione di oggetti dell'esposizione riescono nella loro totalità o nella loro singolarità a trasferire nel visitatore una loro caratterizzazione, ecco che questa può trasformarsi immediatamente in una sorta di generale atmosfera attribuita all'insieme formato dagli oggetti e dallo spazio. Un'atmosfera che diviene l'involucro all'interno del quale si mostra lo stato d'animo dei vari attori dello spazio, il tenore nel quale essi si manifestano, l'umore e la tonalità di riferimento dei loro caratteri.

L'atmosfera di un museo è quella condizione che, nei casi più felici, dovrebbe portare a conservare, ma anche a sottolineare, quella che Walter Benjamin fin dai tempi della sua critica alla riproducibilità tecnica dell'arte, definisce come "aura". Ovvero, l'unicità dell'opera, qualunque essa sia, la sua immanenza e la sua autenticità, ma anche tutto quello che la lega al suo essere qui ed ora, ovvero sostanza ed essenza in uno spazio e in un tempo specifico. In altre parole l'aura incarna l'unicità dell'apparire legato all'opera, in quanto l'Arte non

<sup>45</sup> Per approfondire questa suddivisione, si veda: M.V. MARINI CLARELLI, "Musei intelligenti. Tecnologia e interpretazione", in: V. GENSINI, a cura di, (2020). *Musei, Pubblici*,

*Tecnologie*, Pisa University Press, pp.23-27. In questo saggio, l'Autrice suddivide le fasi in cui si basa l'esposizione in: "ostensione", "spiegazione" e "implicazione".

esiste se non ha una sua connotazione esistenziale, fisica epidermica che passa attraverso l'esperienza della sua percezione, non dimenticandosi, parafrasando Nietzsche, che la profondità dell'Arte sta tutta nella sua superficie.

L'aura dunque, è qualcosa che, sempre secondo Benjamin, appare allo stesso tempo come vicina e come lontana. Vicina perché fisicamente a disposizione del visitatore, ma allo stesso modo lontana, in quanto completamente estrapolata dal suo contesto di origine, dal tempo della sua creazione e soprattutto dalle ragioni della sua esistenza.

Se la fase dell'ostensione e quella dell'interpretazione hanno funzionato, ovvero sono state efficaci, ecco allora che il visitatore può entrare in possesso degli strumenti necessari per arrivare a comprendere l'intera atmosfera dell'insieme, giungendo a disvelare l'aura di ogni singolo oggetto che vi viene esposto, ma anche riuscire a entrare in relazione con essa, con i temi che essa riesce a veicolare, ma anche con le risonanze che riesce a innescare rispetto a tutti gli altri possibili orizzonti.

Per quanto riguarda gli aspetti della tecnologia nella cultura museale, i criteri attorno ai quali ruota il corretto funzionamento di un museo attuale potrebbero essere riassunti nel fatto che in essi venga esposta, ma anche prodotta, *autenticità*. Un'autenticità che si basa sul patto di fiducia che il visitatore stabilisce tutte le volte che decide di visitare un museo, e autenticità estesa al piano dei contenuti comunicativi attraverso i quali il museo si esplicita al mondo. Quindi la tecnologia, qualunque sia quella che vi viene impiegata, non dovrebbe mai snaturare la dimensione di autenticità che il museo deve comunicare.

A tutto questo inoltre, dovrebbe seguire il fatto che qualunque tecnologia si adotti, dovrebbe essere in grado di offrirsi attraverso una scrittura narrativa chiara e priva di possibili fraintendimenti, da utilizzare al momento della condivisione dei contenuti del museo con il visitatore, in modo che essi siano offerti in maniera facilmente comprensibile da tutti i pubblici, che sia appropriata agli oggetti e ai temi che si espongono e soprattutto che sia profondamente onesta nella valutazione di quello che propone.

A questi termini, dovrebbe seguire necessariamente la rincorsa dell'emozione, senza la quale la visita al museo rimane un fatto ordinario e non un'esperienza dalla quale portare a casa un accrescimento.

Quindi il museo attuale si pone sempre più come un luogo produttore non solo di significati, di conoscenze, ma anche di emozioni, le quali vengono viste non solo come momenti di rafforzamento dell'esperienza di fruizione, ma come leva di una spettacolarizzazione dei diversi contenuti, sempre più richiesta dal modello di museo prevalente nella contemporaneità.

## 7.2 | *Tracce di narrazione*

Qualunque elemento sia degno di venire esposto in un museo, porta con sé una complessità di significati che forse vale la pena cercare di chiarire.

Ogni opera, ogni manufatto, ma anche ogni frammento parziale di un qualunque oggetto, è infatti possessore di un doppio valore, ovvero quello legato alla sua dimensione fisica, alla sua consistenza, alla sua materia, alla sua fattura, al quale si somma il valore legato ad una sua dimensione più ampia, che senza esitazione potremmo definire come spirituale. Questa compresenza è facilmente individuabile nell'opera d'Arte, nella quale oltre alla sua consistenza fisica e alla sua immanenza, si percepiscono facilmente una serie di altri valori che rimandano ad altri aspetti più ineffabili e meno tangibili. Questo vale anche per qualunque altro manufatto, in quanto testimonianza di un sapere e di un saper fare, che in ogni caso si presenta come il frutto di un Passato. Anche gli elementi appartenenti al mondo della Natura posseggono questa dualità, in quanto oltre all'immanenza della loro condizione fisica, riescono a rivelare l'appartenenza ad una dimensione più ampia che è quella di una naturalità universale, base e origine di ogni espressione umana. Dunque Artificio e Natura rappresentano i materiali dai quali disvelare sempre anche la presenza di un'essenza spirituale, ovvero di un paradigma pensato come insieme dei valori in grado di dare legittimità, appropriatezza e coerenza a quello che viene mostrato.

Se per l'opera d'Arte è più facile disvelare gli aspetti spirituali che le sono propri, per tutti gli altri oggetti diventa più difficile, in quanto proprio in virtù del loro essere veicolo di un pensiero, di un sentimento, di una visione, sicuramente la dimensione spirituale in loro presente risulta meno accessibile, rispetto a tutte le opere artistiche. Ogni oggetto – intendendo qualunque cosa sia esposta in un museo, ovvero qualunque cosa dotata di corpo e di spirito – per il semplice fatto di essere esposto in un museo, assume immediatamente il ruolo di "fonte", cioè di principio dal quale emana qualcosa o dal quale direttamente discende qualcosa. A sua volta ogni fonte può essere interpretata come una traccia, oppure come una testimonianza.

In altre parole, può essere intesa o come un segno capace di riportare a una condizione o a un fatto appartenente al Passato, oppure, come manifestazione di una prova, a sua volta origine di verità.

In ogni caso, per attuare la fase dell'interpretazione, ovvero per rendere possibile la comprensione di ciò che nel museo viene esposto, si rende necessaria una *narrazione* che permetta di entrare in possesso delle informazioni da cui ricavare il valore di ciò che viene visto.

"Narrare" un bene appartenente a un patrimonio, sia esso pubblico o privato, è una pratica incredibilmente variabile e incredibilmente complessa, in quanto non esistono regole universali ripetibili in ogni caso. Esse variano da contesto a contesto, da oggetto a oggetto e

soprattutto da spazio a spazio. Possiamo dire, infatti, che la prima tecnica di narrazione coincide indubbiamente con la progettazione dello spazio, in quanto il racconto spaziale può essere capace di mettere in evidenza istanze visibili e invisibili, legami, relazioni, ascendenze e discendenze tra quello che vi viene mostrato e il paradigma che lo legittima. Allo spazio e alla sua gestione può essere affidato il ruolo comunicativo di quello che si mette in mostra, nel senso che più l'oggetto messo in esposizione presenta una sua povertà di comunicazione fisica, oppure risulta difficoltoso pensarlo in una sua corretta contestualizzazione, più la sua collocazione nello spazio e la costruzione di questo spazio al suo intorno, può venire in aiuto per esplicitarlo, attivando l'immaginazione del visitatore verso la sua corretta interpretazione. Interpretazione del senso che, ricordiamo, è sempre da intendersi come l'interazione tra la forma del contenuto e la forma dell'espressione e che può essere messa in atto attraverso varie modalità, dal lavorare attorno alla sua collocazione temporale, oppure rispetto al suo ambito di origine, oppure nei confronti del suo uso originario, così come allo stesso tempo, la sua disposizione nello spazio può aiutare a ricostituire la totalità di un oggetto giunto fino a noi in una veste parziale, e così via dicendo.

Quando invece l'oggetto presenta una propria forte caratterizzazione, cioè quando ci troviamo di fronte ai pezzi che vengono considerati come i *clou* di una collezione, le modalità spaziali e narrative con cui questo pezzo viene mostrato dovrebbero rendere fortemente palese il suo ruolo, ovvero dovrebbero restituire al visitatore la sua primigenia importanza e caratterizzazione.

In parallelo allo spazio, la variabile del Tempo può costituire un ulteriore registro di narrazione che può sommarsi alla progettazione fisica dello stesso spazio. Il Tempo costituisce la principale grandezza attraverso la quale avviene qualunque narrazione, e anche per quella allestitiva legata allo spazio museale si può risentire della tradizionale dialettica tra *fabula* e *intreccio*, ovvero se decidere di avere una narrazione che segua l'ordine cronologico degli eventi, oppure presentare una narrazione diversa, non necessariamente coincidente con l'ordine cronologico.

In questa dialettica, in una narrazione pensata sotto forma di *fabula* la linearità logica e temporale diventa un fatto predominante, mentre in una narrazione esplicitata sotto forma di *intreccio*, i piani si ribaltano e l'ordine logico e cronologico di quello che viene esposto non coincide con l'ordine narrativo.

Come tradurre tutto questo sul piano allestitivo è un compito esclusivo del progettista, il quale dovrebbe riversare le scelte compiute durante l'iter progettuale, nella consapevolezza di una composizione in grado di declinare in spazio la tecnica narrativa prescelta.

*Fabula* e *intreccio* si sommano però anche a un'altra componente della narrazione, ovvero quella che, sempre in relazione al Tempo, consente all'oggetto di essere percepito all'interno di un contesto di

riferimento. Questo ha dato, e continua ancora a tutt'oggi a dare, origine a diverse ulteriori categorie di intervento che lavorano alternativamente sulla consistenza della rappresentazione o sull'evocatività dell'allusione.

Nel solco narrativo della categoria che adopera la rappresentazione, possiamo dire che essa si manifesta ogniqualvolta si abbia la necessità di nominare un contesto esistente, oppure lontano nel Tempo o nello Spazio, insieme a ogniqualvolta si abbia la necessità di ricomporre un insieme disperso, o di riportare a unità un frammento.

In tempi passati, questo approccio narrativo ha spesso portato ad atteggiamenti di tipo ricostruttivo, grazie ai quali il visitatore si trovava di fronte alla pura citazione di un qualcosa che non esisteva più e che veniva semplicemente riportato in vita, negli esempi di ieri molto più spesso attraverso la congettura che non attraverso la corretta ricerca scientifica e filologica.

Anche se la narrazione ricostruttiva di matrice ottocentesca, legata all'approccio museologico della *period room*, ma anche tutti quegli approcci di ambientamento vivi fino a dopo la seconda guerra mondiale, risultano ormai ampiamente obsoleti e di fatto non più praticati, in quanto inducevano confusione tra ciò che veniva ricostruito e ciò che invece era autentico, una certa fetta di quella narrazione di rappresentazione viene a tutt'oggi ancora ampiamente perseguita, soprattutto là dove si rincorre l'istantaneità del colpo d'occhio e dove si rincorrono, come obiettivo primario, la sola misura e la sola consistenza fisica delle forme del Passato.

In molti casi si ricorre all'uso di ausili tecnologici per ricostruire virtualmente ciò che non esiste più, in quanto l'impiego di tali tecnologie non genera equivoci su quello che è originale e quello che è autentico, mantenendo ben distinti tra loro i vari elementi in gioco.

Nel solco narrativo della categoria che usa l'allusione, invece, il contesto di riferimento di un qualunque oggetto può essere reso visibile al visitatore attraverso una via meno scontata rispetto a quella della ricostruzione. Si tratta di una via più indiretta, maggiormente ineffabile e indicibile, ma che se ben condotta può approdare a risultati di grande suggestione, capaci di lavorare interamente sul potere della mente.

Il visitatore, in questo caso, non si trova di fronte a una fisicità interamente ricostruita, ma a una fisicità che viene solo allusa, rammemorata, evocata, nella quale nulla si mostra direttamente e nella quale tutto è affidato al potere immaginifico di chi la esperisce.

L'uso della luce, l'utilizzo di certe proporzioni, il senso della scarnificazione, oppure quello della complessità, l'impiego di alcuni principi formali, di certi temi e di certe tipologie, così come l'evocare certe figure, intese quest'ultime come vere e proprie leve per giungere a qualcos'altro, sono tutti approcci progettuali che possono portare il visitatore su piani concettuali diversi, integrati all'esposizione e a

essa fortemente collegati perché capaci di evocare, alludere e interpretare il paradigma su cui si fonda ciò di cui si parla. Basarsi su questo tipo di approccio conduce alla prefigurazione di una spazialità riferita a un contesto ben preciso senza la necessità di nominarlo direttamente, basando il tutto sul solo potere dell'individuo di innescare dentro di sé analogie, connessioni, rimandi e riferimenti.

Al pari delle comuni tecniche narrative utilizzate in altri campi di applicazione, anche la narrazione museale può risentire della suddivisione in ulteriori approcci. Uno di questi è lo stabilire il punto di vista attraverso cui la storia viene raccontata, ovvero la cosiddetta "focalizzazione", alla quale seguono le fasi relative alla gestione del tempo narrativo dell'esposizione, affrontabili attraverso diverse "anacronie": si vedano ad esempio la "prolessi", cioè l'anticipazione di eventi e tempi futuri, l'"analessi", ovvero il racconto di fatti antecedenti attraverso un salto indietro nel tempo, ma anche l'"ellissi", ovvero il creare vuoti nella temporalità della narrazione per rendere la lettura interpretativa più facilitata e agevole.

Solitamente, da un punto di vista squisitamente allestitivo e spaziale, le anacronie si mostrano fisicamente tramite accostamenti di oggetti cronologicamente incompatibili, ma anche tramite accostamenti di oggetti appartenenti a epoche e contesti diversi, al fine di sviluppare inedite connessioni tra le cose, nuove relazioni in grado di sviluppare la capacità di interpretarle e comprenderle nell'eterna dialettica tra il Passato e il Presente.

Come ogni narrazione, anche quella museale può essere suddivisa in capitoli. Per l'esposizione i capitoli equivalgono a una settorializzazione delle collezioni in aree tematiche distinte, isolando e raggruppando in forza del progetto dello spazio ambiti distinti nei quali presentare gli oggetti appartenenti a uno stesso tema. Da un punto di vista squisitamente compositivo, questo può avvenire in infiniti modi diversi, ad esempio segmentando la continuità dei supporti in modo da andare a creare ambiti distinti, oppure evidenziando aree pavimentate in maniera diversa, lavorando in sezione attraverso una modulazione delle altezze dei vari ambienti o delle diverse aree, oppure ricorrendo alla tematica del cosiddetto "interno nell'interno", creando ambiti isolati nelle tre dimensioni spaziali, rispetto all'ambiente interno nel quale si trovano. Questa pratica dell'interno dentro l'interno altera la consueta relazione tra contenuto e contenitore, apponendo un ulteriore filtro a questo rapporto. Rapporto sul quale, ricordiamolo, spesso si basa la buona o la cattiva riuscita dell'intero spazio allestitivo e museale.

Nella museografia e museologia contemporanea, la narrazione, che come abbiamo visto è anche una questione spaziale e compositiva, viene spesso affrontata principalmente attraverso il cosiddetto *storytelling*, ovvero quell'insieme di approcci e di tecniche che uti-

lizzando la narrazione, rendono il museo più coinvolgente, trasformando la visita in una esperienza memorabile. Lo *storytelling* permette da parte del visitatore un maggiore coinvolgimento emotivo nei confronti delle collezioni, una maggiore interazione con l'identità del museo e di ciò che vi viene esposto, insieme alla possibilità di trovare punti di interazione personali tra il visitatore e quello che il museo contiene.

Lo *storytelling* altro non è che il racconto di una storia o di un insieme di storie diverse legate alle collezioni del museo, in modo che, attraverso le più svariate modalità, si possa permettere ai diversi pubblici non solo di attingere con maggiore comprensione ai contenuti, ma anche di rendere l'esperienza della visita più entusiasmante emotivamente.

L'avvento della tecnologia nel museo ha incrementato esponenzialmente questa possibilità, offrendo a tale scopo ausili che vanno dall'impiego di audio, video, podcast, app, piattaforme web, nonché realtà virtuale e realtà aumentata, che vanno a sommarsi alle metodologie più tradizionali come tutti i canonici ausili grafici e fotografici. In molti casi, si affida lo *storytelling* a una voce significativa rispetto a quelli che sono i contenuti da fare conoscere, una voce appartenente a un personaggio reale o del tutto immaginario che sia stato intimamente connesso agli oggetti e agli eventi di cui si sta narrando, oppure affidandola a una pluralità di voci che, da posizioni e punti di vista diversi, contribuiscono a restituire al meglio tutta l'ampiezza delle questioni che si espongono.

Quindi l'offerta museale tende sempre più a strutturarsi come l'insieme di tutte le possibili narrative che vi si offrono e che il visitatore può "leggere" con un ampio grado di autonomia. Se questo è assolutamente un fatto al quale guardare con benevolenza, nasconde tuttavia un pericolo subdolo, che va a toccare le ragioni della stessa cultura. Infatti, dietro l'idea dello *storytelling* si cela una questione di rilievo fondamentale, che tocca le radici del sapere e della cultura. Una cultura e un sapere da sempre considerati come acquisizioni indiscusse, luoghi di verità mai dubitate, che oggi, attraverso la pratica della narrazione come filtro per esperire il museo e i suoi contenuti, rischiano di venire depotenziati e sostituiti da un insieme di storie diverse, più complesse, sicuramente più legate e vicine all'umanità del visitatore, ma più fragili dal punto di vista della costruzione di un valore assoluto dotato di una sua coesione generale. Il rischio è quello, quindi, di intendere il museo come *un insieme di storie*, seducenti, affascinanti e veritiere quanto si vuole, ma sempre storie e non "Storia" come categoria che da sempre ha scritto il Passato, quindi in forza della loro pluralità e della loro personalità, parziali, rivedibili, ampliabili e modificabili e non certo intese come verità inamovibili. Ogni spazio del museo può essere pensato in un ambito nel quale il visitatore possa sentirsi non solo testimone ma anche protagonista dell'insieme di storie che vi vengono raccontate, in modo poi da

trasformare la visita in una serie di incontri di approfondimento sui temi della narrazione. Temi diversi, ma tutti capaci di esprimere in maniera efficacissima ciò che l'insieme delle storie è in grado di veicolare, cioè un'idea, un valore, e finanche la caratterizzazione di un periodo o di un personaggio, e che nella loro pluralità hanno il vantaggio di rivolgersi direttamente alla singolarità dell'individuo.

Il museo, allora, diventa un luogo nel quale poter abbandonare la sola razionalità contenuta in ogni pratica di accrescimento culturale, per abbandonarsi invece a una dimensione più libera, capace di connettere maggiormente il visitatore con se stesso, ma soprattutto con gli oggetti che vi vengono esposti, i quali divengono immediatamente non più oggetti solo da contemplare, ma soggetti con cui innescare una relazione più intima e personale, liberandosi dalla tradizionale funzione passiva che tradizionalmente ha contraddistinto nel tempo la figura del frequentatore di musei. Il museo può diventare così il luogo nel quale lasciarsi trasportare non solo dagli stimoli di carattere intellettuale, ma anche da quelli maggiormente sensoriali, legati alla meraviglia, allo spaesamento, all'emozione.

### 7.3 | Percezione ed emozione

Dall'applicazione degli approcci culturali e operativi di matrice costruttivista e socio-costruttivista ai temi del museo, della sua spazialità, del suo allestimento e della sua necessità di incrementare attraverso la visita l'apprendimento, ha preso sempre più piede l'idea che il visitatore debba essere posto al centro dell'esperienza di visita, considerandolo un protagonista attivo del proprio apprendimento.

Le teorie pedagogiche elaborate da Jean Piaget e poi sviluppate successivamente da Benjamin Bloom e da Jerome Bruner, intrecciate insieme alla concezione dell'esperienza sviluppata da John Dewey e alle teorie legate alla costruzione del pensiero e del linguaggio elaborate da Lev Semënovič Vygotskij, costituiscono l'impalcatura teorica e operativa sulla quale si basa da un punto di vista scientifico l'idea che l'apprendimento è più immediato e duraturo nel tempo se esso avviene attraverso il tramite dell'emozione.

Il tutto parte dall'osservazione che la mente umana apprende tramite due diversi canali di percezione, regolati da due distinti tipi di approccio. Attraverso un approccio *cognitivo*, le diverse informazioni vengono elaborate e assimilate tramite un vero e proprio apprendimento intellettuale in grado di legarsi alle informazioni già in possesso dall'individuo e depositate nella memoria. Attraverso invece un approccio *emotivo*, che potremo definire anche come "apprendimento di base" o "primario", entrano in gioco i sentimenti, le esperienze vissute in passato e i ricordi. Questo tipo di apprendimento non può essere ostacolato, in quanto si basa sulla dimensione istintuale e personale di ciascuno. Ogni oggetto, ogni opera, soprattutto se oltre che ben esposta è anche ben narrata, e in grado di suscitare nel vi-

sitatore, nell'immediatezza della sua percezione, una possibile serie di potenziali emozioni espresse sotto forme di ricordi, sentimenti, affetti, le quali più facilmente possono rimanere nel vissuto di ognuno fermandosi in maniera indelebile.

Sono le emozioni che di volta in volta vengono sovrapposte agli oggetti e alle opere esposte a causa delle loro caratteristiche percettivo-affettive, che riescono a trasformarle in quelli che potremmo chiamare come "addensatori di significato". Va da sé che ogni oggetto e ogni opera mostrata, se collegati oltre che alla sfera cognitiva, anche direttamente alla sfera emotiva del visitatore, avranno la capacità di sviluppare con lui un processo più intimo e molto più forte di relazione, basato su quelli che si potrebbero intendere come un vero e proprio "riconoscimento" e come una vera e propria "identificazione".

Va da sé che l'aprirsi di connessioni empatiche fra ciò che viene messo in mostra e il visitatore è inscrivibile anche all'interno delle capacità messe in moto dalla cosiddetta "intelligenza emotiva", ovvero, quella parte dell'intelligenza umana in grado di armonizzare il pensiero e l'emozione. Affinché ogni visitatore possa costruire un proprio significato attorno a un qualunque oggetto che sia esposto in un museo, occorre che egli sia in grado di mettersi in relazione oltre che con quello che percepisce, anche con quello che già esiste dentro di sé, in modo da sperimentare quella condizione che in psicologia viene chiamata come *flow experience*. Questa si può spiegare come se l'opera, il visitatore, le conoscenze e le sensibilità pregresse di ognuno di essi entrassero in risonanza in una sorta di flusso comune, veicolato e fortemente amplificato dalla qualità e dalla conformazione dello spazio nel quale avviene tale relazione.

La *flow experience* legata alla percezione museale si manifesta quando il visitatore si trova a essere immerso completamente in una attività, e su quella è profondamente focalizzato. Durante tale attività, nella quale il confine tra sfida e abilità tende a sfumarsi, il visitatore perde la cognizione temporale sperimentando una progressiva perdita della propria consapevolezza, in favore di una spinta motivazionale intrinseca, grazie alla quale egli compie l'attività senza avere nessuna ricompensa e nessun vantaggio apparente, ma soltanto per il puro piacere di farla.

Ovviamente si tratta di una condizione che stimola i processi di apprendimento, e riuscire a entrare naturalmente nel flusso è una delle manifestazioni più alte dell'intelligenza emotiva, in quanto rappresenta la condizione più felice e il livello più alto nella possibilità di incanalare le diverse emozioni nell'apprendimento. Per cui si può senza dubbio affermare che ricercare e indurre lo stato di "flusso" durante l'esperienza della visita museale, rappresenta il modo più efficace per subordinare l'educazione alla presenza tangibile dell'emozione e, viceversa, il modo più diretto per mettere l'emozione a servizio dell'educazione.

L'innescarsi dell'esperienza di flusso, o esperienza ottimale, come la definisce il suo teorizzatore, lo psicologo Mihály Csíkszentmihályi, cioè quella condizione che si manifesta in una relazione tra psiche e ambiente, ovvero tra l'affettività, i sistemi motivazionali, i processi cognitivi e l'ambiente esterno, riesce a garantire al visitatore del museo un raro punto di equilibrio tra concretezza e immaginazione. Grazie a tale punto di equilibrio nel quale si manifesta l'intrecciarsi di idee e di esperienze diverse tra loro, si riesce a porgere al visitatore l'appagamento di una visita unica.

Sulla scorta di questi presupposti, qualche anno fa è stato costituito presso l'Università degli Studi di Firenze, il "Centro di Competenza Nemech", ovvero *New Media for cultural Heritage*, attivato dal *MICC Media Integration and Communication Center*. Esso si occupa di studiare il ruolo delle emozioni nella progettazione dei musei del nuovo millennio, mettendo a punto una serie di buone pratiche e strategie di intervento all'interno del rapporto tra emozione, conoscenza e apprendimento. Dal lavoro di questo "Centro di Competenza" è nata la dizione "museo emotivo", dove il termine "emotivo", se rapportato all'ambiente museale, individua un orizzonte multidisciplinare finalizzato all'approfondimento di più aspetti diversi. In particolare tali aspetti si concretizzano secondo quello che il "Centro" ha definito come le strategie legate al *what* (che cosa), al *how* (come), al *who* (chi) e al *with* (con)<sup>46</sup>.

Il primo aspetto (*what*) riguarda il contenuto del museo e l'insieme dei suoi apparati museologici e museografici; il secondo aspetto (*how*) riguarda le modalità di concretizzazione dello spazio allestitivo, nel quale concorrono ancora le istanze museografiche e quelle museologiche; il terzo aspetto (*who*) considera chi è il fruitore del museo, ovvero i diversi pubblici possibili e le loro competenze e capacità emotive con le quali relazionarsi, mentre il quarto e ultimo aspetto (*with*) si occupa di cosa si può far ottenere l'integrazione e il coinvolgimento emotivo dei visitatori.

## 7.4 | *Tecnologie*

Fin dall'ultimo decennio del secolo scorso il ricorrere alla tecnologia ha fortemente incrementato la dimensione relazionante ed emotiva del museo. Ovvero, ha ampliato esponenzialmente le modalità di dialogo tra pubblico e oggetto, così come ha ulteriormente sviluppato la possibilità di narrare ciò che nel museo vi è esposto, facilitandone la comprensione.

Ma se l'uso della tecnologia nella visita museale non può che migliorarne il risultato, essendo in grado di trasformare per alcuni pubblici quello che altrimenti potrebbe rimanere uno sterile passaggio tra le sale in un'esperienza maggiormente coinvolgente, la stessa tecnologia può presentare, però, aspetti critici.

La tecnologia può entrare nel museo accanto alle opere in modo da favorirne la comprensione, la lettura e la conseguente interpretazione, può aiutare a creare spazi coinvolgenti e a carattere immersivo, ma, viceversa, può anche creare attraverso l'uso di stimoli *distrattivi* e di modalità *eccitanti* la possibilità di sottrarre attenzione e verità alla percezione, andando a diminuire a dismisura quel necessario spazio e tempo di riflessione per compiere appieno l'esperienza della percezione estetica e della comprensione culturale.

In una raccomandazione della Comunità Economica Europea del 2015, si invita infatti all'uso delle tecnologie in ambito museale in modalità che non siano "alternative" rispetto alla fruizione diretta dei beni e nemmeno alternative alle loro tradizionali forme di promozione culturale. Quindi, va da sé che l'uso della tecnologia nell'esperienza della fruizione museale debba avere necessariamente una funzione di supporto, ovvero una funzione che renda maggiormente a portata di mano la possibilità di disvelare, dal rapporto con il patrimonio collettivo offerto dal museo, contenuti e possibilità, in modo che tutti possano ricavarne, anche se non la stessa emozione, almeno lo stesso grado di conoscenza.

Nella "Convenzione di Faro" che si è tenuta nell'omonima città portoghese nel 2005, anche se è entrata in vigore nel 2011 e ratificata in Italia solo nel 2020, il Consiglio d'Europa si è espresso sul valore dell'eredità culturale per le società, considerandole come una risorsa per lo sviluppo umano, la qualità della vita e la democrazia. Nell'Art.14 di tale "Convenzione" si auspica e si indirizza l'utilizzo delle tecnologie, in particolar modo quelle digitali, allo scopo di migliorare il più possibile l'accesso alle diverse eredità culturali e ai relativi benefici che da esse possono derivare.

L'uso della moderna tecnologia all'interno del museo trova la sua applicazione più naturale nell'ambito della narrazione ai fini della valorizzazione dei contenuti che vi sono conservati ed esposti. Le diverse tecnologie a disposizione hanno permesso di offrire al visitatore di un museo la possibilità di usufruire di ausili un tempo impensati, capaci di ampliare comprensione e fruizione da parte di fasce sempre più estese di persone. All'interno di questi ausili figurano i dispositivi messi a disposizione dall'allestimento museale, ma anche quelli personali di ogni visitatore, in quanto è sempre più praticata la possibilità di connettersi con essi alla scoperta dei vari contenuti. A essi si accompagna quanto di più avanzato la tecnologia offre, come gli schermi *touch screen*, i pannelli interattivi, la realtà aumentata, la visione virtuale, gli ambienti sensibili, le proiezioni immersive e il *videomapping*.

Le buone pratiche di inclusione suggeriscono che di fronte a ogni elemento dell'esposizione il visitatore possa scegliere all'interno della gamma degli ausili interpretativi che vengono offerti dal museo, in modo da innescare una relazione *peer-to-peer*, cioè una volontà di avvicinamento più personale e maggiormente esclusiva, cucita sui caratteri, sui desideri e sulle aspettative di ciascuno. Il tutto, allo

<sup>46</sup> Sull'argomento cfr. P. MAZZANTI, "Tecnologie per i 5 sensi: Sesto Senso e Musei Emotivi", in V. GENSINI, a cura di, (2020). *Op cit.*, pp. 91-94.

scopo di rendere il più autonoma possibile l'esperienza della visita, soprattutto nei confronti di quei visitatori che hanno necessità specifiche, permettendo una partecipazione senza distinzione alcuna e soprattutto contribuendo all'abbattimento di ogni possibile forma di discriminazione. Ecco che pannelli tattili, riproduzioni 3D di opere o di loro particolari, insieme a contenuti sonori e spiegazioni vocali, possono contribuire ad abbattere le differenze tra gli utenti, così come, ovviamente, ogni altra forma di impedimento fisico all'accessibilità e alla mobilità degli spazi da parte di persone con ridotta o impedita capacità motoria.

La tecnologia riesce a connettere utenti e musei anche se non è possibile eseguire fisicamente l'esperienza della visita, in quanto permette di accedere da qualunque luogo ai contenuti di un museo. Ad esempio, questa possibilità ha preso enormemente campo durante la pandemia da Covid-19 del 2020, durante la quale i principali musei mondiali hanno offerto la possibilità di effettuare visite virtuali alle loro collezioni; pratica questa che non è morta con il superamento della pandemia stessa, ma che al contrario, si è incrementata e continua tutt'ora a essere ampiamente percorsa.

Se queste esplorazioni virtuali, sempre più offerte e conseguentemente praticate, non devono ovviamente essere intese come sostitutive della visita, ma al contrario, come eventualmente un momento integrativo a essa, ovvero come una fase preparatoria alla stessa visita, o al limite come una fase rafforzativa compiuta a visita reale effettuata, allo scopo di rivivere e di fermare ulteriormente momenti ed emozioni vissute dal vivo negli spazi fisici del museo. Scopo ultimo dell'accessibilità museale, oltre a ridurre le diverse condizioni di svantaggio esistenziale, è soprattutto l'incremento dell'*inclusione*, integrando e valorizzando ogni visitatore in modo da garantirgli pari opportunità indipendentemente dalle sue inevitabili differenze.

Un'altra riflessione che l'uso della tecnologia all'interno dello spazio museale innesca, è legata alla possibilità del sovraccarico semantico che può realizzarsi durante la visita. Già di per sé il museo è uno spazio naturalmente vocato alla presenza di innumerevoli informazioni, quindi l'ausilio della tecnologia, se non ben dosata, rischia di fare risultare ridondanti i messaggi espressi dal museo. Molte volte, infatti, il messaggio rischia di soverchiare la comprensione del visitatore, che può trovarsi spaesato non solo di fronte agli oggetti esposti, ma anche di fronte alle strutture narrative che in teoria dovrebbero assicurarne una chiara interpretazione, in quanto di fronte a un messaggio troppo ricco di informazioni, il visitatore potrebbe provare un'emozione di travolgimento, piuttosto che di chiarificazione, sortendo così l'effetto contrario, con il risultato di non farlo sostare a lungo al cospetto di quanto viene esposto.

A questo si somma anche un'ulteriore riflessione che potremo compiere in relazione al fattore Tempo. In questi nostri tempi sempre più

accelerati, nei quali ogni utente di qualunque servizio e istituzione si sofferma sempre meno sui singoli contenuti a disposizione sull'offerta del *web*, la modalità del *social* permette di tenere contemporaneamente sotto mano infiniti contenuti, ognuno dei quali approfonditi soltanto per un brevissimo lasso di tempo. Ne deriva una sorta di condizione duplice, la quale appare dilagante e generalizzata a caratterizzare il nostro tempo; tale condizione si basa sulla dislocazione e sulla simultaneità. Ovvero, ci offre l'illusione di potere fare qualunque cosa come se fisicamente fossimo presenti all'azione anche se questo non è vero, così come ci fornisce l'illusione di sperimentare una contemporaneità di azioni e di intenzioni, letteralmente impossibile sul piano fisico e intellettuale, dandoci una sorta di onnipotenza mai provata prima. Tutto questo, allo stesso tempo innescato ma anche incrementato dalla crescita esponenziale dei *social*, ha depotenziato enormemente il potere di altri ausili.

Ad esempio, il tradizionale sito *web* del museo sta diventando sempre più una istituzione del passato, in quanto il rapporto di avvicinamento e successivamente di fidelizzazione nei confronti dell'istituzione, passa principalmente attraverso il passaparola o la valutazione dei visitatori. I *social* sono diventati i maggiori punti di raccolta delle informazioni e anche il museo deve fare i conti con questa cosa.

Siccome l'uso della tecnologia passa ormai quasi del tutto attraverso il dispositivo mobile di ciascuno, la tecnologia nel museo pare sempre più rarefarsi, ovvero pare depotenziarsi della sua dimensione fisica di apparati fissi in supporto all'allestimento, per diventare sempre più una scelta libera e liberata da una sua materialità, assumendo il ruolo di un mezzo sempre più fluido e complesso, in grado non solo di comunicare e divulgare i temi e i valori del museo, ma un luogo, potremmo dire, di vera e propria "autocostruzione", in quanto in grado di costruire per ogni visitatore non solo l'itinerario di visita e di interpretazione che più gli aggrada, ma anche di permettergli di attivare, a sua volta, i più svariati contenuti e condividerli con gli altri visitatori/utenti.

La tecnologia nel museo è quindi un insieme di ausili e dispositivi in grado di incentrare sempre più il proprio approccio sull'utente, inteso nella sua accezione singola e non di insieme di persone. Con questo filtro, essa è in grado di offrire approfondimenti, *timeline*, testi multitarget, collegamenti e integrazioni, così come permette di offrire zoom su particolari e dettagli, rendendo visibili le parti che normalmente non lo sono, mostrandosi in una gamma ampissima di modalità che vanno da quelle più essenziali ed esplicite, a quelle più suggestive e immersive.

La tecnologia ha inoltre il vantaggio di togliere passività al visitatore, il quale non è solo investito del potere comunicativo di quello che vede nel museo, ma diventa attivo protagonista dell'esperienza, grazie al maggiore coinvolgimento e alla maggiore consapevolezza offerta, favorendo il processo di scoperta e di apprendimento che diventa così maggiormente libero e personale.

Grazie alla tecnologia, il museo attuale ha quindi cessato la sua dimensione autoreferenziale per diventare il luogo dello scambio e della relazione paritaria tra le parti.

Ma, dall'osservazione di quello che accade nel mondo del museo nella contemporaneità, quello che doveva essere un uso accessorio della tecnologia pare essersi trasformato in un suo uso totalizzante. Se si guarda alle ultime esperienze museali, soprattutto nel sud est asiatico, in Cina e in Giappone, la tecnologia non sembra più affiancare, migliorare e amplificare la dimensione dell'interpretazione e quella dell'apprendimento, per diventare invece una presenza assoluta e dominante, diventando allo stesso momento l'oggetto e il soggetto del museo. In altre parole, si sta assistendo al progressivo trasformarsi della dimensione di mediazione, tradizionalmente assegnata all'introduzione della tecnologia nel mondo del museo, in una presenza sempre più autoreferenziale, azione autonoma *tout-court*, anche se in molti casi del tutto slegata dai contenuti. Va da sé che l'eutrofizzazione degli aspetti tecnologici a scapito dei contenuti culturali, nasconde il rischio di condurre inesorabilmente il museo in territori che sconfinano in altre esperienze, come quelle dell'intrattenimento e della cosiddetta *gamification*, ovvero quell'applicazione di elementi di gioco in un contesto tradizionalmente non ludico come quello espositivo, ai fini di aumentare la partecipazione, l'interesse e il coinvolgimento del visitatore.

Sono musei, questi, che assomigliano sempre più a dei "divertimentifici" piuttosto che a luoghi di cultura, anche se ovviamente la cultura non dovrebbe escludere il divertimento, cioè quella indispensabile quota di passione e di entusiasmo che ogni processo di accrescimento culturale comporta quando è condotto consapevolmente. Solo che il rischio di questa deriva nell'uso della tecnologia è che il divertimento sia slegato dall'accrescimento, rimanendo per il visitatore puro intrattenimento, il che di per sé non è certamente una cosa demonizzabile, se non quando, come nella maggioranza dei casi attuali, tende a sovrapporsi a tutte le altre componenti, soffiandole totalmente.

L'immissione a sempre più ampio spettro della dimensione tecnologica all'interno della cultura museale ha permesso di pensare al museo come anche a una categoria che non sia più necessariamente basata sulla tradizionale doppia funzione della conservazione e della esposizione del bene, bensì come un qualcosa che possa esserne anche del tutto slegato, oppure tutto giocato sulla dimensione immaginifica e immateriale del bene, calcando la mano sui soli valori di cui esso è portatore, in quanto il museo può essere anche un luogo nel quale si celebrano, si mostrano e si interpretano temi e soggetti privi di una loro consistenza materiale.

È il caso, infatti, della possibile restituzione del valore immateriale di un bene, nel cui caso, la tecnologia ci appare come un elemen-

to indispensabile alla creazione di una fisicità, anche se virtuale, del tutto impensabile senza il suo aiuto. L'esempio più emblematico di questa possibilità ci giunge dall'interpretazione e dalla conseguente musealizzazione di tutto quanto attualmente non appare più visibile dalla nostra realtà sensibile, anche se la sua presenza rimane un fatto indispensabile e tangibile per comprendere certi aspetti del presente, come ad esempio tutto quello che appartiene alla cosiddetta cultura immateriale, ovvero, le espressioni, le abilità, le conoscenze, le rappresentazioni che una determinata comunità riconoscono come parte integrante del loro patrimonio culturale. Un patrimonio che nella maggior parte dei casi risulta essere fondamentale per formare l'identità di una comunità e di un luogo, all'interno del quale si possono includere tradizioni orali, riti, feste, spettacoli, artigianato e saperi legati alla natura e ai diversi mestieri dell'uomo.

Oppure, nei casi ancora più eclatanti di questa possibilità di restituire il valore immateriale perduto, andando a riportare in vita i caratteri di una cultura materiale o le espressioni di una determinata dimensione artistica o spaziale, attualmente non più in essere. Il caso emblematico di quest'ultima possibilità è rappresentato dall'Architettura; l'architettura in rovina, ma anche l'architettura completamente distrutta delle quali, grazie alla tecnologia, si può immaginare la ricostituzione dell'intero di cui quella rovina è oggi una testimonianza, oppure l'intero di cui si è persa ogni testimonianza, come nel caso di certi manufatti andati accidentalmente distrutti da eventi naturali, da eventi bellici o da atti di natura diversa.

Concludendo, un corretto uso della tecnologia nello spazio del museo non dovrebbe sostituirsi alla visione degli oggetti originali, non dovrebbe stravolgerli né cambiare loro senso e forma in nome di una loro possibile interpretazione o intenzione ludica. La tecnologia, inoltre, non dovrebbe moltiplicare l'offerta dei contenuti già proposta allo stesso pubblico sotto altre forme, così come non dovrebbe assolvere al solo ruolo di *medium* privando il visitatore della possibilità di un'interazione reale con i diversi contenuti esposti.

Con tutte le attenzioni del caso, ormai la tecnologia non può essere più estromessa dal museo, soprattutto quando essa è intesa come un mezzo per esaltare il potere relazionale del museo stesso. Potere che, come abbiamo visto, è la caratteristica principale affinché questa particolare tipologia architettonica legata alla conservazione e conoscenza dei molti aspetti materiali e immateriali dei nostri patrimoni culturali possa essere considerata come un qualcosa di vivo e in evoluzione con la società della quale è lo specchio più profondo.

## 7.5 | Accessibilità

Per *accessibilità museale* si intende non solo la presenza di una qualità architettonica e spaziale, di una caratteristica, di un servizio o finanche di un dispositivo capace di abbattere le diverse barriere fi-

siche presenti in un museo, ma anche l'abbattimento di tutto quanto altro possa limitare la corretta comprensione delle diverse tecnologie di supporto, l'abbattimento delle possibili barriere linguistiche nelle scritte degli apparati e delle didascalie, fino all'utilizzo di linguaggi appropriati nella comunicazione delle opere, ma anche nelle attività del museo ai fini promozionali, in relazione ai diversi contesti di riferimento. Accessibilità fisica, sensoriale e culturale rappresentano i requisiti minimi per rendere completamente fruibili i luoghi della cultura – e i musei in particolare – a tutti.

Come già detto, nella "Convenzione di Faro", oltre a sancire il diritto alle varie eredità culturali e a individuare in esse un patrimonio da proteggere, si auspica l'utilizzo di tecnologie digitali per permetterne l'accesso e la condivisione a tutti. In questa indicazione dimora la volontà di incrementare le politiche del cosiddetto *audience development*, ovvero di quel processo strategico e dinamico di diversificazione e ampliamento dei visitatori, insieme al miglioramento delle condizioni dello spazio e della visita.

Il principale attore di questo processo strategico è naturalmente il pubblico, ma meglio sarebbe dire *i pubblici*, nel senso che esso è formato da una serie di categorie ben distinte, ognuna delle quali portatrice di caratteri, aspettative e richieste proprie. A ognuna di esse devono giungere in maniera inequivocabile i diversi contenuti del museo, in modo che siano condivisi e soprattutto accessibili da parte di tutti, turisti, studiosi, famiglie, scolaresche, bambini, giovani, adulti e anziani, indipendentemente dalle loro condizioni fisiche, dalla loro diverse aree di provenienza, cultura, credo religioso e condizione economica.

Attraverso la tecnologia, il museo può rinnovarsi completamente e consentire l'accessibilità e la fruizione delle sue collezioni, garantendo un dialogo serrato tra spazio, oggetti esposti ed esigenze dei differenti *pubblici*. Quindi accessibilità e tecnologia sono strettamente legate tra loro in quanto la tecnologia può essere uno strumento indispensabile per dare a tutti la possibilità di vivere al meglio le strutture del museo.

Lo scopo ultimo dell'accessibilità museale, oltre a ridurre le diverse condizioni di svantaggio esistenziale è soprattutto l'incremento dell'inclusione, integrando e valorizzando ogni visitatore in modo da garantirgli pari opportunità indipendentemente dalle sue inevitabili differenze.

Tralasciando tutte le questioni legate all'accessibilità fisica degli spazi, anche la gestione della comunicazione e dell'apprendimento

culturale rientrano all'interno del tema, in quanto all'accessibilità e all'inclusione concorre anche la scelta dei tipi e dei linguaggi delle diverse narrazioni di comunicazione, nel senso che il tipo e il livello di linguaggio utilizzato dovrebbe essere calibrato in modo da essere compreso da parte di ciascuno, ovvero, non troppo semplificato per i cultori e gli addetti ai lavori, così come nemmeno troppo esclusivo per un pubblico più ampio. La scelta migliore è quella di riferirsi ad un linguaggio assestato su un grado medio di approfondimento, comprensibile da tutti, quindi in aiuto a tutti, al quale potrebbero essere integrati contenuti maggiormente approfonditi rivolti a coloro che sono addentro ai temi trattati.

Qualunque sia la natura e lo stile dei linguaggi impiegati, essi dovrebbero offrire una gerarchia di informazioni ben visibile, ridurre al minimo gli ostacoli linguistici e soprattutto offrire un paradigma di approfondimenti a scale diverse in modo che sia utilizzabile da ogni fascia di visitatori. Infatti, un museo accessibile è un'istituzione capace di attrarre a sé una serie di visitatori eterogenei, attratti dalle collezioni ma anche da una programmazione varia delle attività che vi si svolgono, in quanto esse operano su livelli diversi. Un museo accessibile è altresì un museo capace di coinvolgere il pubblico e capace di farlo partecipare a diverso titolo.

Sempre più urgente si è dimostrata nel tempo la necessità di aprire il museo a questa capacità di attrazione, tanto che nel 2016 sul sito di "ICOM Italia" è stato pubblicato per la prima volta in assoluto, un *Glossario dell'Accessibilità Museale*, il quale consta di più di 130 voci, le quali vertono sulle diverse accezioni del tema dell'accessibilità legata al museo, spaziando dall'accessibilità fisica a quella sensoriale, cognitiva e culturale.

Questa, come tante altre iniziative svolte nella stessa direzione, possiede anche la finalità di offrire ai musei spunti reali per riuscire a superare quelle barriere della diffidenza che solitamente allontanano le fasce di fruizione più fragili, rendendo il museo un luogo davvero accessibile a tutti.

Tali spunti partono fin da quelle azioni che solitamente si compiono prima della visita, in quanto consentono alle persone di essere messe in condizione di comprendere al meglio quello che verrà mostrato e offerto nel museo, fornendo anticipazioni, in modo da mettere tutti in una situazione di sicurezza e di comfort.

Per le azioni che invece riguardano il momento della visita, è indispensabile che le persone dotate di fragilità siano accompagnate durante il percorso di visita da operatori fisici o da ausili tecnologici in modo da offrire loro tutti i diversi contenuti culturali.

## 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 allestitive, 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 fundamentalmente 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 fundamentalmente *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 museali<sup>47</sup> apportando un plusvalore non indifferente, riscontrabile in termini di azioni, di pratiche non convenzionali, di coinvolgi-

<sup>47</sup> Sull'argomento cfr: V. GENSINI, "La formazione come pratica artistica", in: V. Gensini, 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.

## Riferimenti bibliografici

- AA.VV., (2022). *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre*, Sagep Editori.
- AA.VV., (2023). *Opus Incertum, Verso una nuova idea di museo, architettura, arti, teoria e storia 1934-1964*, Fup.
- AA.VV., (2016). *Palazzi storici e museografia moderna*, Atti del convegno nazionale, Mario Congedo Editore.
- R. ALOI, (1961). *Musei. Architettura tecnica*, Hoepli.
- A. AMENDOLA, F. AMENDOLA, (2008). *Arte Ambientale. La Fattoria di Celle, Collezione Gori*, Gli Ori.
- J.L. ANSELLE, (2017). *Il Museo in scena, L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Meltemi.
- F. ANTINUCCI, (2007). *Musei Virtuali*, Laterza.
- F. ANTINUCCI, (2009). *Comunicare nel museo*, Laterza.
- G.C. ARGAN, (1954). "L'architettura del museo", in *Casabella-Continuità*, n.202, 1954, p. 5.
- G.C. ARGAN, (1955). "Problemi di Museografia", in *Casabella-Continuità*, n.207, 1955.
- I. BALDRIGA, L. FILADORO, (2025). *L'officina del visibile, Musei, ricerche, strumenti e prospettive*, Edifir.
- R. BARILLI, a cura di (1993). *Arte Ambientale. La Collezione Gori nella Fattoria di Celle*, Allemandi.
- G. BARTOLI, A.M. GIANNINI, P. BONAIUTO, (1996). *Funzioni della percezione nell'ambito del museo*, La Nuova Italia.
- C. BARTOLINI, F. BOGGERO, a cura di (2018). *Franco Albini a Genova. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo. Riflessioni e interventi di tutela*, Sagep Editori.
- L. BASSO PERESSUT, (2005). *Il museo moderno*, Lybra.
- G. BAZIN, (2018). *Les temps des musées*, Edifir.
- L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, (1956). "Carattere stilistico del Museo del Castello", in *Casabella*, n.211, 1956, pp. 63-68.
- N. BEMPORAD, (1972). "San Pier Scheraggio nella Galleria degli Uffizi", in *L'Architettura, Cronache e Storia*, vol.18, 1972, p.338.
- W. BENJAMIN, (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi.
- C.S. BERTUGLIA, F. BERTUGLIA, A. MAGNANI, (1999). *Il museo tra reale e virtuale*, Editori Riuniti.
- S. BETTINI, (1960). "L'architettura di Carlo Scarpa", in *Zodiac*, n.6, 1960.
- M. BINI, C. CAPITANIO, L. AIELLO, (2015). *Buffer Zone. L'area di rispetto per il sito UNESCO centro storico di Firenze*, Dida Press.
- M. BINI, C. CAPITANIO, L. AIELLO, (2016). *Immagine urbana. Temi e progetti per lo spazio pubblico nel centro storico di Firenze*, Dida Press.
- P. BISCOTTINI, A. DE CURTIS, (2021). *Museo è contemporaneità*, Mimesis.
- C. BISHOP, (2017). *Museologia Radicale*, Johan & Levi.
- L. BO BARDI, (1993). "L'ultima lezione", in *Domus*, n.753, 1993.
- E. BONACINI, (2011). *Il museo contemporaneo, Fra tradizione, marketing e nuove tecnologie*, Aracne.
- E. BONACINI, (2020). *I musei e le forme dello storytelling digitale*, Aracne.
- E. BONFANTI, M. PORTA, (2009). *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli.
- N. BOURRIAUD, (2010). *Arte Relazionale*, Postmedia Books.
- C. BRANDI, (1947). *Carmine o della Pittura, con due saggi su Duccio e Picasso*, Vallecchi.
- C. BRANDI, (1977). *Teoria del restauro*, Einaudi.
- F. BRICOLO, (2014). *Sulle tracce di Carlo Scarpa. Innessi a Castelvecchio*, Cierre Grafica.
- M. BRUSATIN, (1972). "Carlo Scarpa Architetto Veneziano", in *Controspazio*, anno IV, 3-4, marzo-aprile, 1972.
- A. CADETTI, C. MARCHESE, F. PACE, (2021). *L'esperienza dell'arte pubblica e ambientale tra storia e conservazione*, Edifir.
- G. CAFIERO, (2011). *Museografia, Riflessioni sulla Metodologia e l'identità disciplinare*, Edizioni Scientifiche Italiane.
- O. CAFIERO, (2007). "Mostrare l'opera, interpretare il contenitore", in: A. CORNOLDI, a cura di, (2007). *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Il Poligrafo.
- D.F. CAMERON, (1971). "The Museum, a Temple or the Forum", in *Curator. The Museum Journal*, XIV, 1, 1971.
- C. CAPITANIO, (2015). *Firenze dal centro alle colline*, Dida Press.
- S. CARDONE, M. MASI, (2017). *Il museo come esperienza educativa*, Progedit.
- L. CATALDO, (2024). *Dal Museum Theatre al Digital Storytelling*, Franco Angeli.
- L. CATALDO, M. PARAVENTI, (2007). *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli.
- A. CEDERNA, (1956). "Il Regista invadente", in: *Il Mondo*, 9 ottobre, 1956.
- M. CEI, (1994). *Il parco di Celle a Pistoia*, Edifir.
- G. CENTRONE, (2021). *Fuori dal Museo, Esperienze di arte pubblica*, Sartoria editoriale.
- M.C. CIACCHERI, F. FORNASARI, (2022). *Il museo per tutti. Buone pratiche di accessibilità*, Edizioni la Meridiana.
- S. CIARCIA, (2012). *L'architettura di Ignazio Gardella, Il pensiero e le opere*, Giannini Editore.
- A. CIMOLI, (2007). *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il Saggiatore.
- P. CLEMENTE, (2004). *Museografia e comunicazione di massa*, Aracne.
- P. CLEMENTE, E. ROSSI, (1999). *Il terzo principio della museografia*, Carocci.
- C. COCCHIA, (1958). "La Galleria Nazionale e il Museo di Capodimonte a Napoli", in *L'Architettura, Cronache e Storia*, n.30, 1958, pp. 807-813.
- M. COCCHIERI, (2006). *Ezio Bruno De Felice Architetto*, Alinea.
- C. CONFORTI, (2016). "Un arcipelago di capolavori - Museo dell'Opera del Duomo, Firenze", in *Casabella*, n.858/2016, pp. 68-87.
- M. COLLEONI, F. GUERISOLI, (2014). *La città attraente: luoghi urbani e arte contemporanea*, Egea.
- M. COSTANZO, (2007). *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*, Franco Angeli.
- C. CRESTI, (1996). *Scritti di Museologia e Museografia*, Angelo Pontecorboli.
- M.A. CRIPPA, (1984). *Carlo Scarpa il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaka Book.
- E. CRISTALLINI, a cura di, (2008). *L'arte fuori dal museo, Saggi e interviste*, Gangemi.
- E. CRISTILLIN, C. GRECO, (2021). *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Einaudi.
- M. CRISTOFANO, (2011). *Il museo verso una nuova identità*, Gangemi.
- V. CURZI, a cura di, (2023). *Musei e patrimonio culturale. Forme di narrazione della contemporaneità*, Skira.
- M. DALAI EMILIANI, (2009). *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio.
- F. DAL CO, (1997). "Carlo Scarpa e il Lieber Meister americano", in *Casabella*, anno LX, n.640-641, 1996/1997.
- F. DAL CO, (1997). *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa.
- F. DAL CO, G. MAZZARIOL, (1984). *Carlo Scarpa Opera completa*, Electa.
- P. D'ANGELO, (2001). *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza.
- E. DE CARLI, (2023). *Education through Art*, Mazzotta.
- S. DE VINCENTIS, (2023). *Il museo digitale. Esperienze e progetti*, Editori Paparo.
- F. DRUGMAN, (2016). *Idee per un progetto di museo lungo il Trebbia*, a cura di L. Basso Peressut, M. Ricci, Edifir.
- F. FABBRIZZI, (2015). *Con le rovine. La musealizzazione contemporanea del sito archeologico*, Edifir.

- F. FABBRIZZI, (2021). *Lezione Italiana: allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir.
- F. FABBRIZZI, (2009). "Nello squarcio ferrigno della terra. 1974 il Cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro", in *Firenze Architettura*, n.1, 2009, pp.62-69.
- F. FABBRIZZI, (2021). *Progettare per allestire*, Mandragora.
- F. FABBRIZZI, (2024). *Ignazio Gardella. L'arte del mostrare*, Edifir.
- V. FAGONE, a cura di, (1996). *Art in Nature*, Mazzotta.
- E.B. FELICE, (1959). "Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte", in *Domus*, n.356, 1959.
- L. FINELLI, (2004). *Carlo Scarpa tra storia e mito*, Kappa.
- M.T. FIORIO, (2023). *Il museo nella storia*, Pearson.
- R. FONTANAROSSA, (2015). *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei Caterina Marcenaro a Genova 1948-71*, Et graficæ.
- D. FONTI, R. CARUSO, (2012). *Il Museo contemporaneo. Storie, esperienze, competenze*, Gangemi.
- G. GAIA, (2024). *Il museo immediato*, Editrice Bibliografica.
- C. GAMBA, (2012). *Giulio Carlo Argan, intellettuale e storico dell'arte*, Electa, pp.70-79.
- V. GENSINI, a cura di, (2020). *Musei, pubblici, tecnologie*, Pisa University Press.
- S. GIUNTA, (2020). *Carlo Scarpa. Una (curiosa) lama di luce, un gonfalone d'oro, le mani e un viso di donna. Riflessioni sul processo progettuale per l'allestimento di Palazzo Abatellis 1953-1954*, Marsilio.
- A. GODOLI, (2005). "La navata centrale di San Pier Scheraggio", in *Guttuso agli Uffizi*, Polistampa, pp.17-19.
- A. GODOLI, (2009). "La Sala della Niobe oggi: questioni di metodo", in A. NATALI, – A. ROMUALDI, a cura di, *Il Teatro di Niobe. La rinascita agli Uffizi di una sala regia*, Giunti, pp. 145-159.
- G. GRECHI, (2012). *Decolonizzare il Museo. Mostrazioni, pratiche artistiche e sguardi incarnati*, Mimesis.
- R. GRECO LUCCHINA, S. SETTECASI, a cura di, (2004). "La Villa romana del Casale e la copertura di Franco Minissi; due architetture a rischio", in "Dossier Salviamo Minissi a Piazza Armerina", in *Ananke*, n.44, 2004, pp. 47-61.
- P. GREGORY, (2010). *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del Postmodernismo*, Carocci.
- V. GREGOTTI, (1966). *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli.
- P. GRIFFO, (1966). "Restauro del teatro di Eraclea Minoa", in *L'Architettura, Cronache e Storia*, n.130, 1966, pp. 238-239.
- P. GRIFFO, (1967). "Tre sistemazioni museografiche", in *L'Architettura, Cronache e Storia*, n.145, 1967, pp. 444-456.
- M.L. GUARDUCCI, (1988). *Musei e didattica. Esperienze e dibattiti in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Becocci.
- F. GURRIERI, (1973). *Teoria e cultura del restauro e dei centri antichi*, CLUSF.
- H.M. HEINZ, (2016). "Ethics and the value creation role of museums", in B.L. MURPHY, a cura di, *Museums, Ethics and Cultural Heritage*, ICOM.
- F. HELG, (1979). "Il museo di Sant'Agostino nel centro storico di Genova", in *Casabella*, n.43, 1979.
- V. HONORÉ, a cura di, (2001). *Palais de Tokio. Qu'attendez vous d'une institution artistique du 21<sup>e</sup> siècle?*, Palais de Tokio.
- A. HUBER, (1997). *Il Museo italiano. La trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine.
- M. IANNELLO, (2018). *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore.
- F. IRACE, (1997). "Il luogo delle muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa", in *Domus Dossier*, n.5, aprile, 1997.
- F. IRACE, a cura di, (2024). *Musei possibili*, Carocci.
- G.K. KOENIG, (1968). *Architettura in Toscana 1931-1968*, Eri Edizioni Rai.
- M. KWON, (2020). *Un luogo dopo l'altro: arte site-specific e identità localizzativa*, Postmedia Books.
- L. LAMBARDELLI, D. BIGI, a cura di, (1998). "Parchi-Museo di scultura in Italia", numero speciale di *Arte e critica*, V, n.14, nov.1997-gen.1998.
- M. LANZIGER, D. PIRAINA, M. VANNI, (2024). *Museologia del presente*, Pacini.
- A. LAURIA, (2020). *Dallo studiolo rinascimentale al museo contemporaneo*, Università.
- F. LEONETTI, a cura di, (1982). *Il cimitero sepolto*, Feltrinelli.
- S. MAFFIOLETTI, a cura di, (1994). *BBPR*, Zanichelli.
- L. MAGAGNATO, (1958). "Esperienza storica e architettura moderna", in *Comunità*, n.59, aprile 1958, pp. 62-67.
- L. MAGAGNATO, (1982). "Il museo di Scarpa. Il percorso museografico di Castelvecchio di Verona", in *Lotus International*, n.35, 1982.
- L. MAGAGNATO, a cura di, (1982). *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Edizioni di Comunità.
- M. MAGGI, (2009). *Ecomusei: guida europea*, Allemandi.
- M. MALAGUGIN, (2008). *Allestire per comunicare*, FrancoAngeli.
- T. MALDONADO, (1979). "Sul Museo", in *Casabella*, n.443, 1979.
- N. MANDARANO, (2025). *Il digitale per i musei*, Carocci.
- E. MANDELLI, (2017). *Esporre la memoria*, Forum.
- A.F. MARCIANO, a cura di, (1984). *Carlo Scarpa*, Zanichelli.
- P.C. MARANI, R. PAVONI, (2006). *Musei. Trasformazione di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Marsilio.
- M.V. MARINI CLARELLI, (2024). *Il museo nel mondo contemporaneo*, Carocci.
- N. MARKER, a cura di, (1997). *G.W.F. Hegel, Estetica*, Einaudi.
- A. MAROTTA, (2010). *Atlante dei Musei contemporanei*, Skira.
- M. MAUGERI, (1998). "L'allestimento della Sala della Niobe agli Uffizi e un ritrovato ritratto dello Zoffany", in *Studi di Storia dell'Arte*, n.9/1998, pp. 277-297.
- A. MAULINI, (2022). *Comunicare la cultura oggi*, Editrice Bibliografica.
- G. MAZZARIOL, (1955). "Opere di Carlo Scarpa", in *Architettura, Cronache e Storia*, n.3, settembre-ottobre 1955.
- M.C. MAZZI, (2009). *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir.
- S. MAZZUCCOTELLI SALICE, (2022). *Arte Pubblica*, FrancoAngeli.
- F. MINISSI, (1961). "La protezione dei mosaici pavimentali della Villa romana del Casale in Piazza Armerina", in *Prospettive*, n.23, 1961.
- V. MINUCCIANI, (2005). *Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale*, Libria Immagine.
- P. MORELLO, (1989). "Carlo Scarpa. L'allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis 1953-1954", in *Domus*, n.708, settembre 1989.
- E. NARDI, (2024). *Musei e pubblico*, FrancoAngeli.
- M. NEGRI, (2016). *La grande rivoluzione dei musei europei*, Feltrinelli.
- M. NEGRI, (2024). *Esporre interpretare comunicare*, Rubbettino.
- R. PANE, (1958). "Dibattito sul Castello Sforzesco in Milano", in *L'Architettura, Cronache e Storia*, n.33, 1958.
- A. PANSERA, (1978). *Storia e Cronaca della Triennale*, Longanesi.
- A. PAOLUCCI, R. CECCHI, (2007). *Cantiere Uffizi*, Gangemi.
- L. PERELLI, (2006). *Public art - Arte interazione e progetto urbano*, FrancoAngeli.
- G. PINNA, (2025). *Museo contemporaneo*, Treccani.
- A. PINOTTI, A. SOMAINI, a cura di, (2009). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina.
- A. PIVA, (1993). *Lo spazio del museo*, Marsilio.
- A. PIVA, (1993). *La costruzione del museo contemporaneo*, Jaka Book.
- A. PIVA, V. PRINA, (1998). *Franco Albini 1905-1977*, Electa.
- S. POLANO, (1989). *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia. Palermo 1953-54*, Electa.
- S. POLANO, (2000). *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine.
- S. POLANO, M. MULAZZANI, (2004). *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa.

- F. POLI, (2005). *Arte Contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni cinquanta ad oggi*, Mondadori Electa.
- F. POLI, (2007). *Arte Contemporanea: dall'Informale alle ricerche attuali*, Mondadori Electa.
- L. PORQUEDDU, (2017). *Il Museo. Temi e repertori contemporanei*, Sistemi Editoriali.
- M. PORTA, (1986). "Ritorno a Gardella", in *Domus*, n.670, 1986.
- A. PIOSELLI, (2015). *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Johan & Levi, Milano, 2015.
- K. POMIAN, (2020). *Le musée une histoire mondiale. Du trésor au musée*, Gallimard.
- F. PURINI, P. CIORRA, S. SUMA, (2008). *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria.
- C.L. RAGGHIANI, (1974). *Arte, fare, vedere*, Vallecchi.
- S. RANELLUCCI, (1990). *Restauro e museografia. Centralità della storia*, Multigrafica.
- S. RANELLUCCI, (2005). *Allestimento museale in edifici monumentali*, Edizioni Kappa.
- S. RANELLUCCI, (2008). "Piazza Armerina: De Profundis per Franco Minissi", in *Ananke*, n.55, 2008, pp.156-165.
- A. ROSSI, (1976). "Introduzione a Ignazio Gardella", in *A+U*, n.12, luglio 1976.
- F. ROSSI PRODI, (1996). *Franco Albini*, Officina.
- V. RUGGERI, (1997). *L'esperienza estetica*, Armando Editore.
- M.C. RUGGIERI TRICOLI, M.D. VACIRCA, (2021). *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Aracne.
- R. SALVINI, (1957). "Il nuovo ordinamento della Galleria", in *Casabella*, n.14, febbraio-marzo, 1957, pp.20-25.
- A. SAMONÀ, (1956). "Un contributo alla museografia", in *Casabella-Continuità*, n.211, 1956, pp.51-53.
- A. SAMONÀ, (1981). *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina.
- P. SANPAOLESI, (1957). "La Mostra della Museografia alla XI Triennale", in *Musei e Gallerie d'Italia*, n.2, 1957, pp.12-19.
- P. SANPAOLESI, (1973). *Discorso sulla metodologia del restauro dei monumenti*, Edam.
- L. SAVIOLI, (1979). "Il museo e la città", in *Casabella*, n.443/1979.
- C. SCARPA, (1981). "Volevo ritagliare l'azzurro del cielo", in *Rassegna*, n.7, 1981.
- M. SCOLARO, a cura di, (2002). *Q. de Quincy, Lettere a Miranda*, Minerva.
- L. SOLIMA, (2012). *Il museo in ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Rubbettino.
- L. SOLIMA, (2000). *Il pubblico dei musei*, Gangemi.
- L. SOLIMA, (2021). *Le parole del museo*, Carocci.
- G. SPIRITO, (2015). *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta ad oggi*, Quodlibet Studio.
- C. STORRIE, (2017). *Delirious Museum. Un viaggio dal Louvre a Las Vegas*, Johan & Levi.
- F. RAPISARDA, (2007). "Il museo 'fuori di sé'. Nuove spazialità dell'espore museografico", in *Museologia scientifica, nuova serie*, 1: 70-80, 2007, pp.70-80.
- M. REBECCHINI, (1990). *Architetti italiani 1930-1960, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina.
- M. TAFURI, (1986). *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi.
- F. TENTORI, (1958). "Progetti di Carlo Scarpa", in *Casabella*, n.222, 1958.
- F. TENTORI, (1961). "Quindici anni di architettura", in *Casabella-continuità*, n.251.
- T. VERDON, R. FILARDI, (2019). *Museology and Values*, Brepols.
- G. VITALE, (2013). *Design di sistema per le istituzioni culturali. Il museo empatico*, Zanichelli.
- B.A. VIVIO, (2010). *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi.
- P. ZERMANI, (1991). *Ignazio Gardella*, Laterza.
- P. ZERMANI, (2025). *Il nuovo nell'antico. Architettura e paesaggio italiano*, La Nave di Teseo.
- B. ZEVI, (1959). "La rivincita degli architetti", in *L'Espresso*, 6 dicembre 1959.
- B. ZEVI, (1990). *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi.
- B. ZEVI, (1971). "Archeologia al perspex con cinti erniari", in *Cronache di Architettura*, I, 1971, pp.366-375.
- S. ZORZI, (1995). *Parola di Burri*, Allemandi.
- S. ZULIANI, (2006). *Il Museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori.



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 Hombroich* 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 imprevisti 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 Molfino, 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 reinseigner dans les 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 koinè 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 Museo: 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 «*enjoyable 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 sproorzionato 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 richiama 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 rinvigorate 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 visiva 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

state 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].

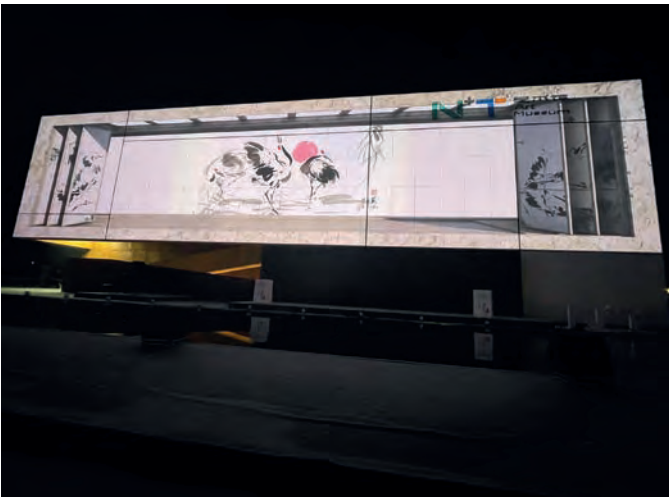
La fine degli anni Novanta ha segnato anche l'apertura ai musei privati, come il Museo d'Arte *Yan Huang* di Pechino, fondato dall'artista e attivista Huang Zhou. Questo ha permesso a molti artisti prima esclusi dai circuiti ufficiali di esprimersi, segnando l'inizio di una nuova era, simbolicamente 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+7* [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 Fig. 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)



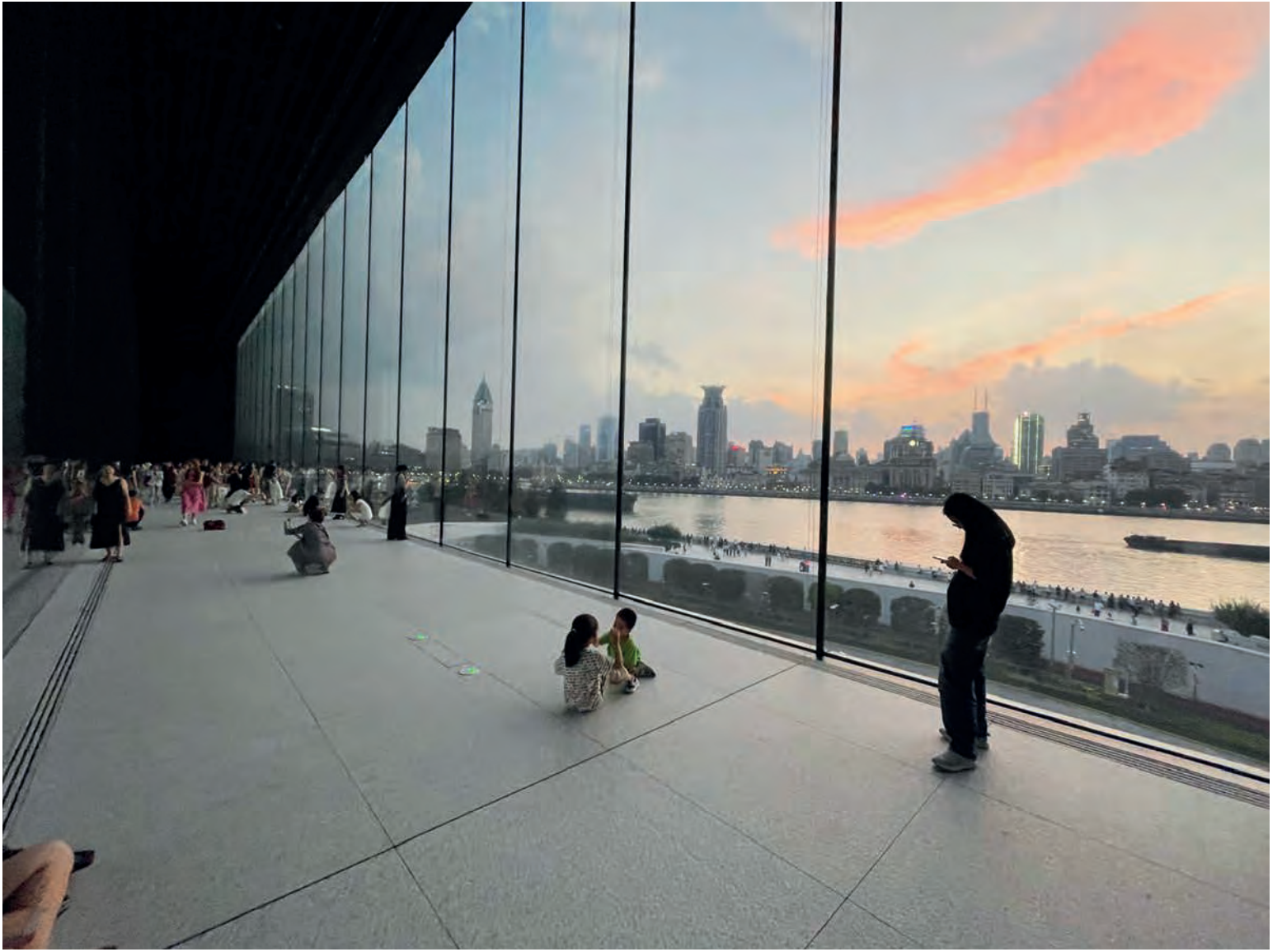




^ Fig. 10. Museo Academy of Sichuan, Chongqing (foto C. Rocca)  
v Fig. 11. Museo della Tsingua University, Beijing (foto C. Rocca)

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







^ Fig. 15. Mall Kerry Center, Beijing, interni (foto C. Rocca)

la sponda destra del fiume azzurro che divide la città di Shanghai e che consiste in un mega schermo di 80 per 25 metri all'interno dello stesso museo, attraversato da una passerella percorribile dal pubblico pagante in cui si proiettano "invenzioni digitali" e, soprattutto la sera, creano uno scenario sul lungofiume attrezzato [figg. 12-14], realizzato nello stesso periodo del museo, per recuperare quei luoghi e attrezzarli per le passeggiate; qui si affollano tanti cinesi e soprattutto schiere di teen agers per fotografarsi e ritrovarsi. Ma la commistione fra usi e consumi attuali e la nuova frontiera del museo in Cina prende un aspetto ancor più concreto nei Mall, enormi centri commerciali le cui dimensioni per noi europei trascendono le nostre percezioni spaziali, dove viene portata e rappresentata l'Arte [fig. 15], seppure se ne potrebbe discutere ampiamente sulle forme estetiche qui esposte, ma che già cento anni fa Benjamin nell'analisi dei "Passages" parigini prefigurava e ci faceva riflettere sulle trasformazioni dell'estetica che oggi si riverbera negli usi e consuetudini sociali. Basta ricordare la locuzione latina "panem et circenses" ("pane e giochi") e come questa sia ancora oggi sorprendentemente attuale. Coniata dal poeta romano Giovenale, indicava la pratica dell'Urbe antica di distribuire grano e organizzare spettacoli pubblici – come i combattimenti tra gladiatori o le corse dei carri – per placare e distrarre la popolazione, garantendo al contempo stabilità politica [GIOVENALE, *Satire*, III secolo d.C.]. Analogamente, nel contesto contemporaneo, numerosi spazi culturali e museali stanno subendo una trasformazione che li avvicina a poli di intrattenimento di massa. Come osserva Fontanarossa,

*«tanti dei nuovi poli orientali, che si collocano sul crinale tra musei, parchi di divertimento e grandi magazzini, non sono musei. Mentre in tutta l'Europa si assiste alla museificazione di intere città (Parigi, Firenze, Venezia), l'aberrante vetrificazione di musei come di spazi pubblici sembra sedurre l'intero pianeta»* [FONTANAROSSA, 2022].

In effetti, i musei contemporanei rischiano di essere fruiti soprattutto come attrazioni spettacolarizzate, con una crescente attenzione alla componente ludica e interattiva, soprattutto nelle generazioni più giovani, spesso mediata dai nuovi media e dal digitale. Questo fenomeno si manifesta anche nella cosiddetta pratica del "museo immaginario", in cui i visitatori interiorizzano le opere e i luoghi museali attraverso fotografie e contenuti digitali condivisi sui *social media*,

*«la mediazione ha sempre più il sopravvento sulla curiosità di scoprire, de visu, opere e luoghi: perché mettersi in coda, sottoponendosi a museum fatigue e noise per visitare un museo? [...] crescono i percorsi virtuali, le mostre chiamate immersive, l'uso – e qualche volta l'abuso – delle nuove tecnologie, che da intelligenti media vanno a sostituirsi sempre più con il fine: un approdo facile, possibilmente divertente e, spesso purtroppo, fine a se stesso»* [FONTANAROSSA, 2022].

La comunicazione online dei musei – tra siti web, social network e piattaforme dedicate – è diventata centrale per la promozione culturale e la definizione di buone pratiche a livello nazionale e internazionale, ma non sempre risponde alle necessità reali e soprattutto alla stessa missione dei musei. Tuttavia, questa trasformazione digitale,

accelerata dalla pandemia di Covid-19, pone sfide importanti riguardo all'accessibilità, alla partecipazione e alla preservazione della funzione educativa dei musei. Il periodo post-pandemico ha generato inoltre un fenomeno di turismo di massa amplificato, dovuto al desiderio di uscire dalla reclusione domestica e recuperare esperienze culturali e sociali. Barbara Kirshenblatt-Gimblett osserva come

*«il turismo ha bisogno di destinazioni, e i musei in questo senso sono attrazioni fondamentali [...] i musei sono diventati anche eventi nel calendario culturale. Le mostre temporanee sono definite, in gergo, turismo dell'evento»* [BELTING, 2001].

Questo ha comportato ormai da anni anche a considerare «*il patrimonio culturale come "petrolio del paese", mentre la missione dei musei è altrove*» [FONTANAROSSA, 2022]. In sintesi, i musei contemporanei si trovano oggi ad operare all'interno di una tensione strutturale sempre più evidente: da un lato la loro storica funzione educativa e di conservazione del patrimonio, dall'altro la crescente necessità di risultare attrattivi, accessibili e competitivi all'interno di un panorama culturale fortemente condizionato dalle logiche dell'esperienza e della comunicazione.

A questa dialettica si affianca il difficile equilibrio tra tutela della memoria storica e apertura all'innovazione tecnologica e digitale, che ha profondamente trasformato sia le modalità di fruizione delle opere sia le aspettative del pubblico. Un sistema così complesso implica inevitabilmente una serie di criticità concrete, che investono alcuni dei temi più attuali del dibattito museologico: l'aumento degli affollamenti, spesso concentrati attorno a poche opere iconiche; condizioni di illuminazione non sempre adeguate alla contemplazione; e una molteplicità di disagi fisici e percettivi che incidono negativamente sull'esperienza di visita.

A questi fattori si aggiunge una crescente "distrazione" del pubblico, sollecitato da stimoli continui e da dispositivi tecnologici che, se da un lato promettono un maggiore coinvolgimento, dall'altro rischiano di indebolire il rapporto diretto e riflessivo con l'opera d'Arte. Tali trasformazioni non possono tuttavia essere interpretate unicamente in chiave negativa, poiché rappresentano il naturale decorso dell'evoluzione delle pratiche culturali e, più in generale, delle modalità attraverso cui l'essere umano costruisce e rinegozia il proprio rapporto con il sapere, con l'esperienza estetica e con lo spazio pubblico. Esse coinvolgono ambiti che trascendono i valori tradizionalmente associati all'idea di museo come "tempio dell'Arte", mettendo in discussione le forme consolidate attraverso cui queste istituzioni sono state pensate, vissute e percepite nel corso del tempo. Il museo contemporaneo si configura dunque come un organismo in trasformazione, chiamato a ripensare il proprio ruolo non solo come luogo di conservazione e trasmissione del passato, ma come spazio dinamico di mediazione culturale, capace di accogliere la complessità del presente senza rinunciare alla profondità dell'esperienza. In questa prospettiva, la sfida principale non risiede tanto nell'opposizione tra tradizione e innovazione, quanto nella capacità di elaborare strategie consapevoli che restituiscano centralità all'atto del vedere, del

comprendere e del partecipare, preservando il museo come luogo di senso all'interno della contemporaneità.

Un altro tema che negli ultimi tempi ha attraversato il dibattito sul museo è rappresentato dalla necessità di aggiornare la comunicazione museale online, la quale ha assunto un ruolo centrale nel dibattito culturale e istituzionale, ponendosi come uno dei principali terreni di sperimentazione e di ridefinizione dell'identità stessa del museo contemporaneo. L'espansione dei siti web istituzionali e, soprattutto, l'uso sempre più pervasivo delle piattaforme social hanno trasformato radicalmente le modalità attraverso cui i musei si raccontano, dialogano con il pubblico e costruiscono il proprio posizionamento culturale, sia in ambito nazionale sia internazionale. Non si tratta più soltanto di strumenti accessori o promozionali, ma di veri e propri spazi di mediazione culturale, in cui si gioca una parte rilevante della missione educativa e civile dell'istituzione museale. In questo contesto, diventa imprescindibile interrogarsi sulle buone pratiche della comunicazione museale digitale, capaci di coniugare rigore scientifico, accessibilità dei contenuti e coinvolgimento attivo dei pubblici.

L'analisi comparata delle esperienze italiane e internazionali mette in luce approcci differenti, ma anche alcune criticità comuni: dalla tendenza alla semplificazione eccessiva dei contenuti, alla sovrapposizione tra comunicazione culturale e logiche di intrattenimento, fino al rischio di una presenza digitale frammentata e priva di una strategia coerente. Al tempo stesso, emergono esperienze virtuose in cui il digitale viene utilizzato come spazio di approfondimento, di racconto plurale delle collezioni e di costruzione di relazioni durature con comunità di utenti sempre più consapevoli e partecipi.

La riflessione sulla comunicazione online si intreccia inevitabilmente con il tema più ampio della trasformazione digitale dei musei italiani, una trasformazione che non può essere considerata né opzionale né transitoria, ma che si configura come fondamentale e irrinunciabile. La digitalizzazione delle collezioni, l'adozione di nuovi linguaggi narrativi, l'integrazione tra esperienza fisica e dimensione virtuale rappresentano oggi passaggi necessari per garantire l'accessibilità, la trasmissione della conoscenza e la sostenibilità culturale delle istituzioni museali. Tuttavia, tale processo richiede una visione critica e consapevole, capace di evitare che il digitale diventi un fine in sé o una mera risposta alle mode tecnologiche del momento. In particolare, per il contesto italiano, caratterizzato da un patrimonio straordinariamente diffuso e stratificato, la sfida consiste nel coniugare innovazione e tutela, sperimentazione e continuità, senza snaturare il senso profondo del museo come luogo di memoria e di conoscenza. La trasformazione digitale non può limitarsi a replicare online ciò che esiste nello spazio fisico, ma deve piuttosto interrogare le modalità stesse della fruizione, della narrazione e dell'apprendimento, aprendo a nuove forme di partecipazione e di costruzione condivisa del sapere.

In questo quadro, appare quanto mai necessario richiamare l'origine stessa dell'istituzione museale, radicata nel concetto di *Μουσείον*

(*Μουσείον*), il luogo consacrato alle Muse, al culto della memoria e alla produzione della conoscenza. Un luogo che, nella sua accezione più profonda, non è soltanto spazio di conservazione, ma anche territorio dell'immaginario, della meraviglia e della riflessione critica. Ricordare questa genealogia significa riaffermare che ogni innovazione tecnologica, ogni strategia comunicativa, dovrebbe essere orientata non alla spettacolarizzazione del contenuto, ma alla capacità di generare senso, stupore e consapevolezza. La sfida della comunicazione museale online e della trasformazione digitale, dunque, non consiste nel sostituire l'esperienza diretta con simulacri virtuali, ma nel costruire continuità significative tra presenza e distanza, tra corporeità e immagine, tra memoria e futuro. In questo equilibrio delicato, il museo può continuare a essere, anche nel nuovo ecosistema digitale, quel "luogo dell'immaginario" capace di custodire il passato, interrogare il presente e aprire nuove possibilità di conoscenza.

Il rapporto tra museo e mercato dell'Arte costituisce un ulteriore nodo critico di riflessione. Se da un lato molti artisti guardano con sospetto all'istituzione museale, percependola come un luogo potenzialmente limitante o normalizzante, dall'altro vi è un numero altrettanto consistente di artisti che ambisce all'esposizione museale come forma di legittimazione. Essere presenti in un museo significa infatti ottenere un riconoscimento simbolico che sancisce lo *status* di "artista ufficiale" e conferisce autorevolezza al proprio lavoro. Questo riconoscimento istituzionale si traduce spesso anche in termini economici: il valore dell'opera, più che fondarsi su criteri esclusivamente critici o storici, finisce talvolta per coincidere con la sua quotazione di mercato.

Senza addentrarsi nel complesso funzionamento del mercato dell'Arte – un ambito che richiederebbe un'analisi specifica, comprendente il ruolo delle case d'asta e i meccanismi di formazione dei prezzi – è comunque evidente come l'ingresso di un'opera in una collezione museale attivi una sorta di automatismo culturale. L'opera esposta o acquisita dal museo viene immediatamente percepita come degna di attenzione, investita di un valore elevato e di un prestigio che rafforzano, a loro volta, la sua posizione nel sistema dell'Arte.

*«I confini con le opere considerate "di inestimabile valore", perché entrando in un museo hanno abbandonato lo status di merce disponibile sul mercato, si fanno meno netti e tra le maglie allentate s'insinuano le derive della mercificazione, del ritorno ai musei quali luoghi elitari destinati ai nuovi turisti, visitatori-consumatori esclusivi del lusso. [...] Sempre più spesso si visitano le rassegne temporanee, ignorando le collezioni permanenti»* [FONTANAROSSA, 2022].

La riflessione proposta da Fontanarossa coglie uno snodo cruciale del museo contemporaneo: l'indebolimento di quella soglia simbolica e giuridica che, per lungo tempo, ha separato l'opera d'Arte come bene culturale dall'opera come merce. Storicamente, l'ingresso di un'opera nel museo sanciva una trasformazione ontologica: l'oggetto usciva dal circuito dello scambio economico per entrare in quello della tutela, della conoscenza e della trasmissione culturale. Questo passaggio era garantito da un patto implicito fondato sul-

la sacralità dell'istituzione museale, sulla non alienabilità delle collezioni e su un'idea di valore sottratta alla logica del prezzo. Oggi, tale patto appare profondamente incrinato. La linea di demarcazione che rendeva il museo uno spazio "altro" rispetto al mercato si è progressivamente assottigliata, fino a diventare porosa. Le opere, pur formalmente inalienabili, tornano a essere misurate attraverso criteri di attrattività, rendimento simbolico ed economico, capacità di generare flussi turistici e visibilità mediatica. In questo contesto, il museo rischia di riassumere una funzione selettiva ed elitaria, trasformandosi in un dispositivo di consumo culturale destinato a un pubblico di visitatori-consumatori, spesso attratti più dall'evento che dalla conoscenza. Il crescente successo delle mostre temporanee, a scapito delle collezioni permanenti, rappresenta un sintomo evidente di questa trasformazione. La logica dell'evento, dell'eccezionalità e della scarsità programmata finisce per ricalcare le dinamiche tipiche del mercato, dove il valore è legato alla novità, alla rarità e alla capacità di produrre desiderio. Le collezioni stabili, che dovrebbero costituire l'ossatura identitaria del museo e il luogo privilegiato di una relazione lenta e approfondita con le opere, vengono così marginalizzate, percepite come sfondo o repertorio secondario. In questo senso, si potrebbe parafrasare efficacemente il concetto espresso da Luis Sepúlveda ne *La frontiera scomparsa*. Anche nel museo contemporaneo sembra dissolversi una frontiera che per lungo tempo era stata considerata invalicabile: quella tra il valore culturale e il valore economico, tra l'opera come bene comune e l'opera come oggetto di scambio. La scomparsa di questa frontiera non avviene in modo improvviso o dichiarato, ma attraverso un lento slittamento, una normalizzazione delle logiche di mercato all'interno di un'istituzione che aveva fondato la propria legittimità proprio sulla loro esclusione. La questione non riguarda soltanto la gestione economica dei musei, ma investe in profondità la loro funzione culturale e politica. Se il museo perde la capacità di distinguere il valore simbolico dall'equivalenza monetaria, rischia di smarrire il proprio ruolo di spazio critico, di luogo di sospensione delle logiche dominanti, riducendosi a piattaforma di legittimazione del consumo culturale. In questo scenario, la sfida centrale diventa allora quella di ripensare il rapporto tra Arte ed Economia non in termini di semplice opposizione, ma di consapevole negoziazione, preservando quella distanza critica senza la quale il museo non può che riflettere, anziché interrogare, il mondo che lo circonda.

Al contempo, non si esauriscono le spinte verso la proliferazione di nuove tipologie di musei, che vanno ben oltre la tradizionale concezione di spazio espositivo dedicato esclusivamente alle arti visive o agli oggetti storici. In questo panorama emergono musei aziendali, ideati per raccontare la storia e l'identità di grandi imprese, nonché musei tematici dedicati a discipline in via di estinzione o a forme d'Arte particolarmente specializzate, come la televisione, il cinema, l'opera lirica o la radio, offrendo così una documentazione viva della produzione culturale e tecnologica contemporanea. Queste istituzioni diventano nuovi fattori di identificazione, spazi nei quali comunità, gruppi etnici o religiosi, organizzazioni sociali e culturali possono

ritrovare attorno a quella che è stata definita la "cattedrale laica": luoghi simbolici che veicolano radici comuni, valori condivisi e un senso di appartenenza collettiva. Parallelamente, emergono forme innovative di museo diffuse sul territorio, in grado di stabilire un dialogo costante tra ambiente, storia e comunità. Gli ecomusei, ad esempio, nascono per valorizzare il patrimonio culturale e naturale locale, coinvolgendo attivamente la popolazione nella conservazione e nella trasmissione delle tradizioni, delle conoscenze e delle pratiche legate alla propria terra. In questa logica si inseriscono anche i *Villaggi Museo*, gli *Open Air Museum* e gli itinerari museali tematici che attraversano il territorio, concepiti come percorsi esperienziali e partecipativi che stimolano la riflessione critica sul rapporto tra l'Umanità, l'Ambiente e la Storia. Un esempio concreto di questa evoluzione è rappresentato dai *Parchi Museo della Toscana*, ma il fenomeno si declina in molteplici forme e interpretazioni in tutto il mondo: da parchi dedicati all'Arte contemporanea immersa nella natura, a musei etnografici all'aperto, fino a percorsi multimediali e interattivi che raccontano storie locali in chiave contemporanea. In tutti questi casi, il museo smette di essere un contenitore chiuso e statico per trasformarsi in un organismo dinamico, capace di dialogare con la comunità e di costruire esperienze culturali partecipative, connettendo la memoria collettiva, la valorizzazione del territorio e l'innovazione nella fruizione.

#### Fondazioni private, un nuovo mecenatismo (*The Broad, Pinault, Prada, Louis Vuitton*)

Negli ultimi vent'anni, il panorama museale è stato profondamente trasformato dall'affermarsi dei musei privati, la cui influenza può oggi rivaleggiare con quella dei grandi musei nazionali di Arte moderna e contemporanea. Strutture come *The Broad* a Los Angeles e la Collezione *Pinault* a Venezia (e presto a Parigi), progettate da architetti di fama internazionale come Diller Scofidio + Renfro e Tadao Ando, si distinguono per la qualità e la quantità delle opere e per la notorietà delle loro collezioni.

Questi musei privati, oltre a influenzare i prezzi e le carriere degli artisti, partecipano attivamente alla costruzione del canone dell'Arte contemporanea, contribuendo, attraverso acquisizioni, esposizioni e mostre temporanee, alla scrittura della storia dell'Arte moderna e contemporanea, un ruolo tradizionalmente riservato ai grandi musei pubblici. Nel 2010, Anne Higonnet ha studiato il fenomeno dei "musei delle collezioni" tra il 1890 e i primi decenni del XX secolo, caratterizzati dal desiderio dei collezionisti, come Isabella Stewart Gardner, Henry Clay Frick e i coniugi Huntington, di rendere accessibili al pubblico le proprie raccolte in spazi privati progettati da loro stessi. Questi musei privilegiavano un ambiente intimo e personale, in opposizione agli spazi vasti di istituzioni come il *Louvre* o il *British Museum*. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, questa forma museale declinò, per poi ripresentarsi all'inizio degli anni Duemila con la crescita dei musei privati dedicati all'Arte contemporanea, parallela all'espansione di un mercato dell'Arte sempre più speculativo. Il fenomeno ha suscitato crescente attenzione accademica e di mercato,

testimoniata da pubblicazioni come *Museum of the Future* (2014) e *The Private Museum of the Future* (2018), oltre a conferenze internazionali e rapporti di settore, come *"The Global Power of Private Museums"* (2017) e il *Private Art Museum Report* di Larry's List (2015). L'influenza dei grandi collezionisti sull'Arte contemporanea è centrale, come evidenziato già nel 1992 dalla sociologa Raymonde Moulin:

«I grandi collezionisti sono in grado di assumere i ruoli di tutti gli altri attori del mondo e del mercato dell'arte, ad eccezione di quello degli artisti [...]. Posizionandosi all'intersezione tra la sfera economica e quella culturale, contribuiscono al riconoscimento istituzionale degli artisti e alla gerarchia dei valori estetici» [MOULIN, 1992].

Moulin citava Giuseppe Panza di Biumo, Peter Ludwig e Charles Saatchi, la cui influenza era significativa ma non ancora comparabile a quella dei grandi musei nazionali. Negli ultimi due decenni, questo potere si è amplificato con l'emergere dei cosiddetti "mega-collezionisti" come François Pinault e The Broad, la cui ricchezza e visibilità consentono non solo di creare tendenze, ma di incidere concretamente sulla storia dell'Arte contemporanea. Judith Benhamou-Huet descrive così la loro ambizione:

«Per alcuni, comprare è appagante, possedere è piacevole, ma non basta. La vera questione è il potere [...]. La collezione è un riflesso del potere e una dimostrazione della rilevanza della propria visione» [LABAR, 2018].

Questi collezionisti estendono la loro influenza attraverso la creazione di musei privati, l'organizzazione di mostre temporanee internazionali e lo sviluppo di spazi espositivi multipli, determinando nuovi standard estetici e aumentando il valore economico e simbolico delle opere. Sebbene Panza, Ludwig e Saatchi abbiano già promosso mostre delle loro collezioni in prestigiose istituzioni, la differenza principale con i nuovi mega-collezionisti è la capacità di incidere su scala globale, intervenendo direttamente sulla produzione, la circolazione e la percezione dell'Arte contemporanea. Giuseppe Panza di Biumo gestiva la sua collezione da solo, senza team di curatori o commissari, e presentava opere di Arte concettuale e minimale già storicizzate, con narrazioni consolidate attraverso mostre e articoli specialistici.

La situazione cambia negli anni Novanta e Duemila: l'Arte contemporanea di questo periodo è caratterizzata da anomia, assenza di movimenti coerenti e difficoltà nella costruzione di una storia condivisa. In questo contesto, i collezionisti che fondano musei privati, come François Pinault o Eli Broad, assumono un ruolo attivo nella scrittura della storia dell'Arte contemporanea e nella definizione del canone, aggirando le dinamiche storiche di canonizzazione lenta delle avanguardie. Un caso comparativo è l'*Hamburger Bahnhof* di Berlino, che espone la collezione privata di Christian Flick ma senza possedere un museo privato: le opere (circa 1.800) sono gestite da un team museale e Flick si considera principalmente un collezionista. Al contrario, la collezione di Pinault mostra una portata enciclopedica, mentre quella del Broad, più orientata verso l'Arte pop o neo-pop, grazie al ritmo delle esposizioni permanenti e temporanee e alla diffusione

delle opere in musei affiliati, posiziona la sua istituzione come centro di riferimento dell'Arte contemporanea americana, contribuendo a far emergere Los Angeles come rivale di New York.

**The Broad** — Tra il 2005 e il 2010 Eli Broad è stato tra le dieci persone più influenti nel mondo dell'Arte contemporanea secondo la *100 Power List* di *Art Review*. Sviluppatore immobiliare e uomo d'affari, Broad ha iniziato a collezionare negli anni Settanta e ha svolto un ruolo centrale nella scena artistica di Los Angeles, presiedendo il consiglio del MOCA alla sua fondazione nel 1979. Nel 1984 ha creato, insieme alla moglie Edythe, la *Broad Art Foundation* per rendere accessibile la sua collezione tramite prestiti a mostre e finanziamenti, come la ristrutturazione del LACMA e la creazione di nuove ali e fondi per opere contemporanee. La fondazione ha anche supportato musei universitari come il *Broad Art Center* alla UCLA e l'*Eli and Edythe Broad Art Museum* alla *Michigan State University*. Pur rientrando nella tradizione filantropica americana, l'ambizione di Broad va oltre: egli considera la Broad una vera reinvenzione del museo americano. Il *Broad*, inaugurato nel 2015 nel centro di Los Angeles, è destinato a diventare il principale museo d'Arte contemporanea della città, ospitando la collezione personale dei Broad e quella donata alla *Broad Art Foundation*. La mostra inaugurale comprendeva oltre 250 opere, con sezioni dedicate a artisti storici come Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Ed Ruscha e John Baldessari, a creare un contesto e collegamenti con la tradizione estetica. Il fulcro del museo è lo spazio centrale del secondo piano, dominato dai *Tulipani* (1995-2004) di Jeff Koons, che accolgono i visitatori. La collezione include 35 opere di Koons, tra cui *Balloon Dog (Blue)* e *Michael Jackson & Bubbles*, rendendo Koons il simbolo distintivo della fondazione. L'opera *Rabbit* (1986), scelta come emblema dell'Arte dai Broad, ha consolidato il prestigio di Koons, esposta in importanti mostre e parate, fino a raggiungere un valore record di 91 milioni di dollari nel 2019, rendendolo l'artista vivente più costoso al mondo. *The Broad* occupa una posizione unica nel panorama museale di Los Angeles, distinguendosi per la propria collezione privata di Arte contemporanea, simile al MOCA, e per la capacità di definire una narrazione della storia recente dell'Arte americana. Altri musei privati, come *The Marciano*, pur ambiziosi, non possiedono le risorse per competere alla stessa altezza, mentre istituzioni pubbliche o private come LACMA, *J. Paul Getty Museum* o *Norton Simon* mantengono un approccio universalista ed enciclopedico, collezionando opere considerate capolavori secondo un canone consolidato. *The Broad*, invece, sceglie consapevolmente di allontanarsi da questo modello: la sua narrazione si concentra sulla *Pop Art*, il neo-pop, l'estetica *kitsch* e la cultura popolare, privilegiando artisti come Rauschenberg, Koons, Hirst e Murakami, con alcune presenze di Arte concettuale o performativa limitate.

La mostra inaugurale del 2015 riproponeva in larga parte la selezione già esposta al LACMA nel 2001, confermando una linea narrativa centrata su giocosità, intrattenimento e opere comiche o grottesche, con scarsa attenzione a tematiche politiche più critiche. Questa scelta estetica rispecchia i gusti personali dei collezionisti e la tradizio-

ne filantropica americana: la collezione non mira a rivoluzionare il discorso sull'Arte contemporanea, ma la sua esposizione pubblica, supportata da curatori e storici di prestigio, da mostre itineranti e da cataloghi autorevoli, contribuisce a creare una narrazione destinata a diventare egemonica. In questo senso, *The Broad* partecipa alla costruzione di un nuovo canone dell'Arte contemporanea, dove il capitalismo globale e l'industria dell'intrattenimento si intrecciano, consolidando il ruolo delle collezioni private nell'era del turismo culturale.

**Fondazione Pinault** — François Pinault, nato nel 1936, è un industriale francese che, partito dal commercio del legname negli anni Sessanta, ha costruito un impero finanziario e commerciale acquisendo aziende come *Printemps*, *La Redoute*, *Château-Latour*, *Fnac*, *Le Point*, *Gucci* e *Christie's*. Negli anni Duemila ha deciso di rendere pubblica la sua collezione d'Arte contemporanea, inizialmente prevista per l'Île Seguin e poi trasferita a Palazzo Grassi a Venezia, inaugurato nel 2006, seguito da Punta della Dogana nel 2009. Pinault si presenta come un "capitano d'industria" e un "pirata dell'Arte", simbolicamente rappresentato dall'opera di Piotr Uklanski (*Senza titolo. Monsieur François Pinault*), una bandiera pirata con la sua effigie, esposta allo scalone d'onore di Palazzo Grassi. Questo gesto simboleggia la sua posizione al di fuori delle rotte commerciali e dei processi istituzionali consolidati. La Collezione Pinault ha poi evoluto il proprio orientamento verso opere che indagano fallimento, regressione e follia, in linea con la riflessione di Judith Halberstam sul superamento dell'ideologia del successo, sottolineando l'individualità del percorso e del successo del collezionista.

Diversi aneddoti e profili giornalistici ritraggono François Pinault come un collezionista esteta, immerso nella contemplazione e attratto dall'astrazione e dal minimalismo, come dimostra il suo apprezzamento per Robert Ryman. La prima presentazione pubblica della sua collezione nel 2006, intitolata *Where Are We Going*, rivelò un collezionista "moderno" e "contemporaneo", capace di coniugare opere storiche – dipinti astratti degli anni Cinquanta, sculture minimaliste e Arte Povera italiana – con artisti più giovani e creazioni iconiche come quelle di Jeff Koons. La mostra, curata da Alison M. Gingeras, legittimava le scelte più audaci attraverso confronti simbolici, ad esempio tra Jeff Koons e Carl Andre. Le sezioni espositive alternavano tensione tra storia dell'Arte contemporanea e ricerca teorica (*Materiale come metafora*), e una mistica del minimalismo (*L'impulso minimalista*), includendo artisti come Mark Rothko, Brice Marden, Agnes Martin e Donald Judd, le "passioni intime" del collezionista.

Pinault giustifica il carattere eclettico della sua raccolta con l'ampiezza e la profondità della collezione, concepita come testimonianza singolare e storicamente significativa dell'evoluzione dell'Arte moderna e contemporanea. All'inizio, artisti come Jeff Koons, Takashi Murakami, Maurizio Cattelan, Damien Hirst, Raymond Pettibon e Paul McCarthy erano considerati secondari dalla stampa *mainstream*, che privilegiava minimalismo e contemplazione. Questa gerarchia riaffermava un canone estetico basato su silenzio, austerità e mistici-

smo, mentre il *kitsch* e il grottesco erano percepiti come deviazioni. Pinault costruisce così una figura di collezionista anticonformista ma anche normatore di nuove estetiche: una solida base di opere storiche legittimate dal canone moderno consente di valorizzare opere provocatorie senza rischiare accuse di filisteismo.

Dal 2009, Koons, McCarthy, i fratelli Chapman e Cattelan diventano protagonisti della collezione, con opere emblematiche come *Bear and Rabbit on a Rock* e *La nona ora*, utilizzate come manifesti e copertine di catalogo. Attraverso mostre in istituzioni terze, curate principalmente da Caroline Bourgeois, la collezione mostra la sua ampiezza e varietà di tendenze, estetiche e media. Eventi come la mostra *À triple tour* (2013) alla *Conciergerie* di Parigi dimostrano sia la vastità della collezione sia la serietà dell'impresa Pinault, affrontando temi politici ed esistenziali attraverso opere precedentemente percepite come eccentriche o provocatorie.

La Collezione Pinault va oltre il semplice desiderio di lasciare un monumento postumo, puntando a competere con i grandi musei internazionali d'Arte contemporanea. L'obiettivo non è solo possedere opere di prestigio, ma influenzare il canone estetico contemporaneo, lanciare tendenze e, in prospettiva, soppiantare le istituzioni esistenti nella definizione dei valori estetici. La scelta dell'Arte contemporanea permette di emergere in un campo ancora aperto, mentre collezioni moderne di qualità museale sono già consolidate. L'apertura del museo nell'ex Borsa di Commercio di Parigi nel 2020 e la possibile fondazione di un'altra istituzione a Los Angeles segnano la volontà di competere direttamente con grandi musei come *Centre Pompidou*, *Tate* o *MoMA*, spesso limitati dalle risorse per acquisire opere contemporanee a prezzi elevati. La prossimità del museo parigino al *MNAM* sottolinea simbolicamente questa competizione diretta. Il progetto della Collezione Pinault a Parigi, con l'architetto Tadao Ando e la nomina di Sylvain Fort a direttore, evidenzia un'ambizione sia estetica sia politica, collocando il museo al crocevia tra Arte e Potere.

A differenza di spazi come la *Maison Rouge* o la *Fondation Louis Vuitton*, che si limitano a mostre temporanee o sobrie, la Collezione Pinault scrive una narrazione enciclopedica dell'Arte contemporanea, esponendo regolarmente la propria collezione in sedi indipendenti e affermandosi a livello internazionale. L'impatto sui musei pubblici, come il *MNAM-Centre Pompidou*, è significativo: non possono competere sul mercato per opere già legittimate dal collezionismo privato, potendo concentrarsi solo su scoperte o sulla ricerca scientifica. In questo contesto, il valore commerciale dei mega-collezionisti influenza direttamente quello simbolico, mentre le istituzioni pubbliche mantengono un ruolo strategico nella ricerca e nella scrittura della storia dell'Arte a lungo termine, senza cedere alle logiche del presente e della spettacolarizzazione.

**Fondazione Prada** — Nel 1993, grazie a un incontro con l'artista Germano Celant, Miuccia Prada e Patrizio Bertelli avviano il progetto "*PradaMilanoArte*", nucleo iniziale di quella che due anni più tardi diventerà la Fondazione Prada. L'interesse dei due coniugi e amministratori delegati della Prada S.p.A. per l'Arte contemporanea era

nato già negli anni Ottanta, alimentato da visite a mostre e musei, lettura di cataloghi e contatti diretti con artisti, sviluppando un dialogo continuo e approfondito con il mondo artistico.

Inizialmente gli spazi container dell'azienda in Via Fogazzaro, già utilizzati per le sfilate, ospitavano anche mostre temporanee, diventando un vero e proprio «*avamposto per analizzare il presente*», dove Arte e Moda si intersecavano come strumenti di comprensione e osservazione del mondo. La Fondazione Prada ha inaugurato la sua sede permanente nel 2015, realizzata in collaborazione con lo studio OMA di Rem Koolhaas. L'obiettivo non è solo quello di creare un museo d'Arte contemporanea, bensì un centro culturale ampio e multidisciplinare, che valorizza e promuove la cultura, l'Arte e il Design in ogni loro forma, includendo Arte moderna, contemporanea e d'avanguardia. La fondazione agisce come casa istituzionale di una collezione privata, aperta alla sperimentazione e alla ricerca, sostenendo artisti e organizzando mostre che spaziano tra diverse discipline, tra cui cinema, letteratura, fotografia, filosofia e scienza. Un esempio è il Cinema della fondazione, che propone una rassegna annuale in collaborazione con registi internazionali.

Oltre alla sede di Milano, la fondazione ha acquisito il Palazzo Ca' Corner della Regina a Venezia, edificio barocco del 1723, utilizzato per mostre estive e come residenza privata visitabile su prenotazione. A Milano, nel 2016, è stato inaugurato Milano Osservatorio, uno spazio dedicato alle arti visive e alla fotografia all'interno della Galleria Vittorio Emanuele II, valorizzando un edificio simbolo della città. Il gruppo Prada sostiene la fondazione e altre attività culturali attraverso sponsorizzazioni e mecenatismo.

Tra il 2013 e il 2016, gli investimenti in iniziative culturali e di responsabilità sociale sono cresciuti da 11,4 a 22 milioni di euro, finanziando restauri di opere d'Arte e Beni culturali in Italia, come polittici e opere dell'Opificio delle Pietre Dure, e all'estero, come il *Palais d'Éléna* a Parigi e *Villa Rong Zhai* a Shanghai. Questi interventi consolidano il legame tra il brand e la cultura, integrando la promozione della creatività con la responsabilità sociale e la valorizzazione del patrimonio storico. Grazie a questo impegno costante, la Fondazione Prada si configura come un *think-tank* globale e un centro operativo culturale del Gruppo, capace di integrare Moda, Arte e Cultura. Il lavoro dei due fondatori ha permesso a Miuccia Prada di acquisire una rilevanza internazionale non solo nel settore del lusso, ma anche nell'ambito artistico e culturale, dimostrando come una collezione privata possa diventare un punto di riferimento per la ricerca, la sperimentazione e la promozione dell'Arte contemporanea.

**Fondazione Louis Vuitton** — Il gruppo LVMH, guidato da Bernard Arnault, persegue la creazione come valore centrale, considerando la «*un naturale antidoto all'effimero della modernità*» e una fonte di senso per l'individuo. Arte e cultura, secondo Arnault, alimentano lo spirito aziendale e costituiscono una chiave del successo dei marchi di lusso del gruppo. Questo impegno si traduce in una vasta gamma di attività di mecenatismo e filantropia, che spaziano dall'Arte e dal Patrimonio culturale all'Educazione, alla Medicina e alla Solidarietà. Bernard Arnault si configura come un mecenate moderno, ispira-

to alla tradizione rinascimentale, e ha coltivato il suo interesse per l'Arte moderna e contemporanea grazie all'incontro con Jean-Paul Claverie, ex consigliere del Ministro della Cultura francese. Insieme hanno elaborato una strategia istituzionale per la promozione del mecenatismo culturale e la creazione di una fondazione capace di incarnare i valori aziendali e di interagire con la comunità.

La *Fondation Louis Vuitton*, inaugurata nel 2014 e progettata da Frank Gehry, nasce proprio con questa filosofia: non un semplice museo, ma un'istituzione culturale capace di promuovere la creatività artistica, rendendola accessibile a un vasto pubblico. L'edificio, soprannominato «*nuvola di vetro*» o «*nave di vetro*», sorge su un lotto concesso gratuitamente dal Comune di Parigi nel *Bois de Boulogne* per 55 anni e beneficia di sgravi fiscali come *Fondation d'entreprise*. Le attività del gruppo LVMH, e della fondazione in particolare, si sviluppano su cinque ambiti: Responsabilità sociale d'impresa (CSR), Impronta economica, Ambiente, Arte e Cultura, Filantropia.

La fondazione si integra con le strategie aziendali, contando sul patrimonio del gruppo, di cui quasi la metà è controllato dalla famiglia Arnault, e sostiene attività di micro-mecenatismo e donazioni culturali, contribuendo a rafforzare l'immagine istituzionale di LVMH e la brand awareness internazionale. Le iniziative culturali del gruppo sono numerose e includono il restauro e l'arricchimento del patrimonio storico e artistico in Francia e all'estero, come la *Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris*, il Museo Correr di Venezia, la Fontana di Trevi a Roma, e donazioni al *Louvre* per acquisizioni come il ritratto di Juliette Villeneuve. LVMH ha anche contribuito al rientro in Francia del «*Livre des heures*» di Francesco I con 5 milioni di euro.

A partire dal 2011, le attività culturali del gruppo si sono estese a Venezia, con il finanziamento del restauro del padiglione dei Giardini della Biennale e la collaborazione con la Fondazione Musei Civici di Venezia (MUVE). L'obiettivo è rinnovare il patrimonio culturale della città e promuovere la fruizione dell'Arte, anche attraverso spazi come *l'Espace Louis Vuitton*, dove l'Arte viene resa accessibile ai visitatori mentre interagiscono con il brand. La partnership con MUVE è stata rinnovata nel 2016, includendo mostre temporanee e progetti artistici, come quelli di Daniel Buren, integrando Moda, Arte e Cultura in un'unica esperienza. In sintesi, LVMH e Bernard Arnault hanno costruito un modello di mecenatismo d'impresa che va oltre la beneficenza, integrando Arte, Cultura, Responsabilità sociale e valorizzazione del Patrimonio, rendendo il gruppo un attore culturale di rilevanza internazionale.

Negli ultimi anni, le grandi aziende del lusso e della moda, nonostante la crisi economica globale, hanno continuato a investire in Arte e Cultura, riconoscendo il valore strategico dei contenuti estetici e del gusto. Questi investimenti non solo rafforzano la notorietà e la leadership dei brand nel mercato del lusso, ma estendono la loro influenza anche nel settore artistico. Il collezionismo aziendale, spesso nato dalla passione personale dei presidenti, riflette la natura post-industriale di questi gruppi. Figure come Miuccia Prada e Bernard Arnault incarnano il ruolo di mecenati contemporanei: il loro capitale culturale e la capacità di interpretare le opere d'Arte consolidano il

loro status e legittimano la loro posizione nel mondo dell'Arte oltre che in quello economico.

La pressione del mercato, degli investitori e delle normative sulla responsabilità sociale ha spinto le aziende del lusso a integrare strategie di CSR nei propri modelli di governance, gestione e comunicazione. Sebbene il settore creativo sia arrivato più tardi rispetto ad altri settori nell'affrontare tali responsabilità, il sostegno alla Cultura, alla Solidarietà e all'Ambiente, insieme alle collaborazioni con enti pubblici e privati, offre alle aziende un'opportunità per migliorare la propria immagine e contrastare le percezioni negative tradizionalmente associate al lusso.

Con il ridimensionamento dei finanziamenti statali per iniziative culturali e sociali, le fondazioni private delle aziende del lusso hanno as-

sunto un ruolo centrale, diventando attori capaci di competere con i più grandi musei internazionali. I gruppi finanziano siti di interesse culturale e progetti di alto budget, contribuendo al patrimonio artistico nazionale in maniera pubblica e partecipata. Questo impegno, oltre a rafforzare il branding, rappresenta anche un asset finanziario e strategico per le aziende. Come osserva Hervé Chandès,

*«le fondazioni riflettono la storia e le esperienze dei loro fondatori. Il contatto diretto con artisti e architetti, il collezionismo e l'attenzione all'arte contemporanea aprono una finestra sull'attualità e sull'innovazione. Per le aziende, investire in questi valori diventa una strategia per dimostrare la propria mission, apparire dinamiche agli occhi degli stakeholder e posizionarsi come attori culturali influenti oltre che economici»* [CHANDÈS, 2018].

## Riferimenti bibliografici

- P. ARLACCHI, (2025). *La Cina spiegata all'Occidente*, Fazi.
- L. BASSO PERESSUT, (1999). *Musei. Architetture 1990-2000*, Federico Motta.
- H. BELTING, (2006). "Il museo: riflessione o sensazionalismo?", in *Quaderni di estetica & ermeneutica*, "Dopo il museo" a cura di F. Luisetti e G. Maragliano, Trauben.
- W. BENJAMIN, (1955). "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", da Walter Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966).
- W. BENJAMIN, (1982). *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, (trad. it. *«Passages» di Parigi*, Einaudi, 2000).
- B. BERGDOLL, (1994). *Karl Friederich Schinkel. An Architecture for Prussia*, Rizzoli international NY.
- F. BONAMI, (2007). *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Mondadori.
- E.L. BOULLÉE, (1792). *Architecture. Essai sur l'art*, (trad. it. A. Rossi, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, 1981).
- H. CHANDÈS, (2014). *Fondation Cartier Pour L'art Contemporain: From Jouy-En-Josas To Paris 1984-2014*, Fondation Cartier.
- S. CONN, (2010). *Do Museum Still Need Objects?*, University of Pennsylvania Press.
- M. COSTANZO, (2002). *Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna*, Kappa.
- U. ECO, (2001). "Il museo nel terzo millennio", Conferenza al Museo Guggenheim di Bilbao, 25.06.2001.
- R. FONTANAROSSA, (2022). *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Einaudi.
- M. GIROUARD, (1981). *Alfred Waterhouse and the Natural History Museum*, British Museum.

- G. KANNÉS, (2011). *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, Fondazione Musei di Torino.
- A.G. KERSAINT, (1792). *Discours sur les monuments publics prononcé au conseil du département de Paris le 15 décembre 1791*, Paris, (trad. it. *Il museo d'architettura*, Clueb, 1996).
- M. LABAR, (2020). "L'ambition des musées privés au XXIème siècle: Les cas de The Broad et de la Collection Pinault", in *Histoire de l'art*, n.84-85, APAHAU, Paris, 2019/2020.
- F. MARTINI, (2006). "Il trabocchetto e la cattedrale", in *Quaderni di estetica & ermeneutica*, "Dopo il museo" a cura di F. Luisetti e G. Maragliano, Trauben.
- S. MAZZOTTA, (2018). "Le fondazioni culturali delle corporate del lusso. Collezioni d'arte aziendali, mecenatismo e sponsorizzazione", Tesi del 27.04.2018, Università La Sapienza, Roma.
- A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, (1832). *Dictionnaire historique d'architecture*, (voce "Galérie"), Le Clère.
- G. VATTIMO, (2006). "Il museo e l'esperienza dell'arte nella postmodernità", in *Quaderni di estetica & ermeneutica*, "Dopo il museo" a cura di F. Luisetti e G. Maragliano, Trauben.

## Riferimenti sitografici delle immagini

- Fig. 1 – <http://w-a-a.cn/project/moca-yinchuan/> (photo credit waa)
- Fig. 2 – <https://www.artapartofculture.net/2018/03/11/biennale-di-yinchuan-marco-scotini/> ( photo credit waa)
- Fig. 3 – <https://www.ilsole24ore.com/art/moca-yinchuan-cina-promuove-svilup-po-regione-attraverso-arte--AEUtNhsD>

Il Museo  
oltre il Museo

Cecilia Luschi

La rappresentazione  
della società nelle  
iconografie d'archivio

Proposta di dialogo con lo spazio urbano

Il percorso svolto dal progetto di ricerca MOM ha toccato diverse problematiche che, se considerate in modo organico, possono essere foriere di nuovi spunti e sviluppi.

Come spesso accade, alla chiusura di una ricerca si delineano riflessioni più generali che meritano una analisi per poter essere tradotti in direttive efficaci.

Il tema generale degli archivi, che sono stati ampiamente consultati dall'attività di ricerca, potrebbe trovare una propria dimensione narrativa, per accrescere la propria accessibilità e completare quel segmento della divulgazione a oggi affidato a una mera digitalizzazione e pubblicazione in portali dedicati.

La possibilità di accrescere il ruolo degli archivi e sviluppare la loro conoscenza a un pubblico non specialistico ci viene offerta dall'ampia riflessione fatta sui Depositi dei musei o dei siti archeologici. Infatti, la legislazione relativa ai Beni Culturali, "DM 10 maggio 2001", contiene gli atti di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard dei musei. Vale la pena rileggere insieme la definizione di Museo nelle sue diverse accezioni di istituzione nazionale e internazionale, per poter poi considerare meglio i successivi sviluppi e aggiornamenti.

In base alla legislazione vigente il concetto di museo si precisa come segue:

*«[...] Le gallerie d'arte, le pinacoteche e, in genere, i musei aperti al pubblico sono istituti che realizzano il fine della cultura, per mezzo di un complesso di beni debitamente ordinati e messi a disposizione della generalità del pubblico; a questo fine essi aggiungono quello, non meno importante, della raccolta e della conservazione delle cose di interesse artistico, storico, scientifico ecc., che costituiscono il patrimonio culturale della nazione. [...] Un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo aperta al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studio, di educazione e di diletto.»<sup>1</sup>*

In queste poche righe emerge il carattere pubblicitario dell'istituzione e appare molto chiara l'incongruenza del pagare per entrare in un museo. Ma subito possiamo renderci conto che nei musei si paga principalmente per coprire i costi di gestione e mantenimento (personale, manutenzione, sicurezza, restauro) e per contribuire alla conservazione del patrimonio culturale; e vi sono in atto politiche di gratuità proprio perché è sentita la contraddizione dell'emolumento rispetto alla legge.

Se non si nasconde la preferenza verso un accesso ai musei gratuito, si può certamente condividere la priorità al fine di conservazione e custodia del bene e che la dimensione internazionale complichino la possibilità di accesso libero e diretto, seppure riferimenti celebri come la *National Gallery* di Londra rimanga un riferimento ineludibile.

<sup>1</sup> T. ALIBRANDI, P. FERRI, (1985). *I beni culturali e ambientali*, Milano.

✓ Fig. 1. LUCANTONIO DEGLI UBERTI, *Die große Ansicht von Florenz (Der Kettenplan)*, veduta di Firenze del XV sec. detta della Catena. Si devono osservare le immagini che abitano l'intero primo piano  
 ✓< Fig. 2. G. MORICCI, *Lavandaia sotto al Ponte alle Grazie*, 1835-1845 circa - Matita su carta avorio - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A., cartella 6, n. 94

✓> Fig. 3. G. ZOCCHI, *Veduta della Chiesa, e Piazza di S. Pier Maggiore*. Disegno pubblicato in: G. ZOCCHI, (1744) *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese, e palazzi della città di Firenze dedicata alla sacra reale apostolica maestà di Maria Teresa regina d'Ungheria e di Boemia arciduchessa d'Austria e granduchessa di Toscana &c. Firenze: appresso Giuseppe Allegrini stampatore in rame*, Tav. XVII - Acquaforte su carta - (courtesy Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)



Nella struttura del museo, esiste una parte di esso costituito da un fondo di materiale non accessibile al pubblico ma solo a specialisti ed esperti previo permesso; questi oggetti sono custoditi nei depositi sia del museo che dei parchi archeologici. Dal 2019 con la "Risoluzione di ICOM Italia" e con il convegno promosso dal Parco archeologico del Colosseo del dicembre 2022 con il titolo *Depositati In-Visibili*, si è attenzionato il problema della non accessibilità di tutto questo patrimonio materiale, iniziando a teorizzare una strada per la piena accessibilità fisica e mentale anche dei depositi. L'idea è stata quella che i depositi potessero diventare luoghi che integrassero la dimensione museale, senza peraltro perdere le loro caratteristiche di forte specializzazione vocata alla ricerca; si sono così individuati due principi fondativi di questo tipo di azione, con altrettanti obiettivi da raggiungere.

L'innovazione e la tecnologia devono individuare nuove modalità di fruizione, integrando archeologia, diplomazia e innovazione per creare esperienze più coinvolgenti, trasformando i siti in "risorse per la coesione sociale"; mentre l'archeologia in azione ha l'obiettivo di mostrare ai visitatori il processo di scoperta e di interpretazione archeologica, rendendo i depositi più dinamici e meno statici.

Se la direzione attuale è quella di ampliare l'accessibilità anche di strutture specialistiche come i depositi archeologici, il *Progetto MOM* ha posto nella sua tesi di base il superare il concetto del museo classico, coinvolgendo lo spazio urbano come riferimento continuo di eventi urbani perduti. Allo stesso modo dei depositi e mantenendo la linea di *MOM* gli archivi potrebbero essere riversati sulla città in una relazione di echi fra usi storici e contemporanei, approfittando della riconoscibilità dei luoghi.

In questo caso, non si tratterebbe di accedere all'archivio ma è il documento che esce da esso e si propone alla comunità con cui condivide una memoria. È il documento che si avvicina al fruitore, parlando un metalinguaggio rappresentato dal disegno, e abitando i medesimi spazi urbani.

La più ampia fruizione pubblica delle sedi iconografiche di archivio deve necessariamente approfittare delle nuove tecnologie di digitalizzazione, in modo tale che i due obiettivi individuati per i depositi siano raggiunti anche per alcune porzioni degli archivi.

La ricerca *MOM* nel suo sviluppo ha avuto l'occasione di dover consultare i fondi iconografici di varie istituzioni fiorentine, per poter delineare una storia urbana ormai elisa ma di cui si conservano tracce nelle strutture edilizie e nelle vedute settecentesche e ottocentesche. Un vero e proprio patrimonio di immagini, che costituisce un "non visibile" di una storia identitaria nella misura in cui vi sono

rintracciabili rappresentazioni vivide di una società e dei suoi cambiamenti.

Il valore della rappresentazione e il portato sociale di queste "vedute" cittadine è direttamente ereditato da quella rappresentazione scultorea delle facciate delle chiese medievali, scandite dalle figure allegoriche delle Arti, dei Mestieri e delle autorità fra potere temporale e potere spirituale. Una rappresentazione della tri-funzionalità della società medievale<sup>2</sup> che partecipa come grande coro alla costituzione della chiesa. Una chiesa che, invero, è costituita da una società diversificata con ruoli precisi e sussidiari e una gerarchia chiara. Analogamente, fra il tardo Medioevo e Rinascimento, l'iconografia delle vedute fiorentine è prevalentemente allegorica e simbolica, integrata in contesti devozionali o storici.

Per esemplificare quanto sopra discusso, possiamo partire da una delle più famose vedute di Firenze rappresentata dalla così detta *Mappa della Catena* di fine XV secolo; una rarissima xilografia conservata in frammenti alla Società Colombaria, una cui copia è agli Uffizi. Si tratta di un prezioso documento usato prevalentemente per la ricostruzione storica della città, attribuendogli un'alta credibilità. Una diversa lettura che vi si può realizzare, a parte la valutazione descrittiva delle varie eminenze architettoniche e la loro configurazione quattrocentesca, è di tipo simbolico. Tutti gli studi sviluppati a partire dalla rappresentazione "della Catena" non prendono in considerazione con il solito livello di credibilità la società che abita quella opulenta città e la sua grande dinamicità.

È stato notato che sulla destra in primo piano è raffigurato, di spalle, colui che presumibilmente ha eseguito l'opera, Francesco Lorenzo Rosselli, ma se osserviamo tutto il primo piano, ci accorgeremo che vi sono diversi personaggi disposti nella scena: chi intento a portare delle merci con un asino fuori dalla città, chi sta scendendo da cavallo con un'armatura, due gentiluomini dalle vesti nobili intenti a colloquiare mentre sull'Arno si costruisce un traverso palificato, e più avanti un gruppo di persone pescano e un altro raccoglie pietre. L'Arte, sola a sinistra, osserva e ritrae il profilo della città. Infatti, è opportuno notare che non si può definire "autoritratto" la figura intenta a disegnare, visto che offre le spalle, ma essa rappresenta un'azione, per cui l'interpretazione deve salire di livello e cercare il significato più generale possibile leggendo l'allegoria.

La lettura proposta sottolinea come Firenze fosse la città di commercianti e cavalieri, nobili e lavoratori, architetti e costruttori tutti osservati dall'Arte del Disegno, che ha un ruolo attivo all'interno di quella comunità cittadina lì rappresentata e il cui spirito è costitutivo della città stessa.

<sup>2</sup> J. LE GOFF, (1969). *La civiltà dell'Occidente medievale*, (trad. it. Adriana Menitoni), Collana "Le Grandi Civiltà", diretta da Raymond Bloch, Sansoni; (1981) Collana "Biblioteca di Cultura Storica", n. 142, Einaudi; (2013) Collana "Piccola Biblioteca", n. 444, Einaudi.

Proseguendo nei secoli e guardando ciò che è conservato negli archivi fiorentini, troviamo una serie di fondi settecenteschi che appartengono all'apice del vedutismo realistico, con iconografia topografica e sociale ispirata ad artisti come Giuseppe Zocchi e Caspar van Wittel. Le vedute di Zocchi<sup>3</sup>, dalle prospettive quasi a volo d'uccello, enfatizzano uno spazio immersivo e coinvolgente includendo figure umane – nobili, mercanti, contadini – per animare spazi urbani a simboleggiare la vitalità borghese sotto i Lorena.

La rappresentazione sociale nella sua divisione in classi ha una lunga tradizione. Ritroviamo la tri-funzionalità della società dove scompare la raffigurazione spirituale in luogo della nuova figura emergente dei mercanti.

Esemplificative sono le due serie di incisioni del 1774 che comprendono le vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della città di Firenze e le *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*. Queste opere, basate su suoi disegni e incise da artisti come Giuseppe Wagner e Giovanni Battista Piranesi, immortalano Firenze come un palcoscenico sociale dove si muovono le figure di vari ceti: nobili in carrozza, mercanti ambulanti, contadini con merci e viaggiatori stranieri, sono chiamati a rappresentare la vitalità borghese e commerciale della città sotto i Lorena. Si tratta di una iconografia aderente alla realtà quotidiana, con dettagli su panni stesi, barche sull'Arno e mercati, ma che incorpora elementi celebrativi come stemmi nobiliari o processioni, riflettendo le riforme illuminate.

Negli Archivi sono dunque custoditi dei ritratti della società che è in vero legata alla quotidianità della contemporaneità. I luoghi riconoscibili fanno da scena ai mestieri e ai commerci che sono gli antenati di quelli odierni.

Ancora più leggibile e familiare è l'iconografia dell'Ottocento, che nel suo aspetto documentario e realistico, attraverso gli autori più celebri quali Fabio Borbottoni, Giuseppe Moricci e Lorenzo Gelati ritraggono la "Firenze sparita", con vedute da lungarni o piazze (es. *Piazza del Mercato Vecchio*) che includono elementi simbolici di transizione: carrozze borghesi, cacciatori o lavandaie, rappresentando il periodo post napoleonico sino all'intervento del Poggi in una sorta di armonia tra tradizione e modernità.

Anche le litografie di Xavier Deroy o vedute da San Niccolò, sono indicative nel rapporto della città con il fiume, uno spazio vitale inserito nei ritmi del vivere cittadino. Qui l'iconografia mescola realismo sociale a usi storici della tradizione locale, in una sorta di legame tra novità e consuetudini.

Interessante notare che queste ambientazioni rappresentano una condizione del fiume di Firenze che oggi si cerca di recuperare e di riconformare secondo una qualità dell'abitare lo spazio pubblico che assicuri salubrità e benessere. Una riconferma della consuetudine di costumi che spinge la città moderna a recuperare lo storico rapporto con il suo fiume.

In questa ottica gli archivi degli Uffizi, particolarmente nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (GDSU) e le collezioni private come quella della Fondazione CR Firenze, che conservano molte di queste iconografie, rappresentano un vero e proprio scrigno che custodisce la vita quotidiana. Questo valore immateriale, fissato in un palinsesto disegnato, potrebbe aprirsi alla quotidianità contemporanea, pensando come per i depositi, un suo allestimento diffuso nella città.

La ricerca *MOM* ha utilizzato il *corpus* documentario degli Uffizi per rintracciare i mutamenti urbani, ma non ha potuto fare a meno di notare come da queste immagini emergessero anche i costumi sociali, impersonificati ora dai barcaioi sull'Arno a simboleggiare il lavoro popolare e il commercio fluviale, ora dai passeggiatori eleganti sulle rive a rappresentare il classico ozio borghese e aristocratico, una rappresentazione moderna dell'*otium* e del *negotium* che i secoli hanno riconfigurato in un diverso equilibrio sociale.

Una nuova stratificazione sociale – contadini e artigiani ai margini, *élite* al centro – e abitudini come il passeggio domenicale, il nuovo *otium* che ostenta la classe sociale; o il trasporto di merci, il *negotium* che dà la dimensione commerciale come fondante del tessuto sociale; il tutto evidenzia una società in transizione verso l'industrializzazione, dove il fiume non è solo via di comunicazione ma spazio di interazione quotidiana. Simili vedute catturano il contrasto tra la vitalità popolare e l'ordine imposto dalle riforme, con gruppi di persone che conversano o commerciano, rappresentando costumi come la socialità nelle piazze o le feste religiose integrate nella vita urbana.

Ed ecco che si schiudono delle visuali sulla tradizione di un comportamento contemporaneo che ignora quanto sia figlio di uno spazio urbano acconciato per agevolare alcune tipologie di relazioni che si sono procrastinate nel tempo.

La questione che quindi dovrebbe essere posta riguarda le modalità con cui aprire gli archivi secondo una dinamica di relazione diretta. La digitalizzazione realizzata su larga scala dalle istituzioni archivistiche, se pur estende la dimensione di accessibilità, non riesce a superare il precipuo interesse documentario, poiché prevale l'aspetto testimoniale storico che viene posto alla base di ben delineati studi. Per essere più chiari, gli archivi, on-line o fisici, rimangono oggetto di interesse di un ristretto numero di studiosi.

La dimensione di disseminazione, esplorando nuove modalità di fruizione per un pubblico più ampio, deve superare la difficoltà di mera testimonianza storica e riuscire a essere coinvolta nella quotidianità contingente. Ecco che valorizzare la rappresentazione della società potrebbe essere la chiave propositiva per condividere una identità civica fatta di usi e comportamenti ambientati nelle medesime scene urbane. Una accattivante narrazione dinamica che risemantizza un tesoro di immagini simboli e tradizioni fissate dai vari artisti nei

<sup>3</sup> M. BEVILACQUA, (2010). Giuseppe Zocchi, *Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana*, Artemide.

secoli, per abitare quegli spazi che, come in uno specchio storico, promuovono un ricordo e sollecitano una identità.

L'aver usato come testimonianza questo grande e ricco apparato di immagini, ha portato alla consapevolezza che il patrimonio così custodito avrebbe potuto essere impiegato, grazie alle nuove tecnologie, in rappresentazioni digitali nei vari luoghi della città per poter

sottolineare il vettore storico di quegli spazi, abitati così analogamente dalla modernità.

L'andare oltre il concetto di museo, come si è andati oltre al concetto di deposito, e proporre una diversa divulgazione degli archivi per alcuni settori, potrebbe essere un'ulteriore sfida che *MOM* lascia sul campo per essere sviluppata e indagata magari da una prossima attività di ricerca e valutazione.

## Riferimenti bibliografici

M. BEVILACQUA, (2010). *Giuseppe Zocchi, Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana*, Artemide.

M. BEVILACQUA, (2024). "Volkmann Winckelmann Piranesi", in M.C. COLA, M. TABARRINI, a cura di, *Arcadia Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti*, Quasar.

F. CESATI, (2003). *Firenze sparita nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni*, FUPress, 2003.

"D.M. 10 maggio 2001 – Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei" (Art. 150, comma 6, del *D.lgs.* n. 112 del 1998), *G.U.* 19 ottobre 2001, n. 244, S.O.

V. GAVIOLI, E. MARCONI, E. SPALLETTI, a cura di, (2022). *G. Bezzuoli, (1784-1855). Un grande protagonista della pittura romantica*, catalogo della mostra, Galleria degli Uffizi marzo-giugno 2022, Giunti.

J. LE GOFF, (1969). *La civiltà dell'Occidente medievale*, (trad. it. Adriana Menitoni), Collana "Le Grandi Civiltà" diretta da Raymond Bloch, Sansoni; (1981), Collana

"Biblioteca di Cultura Storica" n. 142; (2013), Collana "Piccola Biblioteca" n. 444, Einaudi.

C. SISI, (2017). "Iconografia di Firenze capitale", in *Angiolo Pucci e i giardini di Firenze: un'opera e un archivio ritrovati*, Atti della giornata di studio, Firenze, 24 novembre 2015, Leo S. Olschki, 2017.

G. ZOCCHI, (2010). *Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, Artemide.

G. ZOCCHI, (2014). *Vedute di Firenze nel'700, L'Arno, le piazze, le chiese, i palazzi nella prima serie di incisioni della città granducale*, Collana "Vedute d'Italia", n. 13, Dino Audino Editore.

## Riferimenti sitografici

*Italian Painting in the 18th Century: Florence, Bologna, Genoa, Bergamo and Brescia*, *Ars Artistic Adventure of Mankind*, 2025. <https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/2025/07/19/italian-painting-in-the-18th-century-florence-bologna-genoa-bergo-and-brescia/>





PARTE  
Seconda



Il Museo  
oltre il Museo

**Contributi**

## La luce come strumento di progettazione. Intersezioni tra Arte, Architettura e Scenografia negli allestimenti museografici contemporanei

Nel contesto della museografia contemporanea, la luce, elemento immateriale per eccellenza che ha da sempre rappresentato un cardine nella relazione tra opera, spazio e sguardo, si configura come uno dei principali strumenti di progetto, capace di mediare tra le esigenze dell'Arte, dell'Architettura e della fruizione pubblica.

La luce rappresenta una materia progettuale complessa, dotata di valore estetico, percettivo e simbolico che non si limita a rendere visibili le opere, ma contribuisce a costruire il senso stesso dell'allestimento, modellando e articolando lo spazio, orientando lo sguardo e incidere profondamente sull'esperienza del visitatore.

Nel corso del tempo, il suo ruolo nella pratica dell'allestimento museale è mutato profondamente dove da strumento tecnico al servizio della visibilità, è divenuta linguaggio espressivo e veicolo narrativo.

Oggi, in una museografia sempre più orientata all'esperienza e all'interazione, la luce, pur essendo priva di corpo, costruisce architetture effimere, conferisce ritmo al percorso e definisce gerarchie visive agendo silenziosamente ma con una forza espressiva e narrativa che nessun altro mezzo può eguagliare.

Una singola opera, isolata da un cono di luce, può acquisire una presenza quasi scenica; un'intera sala, immersa in una penombra calibrata, può suggerire introspezione, raccoglimento, silenzio o drammaticità.

A differenza della luce naturale, che quando presente viene filtrata, schermata, diretta a seconda dei tempi del giorno e delle stagioni, introducendo in tal caso una dimensione temporale nell'allestimento, quella artificiale, consente un controllo preciso dove intensità, colore, temperatura e direzione diventano parametri progettuali attraverso cui creare atmosfere coerenti con il contenuto dell'esposizione.

Guardando all'evoluzione storica dei criteri che hanno definito la progettazione della luce nel museo, il riferimento tra Ottocento e primi del Novecento si può definire oggi come allestimento tradizionale, in cui la disposizione delle opere seguiva criteri di ordine, simmetria e leggibilità.

L'esempio paradigmatico è quello della *Grande Galerie* del *Louvre* o delle sale bianche del *MoMA* di New York (anni Trenta), dove la luce naturale zenitale o quella artificiale diffusa assicuravano uniformità e neutralità.

L'obiettivo era garantire la piena visibilità dell'opera e la sua autonomia estetica, dove la luce serviva a

rivelare, non a interpretare e il visitatore era invitato a un rapporto contemplativo e distaccato, in un contesto in cui l'allestimento si annullava per lasciare spazio al valore assoluto dell'opera.

Nel corso del Novecento, l'allestimento museale ha conosciuto una trasformazione radicale dove da un modello statico, concepito per esporre e conservare, si è giunti a un approccio dinamico e relazionale, in cui luce e spazio diventano parte del linguaggio curatoriale, artistico e progettuale.

A partire dagli anni Sessanta, con la nascita delle pratiche ambientali e *site-specific*, la relazione tra opera e spazio si trasforma radicalmente e mutano contemporaneamente le modalità della progettazione degli allestimenti.

Artisti come Donald Judd, Dan Flavin, James Turrell o Robert Irwin iniziano a lavorare con la luce e l'ambiente come materiali artistici, dissolvendo la separazione di distanza contemplativa tra opera e fruitore e contesto.

In particolare, riconosciuto come uno dei pionieri della luce come mezzo artistico, Turrell sviluppa opere che trasformano lo spazio tramite la luce artificiale, generando ambienti immersivi in cui la percezione diventa soggetto dell'opera stessa. Nei lavori di Turrell – come *Aten Reign* (*Guggenheim*, New York, 2013) o le installazioni nei *Skyspaces* – la luce diventa Architettura, Spazio e Materia sensibile e l'allestimento in questo caso diventa parte integrante dell'opera e contemporaneamente un'estensione concettuale della pratica artistica. Nel caso di Ganzfeld, una ulteriore installazione che è stata presentata alla mostra *Aisthesis – All'origine delle sensazioni* a Villa Panza a Varese (2013-2014), una serie di ambienti privi di punti di riferimento spaziali, dove la luce LED diffusa e modulata in modo calibrato genera un'esperienza percettiva unica. La luce in tal caso è progettata in relazione esatta all'architettura dello spazio, manipolando profondità e limiti visivi.

Holzer, attraverso proiezioni luminose e installazioni LED, utilizza la luce per comunicare messaggi testuali, spesso con contenuto sociale e politico come nel caso di *Protect Protect* (2007), un'installazione luminosa con testi proiettati su pareti museali, dove la luce diventa veicolo di parola e riflessione e in tal caso la luce non solo illumina ma plasma la percezione del testo e dello spazio circostante.

Pioniere dell'arte minimalista, Dan Flavin ha utilizzato tubi fluorescenti colorati per creare interventi site-specific che interagiscono con l'architettura dello spazio. Uno tra i principali esempi è *Monument for V. Tatlin* (1964), un'installazione in cui la luce artificiale diventa scultura e ambiente fondendosi con la struttura e cambiando la percezione spaziale.

Associato al movimento *"Light and Space"*, Doug Wheeler progetta ambienti in cui la luce artificiale plasma lo spazio in modo immateriale, generando esperienze di "non luogo". Tra gli esempi *Wedgework* (1967) e le installazioni più recenti in musei come il *Dia Beacon* di New York dove l'opera è creata intorno a una precisa manipolazione della luce artificiale e dello spazio architettonico.

In parallelo, architetti e designer come Franco Albini o, più recentemente, Migliore+Servetto, hanno ridefinito il ruolo della luce nel progetto museale, utilizzandola come strumento narrativo e percettivo, capace di articolare i percorsi e di restituire la dimensione emotiva del racconto espositivo. Franco Albini, nell'ambito della museografia italiana del dopoguerra, rappresenta una figura di svolta descrivendo il ruolo dell'illuminazione nel progetto museale non come un'aggiunta, ma una struttura. Nei progetti di Albini, la luce infatti si emancipa dal ruolo decorativo o tecnico per assumere una funzione spaziale e conoscitiva come lui stesso osserva, *«la luce deve essere ragionata come architettura, non come effetto»*<sup>1</sup>.

Nel Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (1956), realizzato con Franca Helg, Albini elabora un sistema di sospensioni e teche in cristallo e acciaio che sembrano galleggiare nell'oscurità. La luce, calibrata e direzionale, isola ogni oggetto, determinando un rapporto quasi sacro con l'osservatore.

Come osserva l'architetto Roberto Gabetti (1957), *«in Albini la luce è materia che misura lo spazio e tempo che scandisce la visione: un modo per costruire il silenzio intorno all'opera»*<sup>2</sup>.

Allo stesso modo, nella Galleria del Tesoro di Sant'Ambrogio a Milano (1958), la luce naturale è filtrata e integrata con fonti artificiali puntuali, al fine di ottenere un equilibrio dinamico tra rivelazione e mistero.

Nel panorama contemporaneo, Ico Migliore e Mara Servetto ereditano e reinterpretano la tradizione albiniana trasformando la luce in un linguaggio espe-

rienziale e comunicativo. Nei loro progetti la luce è un "testo visivo" che accompagna la narrazione e struttura il percorso museale come sequenza temporale.

Nel Museo del Novecento di Milano (2010), la spirale progettata da Italo Rota e Migliore+Servetto utilizza la luce per costruire un crescendo emotivo e cronologico: dalle sale iniziali, dove prevale una luminosità diffusa e calda, fino agli ambienti dedicati alle avanguardie, segnati da un'illuminazione più fredda e direzionale. La luce diventa quindi un codice temporale che traduce la progressione della storia dell'arte in ritmo percettivo<sup>3</sup>.

Un altro esempio emblematico è la Galleria Campari (2009), dove la luce si intreccia con l'identità del brand. Qui, l'uso di superfici riflettenti, proiezioni interattive e corpi illuminanti colorati trasforma lo spazio in un ambiente narrativo multisensoriale in cui il visitatore è immerso. Come notano Migliore e Servetto, *«la luce è il nostro modo di scrivere nello spazio, di dare forma al racconto»*<sup>4</sup>.

Nel recente *ADI Design Museum* Compasso d'Oro (Milano, 2021), la luce è ancora una volta strumento di orientamento e di racconto: contrasti, gradienti e variazioni cromatiche scandiscono la relazione tra le opere, evocando la tensione tra Memoria e Innovazione che caratterizza il Design italiano.

In questo contesto la luce si configura quindi come una materia progettuale complessa, dotata di valore estetico, percettivo e simbolico che contribuisce a costruire il senso stesso dell'allestimento, articolando lo spazio e orientando la lettura dell'esperienza museale.

La progettazione luminosa svolge quindi un ruolo di raccordo tra la dimensione materiale dell'Architettura e quella immateriale dell'opera d'Arte, basandosi in particolare su un equilibrio tra criteri conservativi, tecnologie digitali e strategie percettive. In questo senso, l'evoluzione tecnologica del settore illuminotecnico – che mette a disposizione tipologie sempre nuove di sorgenti luminose, consente il controllo dinamico delle temperature cromatiche e offre software di gestione capaci di intervenire sullo spazio espositivo in modo preciso e sostenibile – sta progressivamente trasformando la luce in un elemento concettuale, utile a costruire atmosfere, generare ritmi visivi e definire gerarchie spaziali.

<sup>1</sup> F. ALBINI, (1954). "Note sull'allestimento", in *Triennale di Milano. Catalogo generale*, Milano, p.37.

<sup>2</sup> R. GABETTI, (1957). "Franco Albini: architettura e misura", in *Casabella-Continuità*, n.212, 1957, pp.14-21.

<sup>3</sup> I. MIGLIORE, M. SERVETTO, (2010). "Luce e narrazione nel museo contemporaneo", in *Domus*, n.935, 2010, pp.56-63.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

In questo senso, la riflessione di Peter Zumthor sulla «costruzione dell'atmosfera»<sup>5</sup> risulta particolarmente significativa: la luce non viene progettata come semplice fattore tecnico, ma come elemento generatore di presenza e identità dello spazio.

L'allestimento diviene pertanto una pratica interdisciplinare, nella quale la luce agisce come strumento di traduzione tra linguaggi visivi e architettonici e mediazione tra opera e pubblico.

Negli ultimi dieci anni la museografia contemporanea ha mostrato un cambiamento profondo nel modo di concepire gli allestimenti, privilegiando esperienze in cui l'opera viene pensata in relazione diretta e inscindibile con lo spazio che la accoglie. In queste pratiche *site-specific*, la luce artificiale diventa un vero materiale progettuale, una sostanza immateriale capace di plasmare la percezione, costruire significati e guidare lo sguardo del visitatore.

Progettare la luce per un allestimento museale di questo tipo significa lavorare su tre dimensioni tra loro interconnesse: la percezione visiva, l'integrazione architettonica e la conservazione preventiva. Dal punto di vista percettivo, la luce definisce contrasti, profondità, ombre e accenti, orientando la lettura dell'opera e del suo rapporto con lo spazio. Attraverso parametri come la temperatura colore, l'indice di resa cromatica, l'intensità luminosa e la geometria del fascio, è possibile creare atmosfere che amplificano l'intento dell'artista, sottolineano dettagli nascosti o trasformano l'ambiente in un dispositivo narrativo immersivo.

Negli ultimi anni la tecnologia ha reso questo controllo sempre più sofisticato. I LED di alta qualità, con rese cromatiche che arrivano a *CRI (Color Rendering Index)* 97 e spettri studiati per non danneggiare i materiali sensibili, hanno rivoluzionato il modo di illuminare le opere, eliminando praticamente le emissioni dannose e garantendo una fedeltà cromatica prima impensabile. A questi si affiancano ottiche di precisione, come le lenti tridimensionali o i sistemi digitali di modellazione del fascio, che consentono di adattare la luce in maniera chirurgica, senza modificare fisicamente i corpi illuminanti. La luce diventa così un elemento plastico, regolabile e programmabile, capace di trasformare lo stesso allestimento senza intervenire sugli oggetti esposti.

Un ruolo sempre più importante è svolto dai sistemi

di controllo intelligenti, basati su protocolli DALI, reti *Bluetooth Mesh* o *Zigbee* e su piattaforme di gestione via app. Grazie a questi strumenti ogni apparecchio può essere regolato individualmente: si creano scenografie luminose, si modulano intensità e temperature colore, si adattano gli spettri attraverso funzioni *tunable white* o *spectral-tunable*, particolarmente utili quando si espongono materiali delicati che richiedono livelli e tipologie di luce specifiche. Inoltre, la possibilità di monitorare consumi, condizioni delle sorgenti e parametri conservativi ha introdotto nel settore del *Light Design* logiche di manutenzione preventiva e predittiva, migliorando l'efficienza e la tutela delle opere.

In parallelo, si assiste a una rinnovata diffusione dell'illuminazione a fibra ottica, scelta d'eccellenza per vetrine microclimatizzate e oggetti particolarmente sensibili. Separando completamente la sorgente luminosa dall'opera, la fibra elimina il rischio termico e radiante, mentre le testine miniaturizzate garantiscono la massima discrezione visiva. Allo stesso tempo, i moderni sistemi su binario – più modulari, magnetici e compatti rispetto al passato – permettono una grande versatilità nel rinnovare gli allestimenti, qualità fondamentale per musei in continua evoluzione.

Il processo progettuale è stato trasformato anche dal contributo delle tecnologie digitali immersive. L'impiego del *digital twin*, ovvero il modello virtuale tridimensionale di una sala, consente di prevedere in modo realistico la distribuzione della luce, la resa cromatica, gli effetti su superfici e materiali e perfino il comportamento dell'illuminazione nel tempo. Integrati in *workflow BIM*, questi strumenti dialogano con sensori ambientali e algoritmi di intelligenza artificiale in grado di adattare la luce in tempo reale in base all'affollamento delle sale, ai limiti di illuminanza consentiti o alle esigenze narrative dell'allestimento. Il museo diventa così un organismo sensibile, capace di reagire e trasformarsi.

Accanto all'innovazione tecnologica, resta centrale la questione della conservazione preventiva. Le normative internazionali – dalla CIE alle linee guida ICOM-CC – impongono limiti rigorosi all'esposizione luminosa delle opere più delicate, come i 50 lux per carta e tessuti o i 200 lux per dipinti e materiali fotografici. Il progettista è chiamato a trovare un equi-

<sup>5</sup> P. ZUMTHOR, (2006). *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*, Birkhäuser.

librio tra tutela e valorizzazione, spesso mediante sensori di presenza che attivano la luce solo quando necessario, lenti schermanti e regolazioni dinamiche del flusso luminoso, così da garantire la massima protezione senza rinunciare alla qualità percettiva.

Infine, l'integrazione architettonica della luce rappresenta uno degli aspetti più affascinanti dell'allestimento *site-specific*. Oggi la luce può fondersi con le superfici, diventare parte delle pareti o dei soffitti attraverso pannelli retroilluminati, membrane luminose o micro-sistemi LED integrati nei materiali. In questa prospettiva, la luce diventa un linguaggio quasi drammaturgico che permette di progettare sequenze visive che cambiano nel tempo, guidando il visitatore come un regista conduce lo spettatore in una scena teatrale.

La narrazione luminosa, modulata con sensibilità, può trasformare il percorso museale in un'esperienza immersiva e in continua metamorfosi e rappresenta oggi una delle componenti più decisive e complesse del progetto espositivo contemporaneo, avvicinando sempre più il linguaggio museografico a quello scenico. Questo approccio trova quindi un parallelo diretto nel mondo dello spettacolo, dove la luce concorre da sempre alla costruzione dell'evento scenico e alla definizione delle sue atmosfere, dei suoi ritmi e delle sue dinamiche percettive. Come afferma Peter Brook, «*uno spazio vuoto può diventare teatro quando qualcuno vi entra e un altro lo guarda*»<sup>6</sup>, una definizione che ben si presta anche a descrivere l'allestimento museale contemporaneo, in cui la presenza del visitatore e la sua relazione con lo spazio attivano un processo performativo. Nel museo *site-specific*, infatti, la luce si comporta come un vero e proprio strumento drammaturgico generando attesa, silenzio, densità atmosferiche, suggerisce ritmi e posture, proprio come avviene sulla scena.

Un caso emblematico di questa dinamica è *The Weather Project* di Olafur Eliasson, presentato alla *Tate Modern* nel 2003<sup>7</sup>, dove l'artista ha trasformato la "Turbine Hall" in un ambiente immersivo costruito attraverso un'atmosfera artificiale. In quella sala di dimensioni eccezionali – 150 metri di lunghezza, 25 di

larghezza, 30 di altezza – Eliasson non ha introdotto un oggetto artistico tradizionale, ma ha installato un semidisco di 15 metri composto da lampade monocromatiche gialle, tipiche dell'illuminazione stradale, posizionato a 25 metri dal pavimento e completato da un soffitto di pannelli a specchio leggermente piegati agli angoli per rompere la perfetta circolarità della forma solare. Sedici ugelli diffondevano nella sala una nebbia fine, ottenuta da una miscela di acqua e zucchero, che avvolgeva lo spazio trasformandolo in un paesaggio sensoriale in cui luce, foschia e riflessi dialogavano con il movimento dei visitatori. I partecipanti, entrando, si trovavano immersi in una "nebbia gialla debole": attraverso di essa scorgevano il sole artificiale in lontananza e le proprie sagome riflesse sul soffitto specchiante<sup>8</sup>. L'effetto risultante era quello di una grande scenografia atmosferica che non si limitava a essere osservata, ma che si attivava attraverso la presenza stessa del pubblico, confermando come la luce possa diventare un vero e proprio atto performativo.

Questa convergenza tra linguaggi ha generato una tendenza sempre più evidente nella pratica contemporanea dove i confini tra museografia e scenografia si assottigliano, e la luce diventa materia progettuale condivisa, ponte tra discipline diverse e territorio fertile per un dialogo interdisciplinare. Il *light designer* opera oggi come figura ibrida, modulando intensità, direzione e temperatura cromatica in relazione allo spazio e alle opere, definendo gerarchie percettive e percorsi visivi, programmando sequenze luminose capaci di reagire in tempo reale al pubblico o ai *performer*.

Il museo contemporaneo, così come la scena teatrale, si configura dunque come una drammaturgia dello spazio: un'esperienza costruita attraverso luce, suono, movimento dei corpi e percezione condivisa. L'integrazione tra Tecnologia, Architettura e Progetto artistico apre la strada a musei del futuro sempre più reattivi e coinvolgenti, in cui la luce non è solo un mezzo tecnico di illuminazione, ma un medium capace di generare significati, atmosfere e relazioni, trasformando il visitatore in protagonista di un paesaggio percettivo in continua trasformazione.

<sup>6</sup> P. BROOK, (1995). *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough*, Immediata.

<sup>7</sup> O. ELIASSON, (2003). *The Weather Project*, Tate Modern Exhibition Catalogue.

<sup>8</sup> P. CAPPARUCCI, (2014). *Light Art + Design*, Simple.

## Riferimenti bibliografici

### Normative e linee guida

G. THOMSON, (1986). *The Museum Environment*, 2a ed., Butterworth-Heinemann.  
ICOM, IIC, CIE. *Recommended Light Levels for Museum Objects* (pubblicazioni varie).

### Testi fondamentali di lighting design

M. INNES, (2012). *Lighting for Interior Design*. Laurence King Publishing.  
MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION, (1998). *Museums and Galleries: Design and Development Guides*, Routledge.  
G.M. MATTHEWS, (1991). *Museums and art galleries: a design and development guide*, Butterworth Architecture.  
H.M. BRANDSTON, (2008). *Learning to See: A Matter of Light*, Illuminating Engineering Society NY.  
LIGHTING RESEARCH CENTER, (2011). *The Lighting Handbook*, 10a ed., IESNA.  
G.R. STEFFY, (2008). *Architectural Lighting Design*, 3a ed., John Wiley & Sons.  
M. MAJOR, J. SPEIRS, & A. TISCHHAUSER, (2004). *Made of Light: The Art of Light and Architecture*, Birkhäuser.  
L. MICHEL, (1996). *Light: The Shape of Space*, John Wiley & Sons.  
IESNA (ILLUMINATING ENGINEERING SOCIETY OF NORTH AMERICA), (2003). *The IESNA Lighting Handbook*, IESNA.  
C. CUTTLE, (2015). *Lighting Design: A Perception-Based Approach*, Routledge.

### Museum lighting specifico

D. SAUNDERS, (2020). *Museum Lighting: A Guide for Conservators and Curators*, Getty Conservation Institute.  
G. THOMSON, (1986). *The Museum Environment*, 2a ed., Butterworth-Heinemann.  
T. SCHIELKE, (2014). *Light Perspectives: Between Culture and Technology*, ERCO.  
G. PINNA, & D. SUTERA, (2000). *Per una nuova museologia*, CLUEB.  
M. INNES, (2012). *Lighting for Interior Design*, Laurence King Publishing.  
MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION, (1998). *Museums and Galleries: Design and Development Guides*, Routledge.  
D. PHILLIPS, (2000). *Lighting Modern Buildings*, Architectural Press.  
R. SAGE, (2020). *The Architecture of Light: A Textbook of Procedures and Practices for the Architect, Interior Designer and Lighting Designer*.  
C. CUTTLE, (2007). *Light for Art's Sake: Lighting for Artworks and Museum Displays*, Routledge.  
M. SUTTON VANE, (a cura di), (2021). *Lighting Guide 8: Lighting for Museums and Art Galleries*, Society of Light and Lighting, Chartered Institution of Building Services Engineers (CIBSE).

### Conservazione e aspetti tecnici

J. ASHLEY-SMITH, (1999). *Risk Assessment for Object Conservation*, Butterworth-Heinemann.  
P. GARSIDE, & P. WYETH, (2003). "Identification of Cellulosic Fibres by FTIR Spectroscopy", in *Studies in Conservation*, 48 (2003): 269-275.  
COMMISSION INTERNATIONALE DE L'ÉCLAIRAGE, (2004). *Control of Damage to Museum Objects by Optical Radiation*, CIE 157, CIE.  
G. DAVANZO, F. PIVA, (2004). *Musei e mostre: criteri per la sicurezza e la gestione degli impianti elettrici*, Edizioni ETS.

### Design e percezione

P.R. BOYCE, (2014). *Human Factors in Lighting*, 3a ed., Taylor & Francis.  
G. GORDON, (2014). *Interior Lighting for Designers*, 5a ed., John Wiley & Sons.  
M.S. REA, a cura di, (2000). *The IESNA Lighting Handbook: Reference & Application*, 9a ed., IESNA.

### Pubblicazioni italiane

G. FORCOLINI, (2004). *Lighting Design: Progettazione della luce per gli spazi interni ed esterni*, Hoepli.  
G. FORCOLINI, (2012). *La luce del museo*, Maggioli.  
P. PALLADINO, (2008). *Luce e illuminazione*, Tecniche Nuove.  
P. PALLADINO, (2005). *Manuale di illuminazione*, Tecniche Nuove.

### Lighting design contemporaneo

J. SPEIRS, & M. MAJOR, (2005). *Made of Light: The Art of Light and Architecture*, 2a ed., Birkhäuser.  
F.H. MAHNKE, & R.H. MAHNKE, (1996). *Color, Environment, and Human Response*, John Wiley & Sons.  
M.D. EGAN, & V. OLGAY, (2010). *Architectural Lighting*, 3a ed., McGraw-Hill.  
R. GANSLANDT, & H. HOFMANN, (1992). *Handbook of Lighting Design*, ERCO.

### Casi studio e progetti

D. NEUMANN, a cura di, (2002). *Architecture of the Night: The Illuminated Building*, Prestel.  
M. BRAWNE, (1982). *The Museum Interior: Temporary and Permanent Display Techniques*, Thames & Hudson.  
D. DEAN, (1994). *Museum Exhibition: Theory and Practice*, Routledge.

### Riviste specializzate e periodici

*Lighting Research & Technology*. Sage Publications (trimestrale).  
*Professional Lighting Design*. VIA-Verlag (bimestrale).  
*Light & Engineering*. Znack Publishing House (trimestrale).  
*Museum Management and Curatorship*. Routledge (con articoli su *lighting design*).

### 1. Museo-territorio-patrimonio: un rapporto in evoluzione

La relazione tra territorio e museo è un tema dibattuto da tempo nel doppio senso di relazione museo-territorio e territorio-museo [EMILIANI, 1974, 1985], che si è progressivamente evoluto e i cui confini e modalità di interazione sono continuamente oggetto di esplorazione.

La rilevanza della comunicazione e dei rapporti con il territorio nell'ambito museale è ulteriormente confermata dalla normativa italiana sugli standard minimi [D.M. 113/2018], che ne individuano un ambito di rilevante interesse.

Il museo, infatti, può contribuire attivamente ad una migliore comprensione del paesaggio<sup>1</sup>, rafforzando e mettendo in evidenza il legame tra territorio e le dimensioni storiche, culturali e sociali che si stratificano nel tempo. Al centro della rete museo – territorio – paesaggio si trova protagonista il patrimonio, costituito da beni culturali e beni paesaggistici. I beni culturali comprendono entità immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico, e sono testimonianze aventi valore di civiltà. Similmente, i beni paesaggistici sono formati da immobili e aree, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio [CODICE DEI BENI CULTURALI E DEL PAESAGGIO, 2004]. Ciò che rende patrimonio gli oggetti, le aree e le architetture, è la loro consistenza fisica e il valore che essi assumono per una comunità; questo valore li trasforma da entità materiali in contenitori di significato, caratterizzati da relazioni di tipo transdisciplinare e transdimensionale. La questione trova attualmente implicazioni dirette sia nell'allestimento museografico che nelle modalità di rappresentazione del patrimonio mobile e immobile, materiale e immateriale, incidendo sull'organizzazione spaziale e sui dispositivi attraverso cui il museo si relaziona con il territorio. Il museo, nella struttura fisica e gestionale, riflette le decisioni politico amministrative e, risponde nel tempo al delicato bilanciamento tra Stato e Regioni<sup>2</sup>; contemporaneamente si adegua all'evoluzione della definizione di patrimonio all'interno di norme e linee guida nazionali ed internazionali<sup>3</sup>. Si è progressivamente affermata un'idea di patrimonio che nel tempo si è estesa comprendendo il territorio, e la necessità che il museo, in quanto istituzione dedicata alla sua conservazione e valorizzazione<sup>4</sup>, vi si radichi.

A partire dagli anni Settanta, iniziano a proliferare i piccoli musei e si avvia una capillarizzazione a livello locale di istituzioni, di diversa entità, strettamente legate al territorio di riferimento. Parallelamente si sviluppano anche i modelli quali l'ecomuseo o il museo diffuso<sup>5</sup>, che si pongono manifestatamente a tutela del territorio nel mantenimento del patrimonio in loco, evitando l'allontanamento dal contesto di origine, e preservando le relazioni che incidono sull'essenza dell'oggetto stesso [DRUGMAN, 2010, pp. 92-96]. Queste forme museali riflettono l'esigenza di custodire un'identità culturale locale, rispetto alla quale le persone possano sentirsi partecipi e riconoscerla come patrimonio collettivo.

### 2. Sistemi museali in relazione col territorio

Nel tentativo di comprendere quali siano le modalità in cui i musei entrano in relazione con il territorio, si propone una sintetica descrizione di alcune tipologie di sistema museale, nonché l'osservazione di alcuni casi, che rappresentano spunti concreti ed esemplificativi. Musei diffusi, ecomusei, piccoli musei locali, musei diocesani e musei nazionali nascono con differenti funzioni e modelli di gestione, organizzazione e tema, ma tutti esplicitano il sistema di relazioni con un'area geografica e una comunità di pertinenza tessendo relazioni peculiari con il territorio in diversi modi.

Musei dichiaratamente volti a questo scopo sono i musei diffusi, istituzioni policentriche, il cui concetto teorico si sta evolvendo da almeno cinquant'anni e che possono essere definiti come una struttura radicata al luogo e flessibile, atta a preservare i beni e, insieme, a mettere in rete elementi distanti nel territorio [DRUGMAN, 1982; MONTANARI, 2021]. Musei che si sviluppano per lo più in ambienti extraurbani e rurali, dove la rete patrimoniale ha maglie più larghe, ma che sono sempre più frequenti anche in tessuti urbani dove incentivano la fruizione di luoghi simbolici della città. Sia in paesaggi rurali che in paesaggi urbani, emerge l'esigenza di uscire 'fuori dal museo' per legare le collezioni al contesto e per valorizzare al contempo il patrimonio immobile, antropico e naturale, che per costituzione non può essere confinato in uno spazio chiuso.

Si tratta di istituzioni dove la relazione con il territorio viene resa esplicita attraverso la fruizione di spazi, interni ed esterni, e percorsi tematizzati che

<sup>1</sup> Tra le definizioni più note di paesaggio, quella della Convenzione Europea [CONSIGLIO D'EUROPA, 2000] ne sottolinea l'interdipendenza rispetto alla percezione delle popolazioni che lo abitano o che lo scoprono, e rispetto a fattori antropici e naturali.

<sup>2</sup> Il D.P.R. n. 3/1972 in cui viene sancito il trasferimento alle Regioni delle funzioni amministrative statali in materia di assistenza scolastica e di musei e biblioteche di enti locali, e successivamente l'art. 47 del D.P.R. 24 luglio 1977, rappresentano un punto di svolta per i musei italiani, in particolare per quelli più connessi al territorio, di "interesse locale" [JALLA, 2015].

<sup>3</sup> La normativa italiana e linee guida internazionali mettono ordine sull'evoluzione del concetto, aggiornandolo ai cambiamenti e alle esigenze della società. La stretta relazione tra museo e paesaggio trova una delle sue massime esplicitazioni nella Carta di Siena in cui si afferma che i «*musei italiani, per numero, diffusione e valore del loro patrimonio, costituiscono una componente di rilievo del paesaggio italiano, in grande maggioranza connessi al territorio\* e ai paesaggi di appartenenza*», e allo stesso tempo hanno una responsabilità nel favorire la creazione di una «*comunità di paesaggio*» [ICOM, 2014; ICOM ITALIA, 2016].

<sup>4</sup> Le attuali funzioni del museo in Italia sono delineate dal CODICE DEI BENI CULTURALI [2004] e trovano un'importante riferimento nella definizione di museo pubblicata da ICOM nel 2022.

<sup>5</sup> Di ecomuseo e museo diffuso si è già parlato nel contributo di F. Fabbrizzi all'interno di questo volume; perciò, nel presente testo si intende accennare ad altre questioni teoriche ed empiriche al fine di comprendere come questi musei siano esemplificativi delle modalità di interazione tra museo e territorio.

orientano alla scoperta e alla conoscenza di una collezione a cielo aperto, o di una storia, esperita attraverso luoghi selezionati e resa accessibile da sistemi informativi di vario tipo.

Sempre con una vocazione e attenzione al contesto ambientale nasce l'ecomuseo, che Rivière definisce uno «[...] specchio in cui la popolazione si guarda per riconoscere la sua immagine, dove cerca la spiegazione del territorio al quale è legata, così come quella delle popolazioni che l'hanno preceduta» [1985]. La panoramica della diffusione di questi musei viene offerta dall'*Atlante degli ecomusei italiani*, attraverso una mappa on-line in cui si possono visualizzare le istituzioni parte della rete<sup>6</sup>. Nel Manifesto, uno strumento che ha riformato le pratiche metodologiche, relazionali, sociali e fisiche [SANTO ET AL., 2017], si dichiara, tra i primi punti che «*Gli ecomusei sono identità progettuali che si propongono di mettere in relazione usi, tecniche, culture, produzioni, risorse di un ambito territoriale omogeneo con i beni culturali che vi sono contenuti*» [COMUNITÀ DI PRATICA EMI, 2022].

Un'altra categoria tra i musei attivi nel territorio è quella dei "piccoli musei"<sup>7</sup>. Diffusi sul territorio italiano, essi costituiscono presidi culturali e centri di riferimento per le comunità. Questi musei di interesse locale sono spesso gestiti da enti del terzo settore e frequentemente singoli cittadini contribuiscono attivamente anche alla loro istituzione. Alcuni studi infatti sottolineano proprio il potenziale del patrimonio culturale nella creazione di una comunità: ne rafforzano la coesione favorendo la riduzione di degrado urbano, e incentivando azioni di rigenerazione e offerta lavorativa [FABBRICATTI, BOISSEININ & CITONI, 2020].

Osservando le modalità di istituzione e gestione di molti piccoli musei emerge come, in diversi contesti, le comunità locali da destinatarie del progetto museale ne diventino attrici e promotrici: partecipano direttamente alla raccolta delle collezioni, sostengono l'istituzione dell'ente museale e si occupano della gestione che è frequentemente assunta da enti del terzo settore. Ad esempio, CITONI & FABBRICATTI [2022] menzionano i casi del "Museo Etnografico di Aquilonia" (MEa) e del "Museo Antropologico Visivo Irpino" (MAVI) di Lacedonia nel territorio irpino, entrambi gestiti da associazioni culturali e accomunati dal fatto che le collezioni sono state, almeno in parte, donate da cittadini, che hanno messo così a disposizione oggetti personali o fotografie.

Nel 2022, in Italia, quasi la metà delle strutture tra

musei, gallerie, aree archeologiche e complessi monumentali pubblici, sono localizzate nei Comuni delle cosiddette "Aree Interne"<sup>8</sup>. Sono soprattutto musei etnoantropologici, archeologici, di scienze naturali o tecnologiche e musei tematici mentre, tra i complessi monumentali, prevalgono castelli, costruzioni fortificate, chiese e altri edifici religiosi [ISTAT, 2025]. Si caratterizzano come istituzioni fortemente legate al contesto, seppur secondo logiche e relazioni diverse, che musealizzano il patrimonio locale, tangibile e intangibile, composto da oggetti e reperti il cui ruolo è anche quello di custodire una storia, delle tradizioni, ed essere dei luoghi di apprendimento e di aggregazione.

I complessi monumentali stessi sono solitamente strutture che nascono in relazione al luogo in cui sono collocate, la distanza rispetto alle risorse naturali e altre strutture, talvolta disposte secondo criteri di intervisibilità e controllo territoriale; ed è nel paesaggio culturale che tali sistemi trovano il proprio contesto giustificativo.

Ma anche i musei della civiltà contadina sono radicati nel territorio: custodiscono oggetti di vita rurale, che hanno segnato la quotidianità dello scorso secolo, strumenti di lavoro che hanno tracciato e costruito il paesaggio agrario. Lo testimoniano gli studi di E. Sereni che riconoscono una dimensione formale e centrale, dinamica e soggetta alla trasformazione dei rapporti sociali. Il paesaggio, nella sua forma e nelle sue strutture, non è infatti solo un fatto estetico, ma è anche economico e sociale [Tosco, 2017, cap. 3].

I musei etnografici spaziano dall'esplorazione dell'ambiente domestico, ai mestieri artigiani, alla storia popolare nelle sue espressioni folkloristiche, ai vari cicli di produzione; qui manufatti e attrezzi di uso comune, documenti e prodotti del lavoro, vengono organizzati secondo aree tematiche. Attraverso gli oggetti, le storie, le tradizioni, i detti, i racconti, i documenti e le fotografie, i musei diventano veri e propri archivi della memoria locale<sup>9</sup> aperti alla collaborazione a cui tutti possono contribuire condividendo le proprie conoscenze. Gli stessi musei si occupano di valorizzare le tradizioni locali promuovendo attività e laboratori didattici, pomeriggi culturali, anche attraverso l'organizzazione di eventi aperti al pubblico<sup>10</sup>.

Altri musei strettamente connessi al territorio sono quelli diocesani, la cui la formazione e l'ordinamento risale agli inizi del XX secolo<sup>11</sup>, volti a preservare

<sup>6</sup> La mappa [RETE ECOMUSEI ITALIANI, s.d.] mostra che gli ecomusei, in numero crescente dal 2017, sono distribuiti in tutte le Regioni, ma con netta preponderanza a centro-nord, dove si registra una grande concentrazione tra Piemonte e Lombardia.

<sup>7</sup> Pur non facendo riferimento ad una definizione specifica, con "piccoli musei" si intende in senso più generale musei regionali, provinciali, civici o privati, gestiti da soggetti pubblici o privati, da Enti del terzo settore e/o organizzazioni *non profit*, che manifestano un forte legame con il territorio e la comunità locale. Talvolta, dagli atti normativi, la categorizzazione è definita anche attraverso un limite alle entrate, ma in questo caso non è stata data rilevanza a questa discriminante.

<sup>8</sup> La classificazione dei comuni italiani, che individua alcuni di essi come "Aree Interne", deriva dal *Piano Strategico Nazionale delle Aree Interne*, PSNAI 2021-2027 [PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI. DIPARTIMENTO PER LE POLITICHE DI COESIONE PER IL SUD, 2025], e si basa su parametri legati alle dinamiche demografiche e ai tempi di percorrenza dai servizi.

<sup>9</sup> Il Museo del Quotidiano di Ettore Guatelli, a Ozzano sul Taro, per esempio, offre una collezione di utensili che hanno fatto parte delle vite di donne e uomini: sono biografie e storie materializzate negli oggetti che sintetizzano la dimensione culturale del paesaggio, frutto di una sapienza pratica della gestione della terra [Turci, 2018].

<sup>10</sup> Tra gli eventi promossi dai musei locali il festival di musica popolare curato e diretto dalla direzione scientifica del Museo della Civiltà Contadina *Valle dell'Aniene*, è un esempio di iniziativa che offre un'occasione di confronto ed un momento di condivisione [MUSEOROVIANO – MUSEO DELLA CIVILTÀ CONTADINA VALLE DELL'ANIENE, 2025].

<sup>11</sup> Già tra 1923 e 1924 viene data indicazione ai vescovi della necessità di costituire dei Musei Diocesani nella *Lettera circolare ai vescovi d'Italia per la conservazione, custodia ed uso degli archivi e delle biblioteche ecclesiastiche* (15 aprile 1923), e nella *Lettera circolare agli ordinari d'Italia* (1 settembre 1924), redatte dalla Segreteria di Stato.

il patrimonio dall'incuria e dalla dispersione per conservare la memoria culturale e spirituale della comunità cristiana e le specificità territoriali. L'istituzione ecclesiastica si organizza in questo senso come un sistema di «*strutture policentriche in confronto delle quali il museo diocesano svolge il ruolo di coordinamento. [...] Si intessa così una rete che connette dinamicamente il museo diocesano con gli altri poli museali e l'insieme dei beni culturali ecclesiastici con l'intero territorio*» [PONTIFICIA COMMISSIONE PER I BENI CULTURALI DELLA CHIESA, 2001, par. 4.3 *Fruibilità nel complesso del territorio*].

I musei diocesani si propongono di essere anche luoghi di dialogo tra i vari attori culturali, anche attraverso progetti di collaborazione con l'università dove le tre missioni universitarie di didattica, ricerca e valorizzazione dei prodotti, vengono integrate con le attività museali [AIELLO, 2022].

Anche i musei statali situati all'interno di grandi città si confrontano con la natura intrinsecamente territoriale del patrimonio culturale, spesso fortemente connesso a luoghi, pratiche e contesti, che si collocano al di fuori dello spazio museale e, talvolta, della stessa dimensione urbana. Questa consapevolezza si traduce in iniziative espositive che sollecitano un movimento centrifugo, invitando il pubblico a riconoscere il museo come nodo di una rete più ampia e contribuendo al consolidamento dei rapporti tra istituzioni e territori.

In questa direzione si colloca, ad esempio, l'esperienza delle Gallerie degli Uffizi, che attraverso i progetti *Uffizi Diffusi* e *Terre degli Uffizi*, attivi dal 2020, promuove la valorizzazione del patrimonio artistico toscano mediante una rete di collaborazioni con musei e istituzioni culturali locali riconoscendo nei musei di piccola scala degli interlocutori fondamentali.

Un approccio sensibile al tema, seppure declinato attraverso il dispositivo temporaneo della mostra, emerge nel caso del Museo delle Civiltà di Roma. La mostra *Le fiabe sono vere... Storia popolare italiana* propone un percorso espositivo, che cura l'accessibilità e che adotta la fiaba per connettere arti e tradizioni popolari.

Attraverso un sistema eterogeneo di opere, l'esposizione restituisce la profondità delle relazioni tra patrimonio materiale e immateriale e il legame tra oggetti, pratiche e luoghi. [*Le fiabe sono vere... Storia popolare italiana*, mostra al Museo delle Civiltà, 2025].

Le esperienze qui presentate confermano come, al di là della dimensione e delle risorse disponibili, il museo, nel perseguire la valorizzazione dei beni e del territorio intesi come patrimonio culturale e quindi come paesaggio, attivi e consolidi strategie volte a ricostruire il senso di sussidiarietà territoriale e rafforzare il legame tra comunità e testimonianze materiali in quella dimensione intangibile che le connette.

### 3. Dispositivi di relazione nel museo: percorsi, spazi e allestimenti, linguaggi grafici

Organizzazione dei flussi, distribuzione spaziale e rappresentazioni visive sono strumenti attraverso cui i musei valorizzano beni il cui significato emerge soprattutto dal sistema di relazioni in cui sono inseriti. Percorsi fuori e dentro i musei, allestimento e tipologia di spazi, mappe e rappresentazioni digitali dinamiche rispondono infatti alle esigenze di connettere il patrimonio al territorio prendendo carico della narrativa contemporanea del museo attraverso un approccio interdisciplinare.

#### *Percorsi tra territorio e museo*

Secondo una visione che riconosce il territorio italiano come policentrico [DE ROSSI, 2018; BARBERA & DE ROSSI, 2021], il patrimonio può fungere da rete, medium di connessione, configurandosi come un'infrastruttura culturale in grado di sottolineare il legame dei beni culturali al contesto. In questa prospettiva il territorio viene interpretato come un *continuum* spaziale e disciplinare al fine di comunicare il valore tangibile e intangibile del paesaggio.

In Italia, molte testimonianze della ricchezza storico-culturale, architettonica e archeologica sono distribuite anche in centri meno conosciuti, di piccola e media dimensione; ne deriva una crescente diffusione di percorsi che si estendono oltre la città e mettono in evidenza strutture territoriali di tipo metropolitano o metrorurale, connettendo tra loro musei e luoghi della cultura distanti e invitando a una fruizione sistemica del patrimonio.

In questa direzione si collocano anche alcune sperimentazioni di carattere istituzionale. L'ISTAT, ad esempio, ha avviato una schedatura di percorsi museali basati su itinerari stradali che collegano musei e istituzioni culturali censiti, assumendo come nodi principali le strutture con il maggior numero di visitatori in ciascuna provincia e includendo tutti i musei

raggiungibili entro 30 minuti di percorrenza in automobile [ISTAT, 2024].

D'altra parte è frequente, soprattutto tra i piccoli musei, un'organizzazione a rete in modo da proporre itinerari che attraversano il territorio tra siti di interesse culturale, che mette in sinergia le istituzioni, potenziando l'offerta culturale e di conseguenza favorendo le possibilità di fruizione del territorio con forme di turismo lento. Questa direzione continua a essere oggetto di sperimentazione, come dimostra il progetto *MIR – Musei in Rete*, che coinvolge diverse istituzioni tra università, musei ed enti. L'iniziativa è dichiaratamente volta a valorizzare il patrimonio culturale diffuso, rafforzare l'attrattiva turistica, modernizzare gli strumenti di comunicazione digitale e di promozione culturale [ALBERGONI & SGARLATA, 2025]. L'organizzazione a rete favorisce la creazione di percorsi tematici, geografici o virtuali che connettono spazialmente luoghi lontani differenziandosi per mezzo di percorrenza [ALVANO, 2025]. La strutturazione di percorsi è una pratica comune negli ecomusei dove la conformazione degli stessi rendono necessario tracciare itinerari per visitare brani di paesaggio di particolare valore storico-documentario o percorsi artistici [GERI, 2007]. I tragitti proposti spaziano da percorsi giornalieri in nuclei urbani, fino a percorsi a raggio più ampio che possono collegarsi ad un turismo escursionistico. L'offerta culturale si integra con il turismo rurale, orientato alla scoperta di prodotti di enogastronomia e artigianato tipico, che fanno parte di quella componente immateriale del territorio, contribuendo come fattore di sviluppo economico [BAMBI & IACOBELLI, 2019].

### **Spazio e allestimento nel museo**

All'interno dei musei questa logica relazionale si riflette nella configurazione degli spazi, nell'organizzazione funzionale, nella distribuzione dei percorsi, fino alle scelte allestitive e alle modalità di comunicazione museale. Il museo, e in particolare i musei locali, capaci di rispondere alle trasformazioni del contesto socio-culturale attuale e ad una revisione in dei concetti di memoria e patrimonio [MONTANARI, 2013] agisce come dispositivo di traduzione del territorio, condensando in un ambiente circoscritto relazioni, pratiche e saperi che si sviluppano su scale più ampie.

I musei in Italia sono spesso ospitati in strutture preesistenti, che possono porre vincoli alle possibilità progettuali ma che, al tempo stesso, conferiscono

agli spazi un forte valore narrativo, in quanto essi stessi sono patrimonio costruito ed espressione della cultura locale.

Nei piccoli musei, accanto agli spazi espositivi destinati alla conservazione dei manufatti e ai relativi apparati informativi, si sviluppa una serie di attività che vanno oltre la funzione espositiva in senso stretto, forse proprio per la vicinanza alle realtà del terzo settore o per l'attitudine a rispondere alle esigenze della comunità. Laboratori didattici, attività di ricerca e documentazione, incontri con la cittadinanza, momenti di restituzione pubblica e pratiche di produzione culturale rendono il museo un luogo vivace che si distingue dall'idea classica di museo. La presenza, talvolta episodica e non sempre formalizzata, di tali attività evidenzia la necessità di spazi flessibili, adattabili e in grado di accogliere funzioni differenti, anche in assenza di ambienti specificamente dedicati. In questo quadro, la configurazione spaziale del museo assume un ruolo progettuale centrale: non tanto come definizione rigida di funzioni, quanto come predisposizione di ambienti capaci di supportare tali pratiche. La sensibilità progettuale diventa quindi fondamentale nel riconoscere e valorizzare le potenzialità degli spazi. L'organizzazione della collezione può seguire un percorso unitario e ordinato, come avviene spesso nei musei archeologici dove è di riferimento la progressione temporale, oppure può articolarsi in sezioni giustapposte, tipiche di molti musei etnoantropologici che restituiscono i diversi ambiti della vita quotidiana e produttiva delle comunità di riferimento. Anche l'allestimento diventa dispositivo di rappresentazione del territorio e della cultura immateriale procedendo per riproduzione di ambienti o per interpretazione.

La disposizione degli oggetti secondo principi compositivi ne può esaltare il valore formale, le particolarità costruttive, così come le caratteristiche materiche. La grande varietà di strumenti, declinati in diverse forme e varianti regionali differenti, può essere valorizzata all'interno di un allestimento che facilita la costruzione di relazioni visive. Ciò è osservabile al Museo del Quotidiano di Ettore Guatelli, dove una moltitudine di arnesi disposti sulle superfici verticali e orizzontali, muri e soffitti, creano densi pattern. Qui il collezionismo di impronta enciclopedica si intreccia con una forte attenzione estetico-compositiva, restituendo, attraverso l'allestimento stesso, l'immagine di una profonda cultura agricola radicata nel territorio parmense.



^ “Piccolo Museo”, collezione privata di oggetti di civiltà contadina situata a Covigliano, nel comune di Firenzuola (FI). A sinistra: spazio esterno; a destra: spazio interno (foto N. Lecci)

### **Linguaggi grafici per comunicare il patrimonio**

Il sistema informativo costituisce una componente integrante del museo. La comunicazione museale ha lo scopo di rendere comprensibili i significati del patrimonio, facilitando l'interpretazione e l'accessibilità ai contenuti culturali da parte di un pubblico eterogeneo [MILANO E SCIACCHITANO, 2015; MI BAC, 2019]. I linguaggi grafici e visivi assumono quindi una funzione di mediazione culturale, declinandosi secondo codici di comunicazione diversificati e calibrati a seconda dell'entità del patrimonio e dei fruitori. Sono strumenti tramite cui rendere visibili informazioni sulle relazioni fra collezioni, architettura, territorio e paesaggio ed incentivare una connessione fisica che si esperisce seguendo gli itinerari proposti.

Il problema della rappresentazione del patrimonio per la sua valorizzazione rimane aperto alle sperimentazioni, anche tramite media digitali, volte a sottolinearne le caratteristiche fisiche, morfologiche, materiche, così come quelle intangibili e non immediatamente visibili, quali il contesto di provenienza, le relazioni storiche, culturali e formali.

Inoltre, diversi sistemi di rappresentazione sono utilizzati come strumenti di co-progettazione e nel loro processo ideativo come attività di confronto e consolidamento della comunità patrimoniale, ma anche nella definizione di un'identità visuale.

La presenza di immagini nei musei etnoantropologici, per esempio, deriva dalla necessità, già accennata in precedenza, di contestualizzare i manufatti desueti o appartenenti a culture specifiche. Esse vengono impiegate per trasmettere un contesto e favorire la riconoscibilità di beni appartenenti alla memoria personale e condivisa, ma anche per mostrare come essi siano connessi al cambiamento della società e del paesaggio.

Disegni e foto storiche sono di supporto per spiegare l'utilizzo di oggetti: se i primi sono adatti a descrivere la morfologia, o ricostruirne virtualmente la forma intera nel caso in cui l'oggetto non sia completo, o ancora possono riprodurli nel sistema di cui fanno parte; le seconde hanno un carattere immediato e personale e favoriscono una comprensione più diretta.

Forse in modo ancora più efficace, filmati d'epoca o realizzati *ad hoc*, in quanto immagini in movimento corredate da suoni o voci che ne accompagnano la narrazione, restituiscono le pratiche, i gesti e le modalità d'uso a essi connessi. In questo modo, è più semplice apprezzarne la funzione e la conformazione da essa derivante, e viene facilitato il processo di immedesimazione, utile alla comprensione, da parte del visitatore del museo.

Si può osservare che questi linguaggi grafici sono integrati al curato allestimento della mostra al Museo della Civiltà di Roma, e accompagnano il visitatore in un mondo popolare di cui costituiscono delle scenografie attraverso stampe e riproduzioni anche di grandi dimensioni.

D'altra parte sono documenti che testimoniano memorie e storie, che vengono raccolte, archiviate e rese accessibili anche on-line. Ne è un esempio il Museo della Civiltà Contadina “Rodolfo e Luigi Sessa”, volto a conservare e tramandare le tradizioni della bassa padana [MUSEO CIVILTÀ CONTADINA “RODOLFO E LUIGI SESSA”, 2026].

La stessa iconografia, tra rappresentazioni vedutistiche, dipinti e disegni, costituisce un insieme di documenti che descrivono scene e paesaggi, sia nella loro conformazione fisica, di cui possono essere testimonianza, che delle atmosfere e nel valore percepito dalla società e dall'artista. Queste qualità possono essere sfruttate nella costruzione di strumenti di valorizzazione tanto del patrimonio architettonico



storico quanto del paesaggio culturale urbano; tali immagini, infatti, sono scene in cui introdurre informazioni storiche, architettoniche e artistiche e possono diventare materiali per l'elaborazione di modelli urbani digitali e dispositivi interpretativi e narrativi all'interno del museo [MADER-KRATKY, BUCHINGER & LANGENDORF, 2023].

Nel problema della comunicazione dei contesti del patrimonio, le elaborazioni grafiche offrono diverse possibilità. Mappe multiscalarari e linee del tempo rappresentano solo alcuni degli strumenti attraverso cui poter trasmettere, tramite immagini, informazioni che possano aiutare alla comprensione del valore del bene custodito.

Le mappe nei musei possono servire sia per orientare all'interno della struttura che per contestualizzare geograficamente le collezioni. Per questo motivo musei diffusi ed ecomusei per la loro conformazione ed organizzazione non possono esimersi dall'adottare questi linguaggi: sono spesso dotati di mappe, anche digitali e georeferenziate, arricchite di informazioni relative ai nodi di interesse tra loro connessi. Per la loro realizzazione possono essere impiegate piattaforme web che permettono di tracciare percorsi ed inserire indicatori di posizione, rendendo accessibili contenuti eterogenei quali immagini, video, testi, e file audio.

Le mappe sono rappresentazioni dal valore narrativo la cui elaborazione e restituzione grafica dipendono dal fine specifico: possono raccontare di una storia, evidenziando itinerari e dei temi, quanto, allo stesso tempo, sono significativi i processi di produzione e utilizzo della stessa, come progetti e laboratori attivi [CAQUARD & CARTWRIGHT, 2014].

Tecnologie digitali sono dispositivi efficaci nel rendere visibili connessioni territoriali intangibili che

caratterizzano il patrimonio culturale. Tra queste, la ricostruzione del contesto storico-culturale, critico e sociale, quindi le relazioni che vi intercorrono, rappresenta una questione saliente negli studi sul patrimonio digitale [MINISTERO DELLA CULTURA, 2021, par. 5.1.2.]. Nella restituzione dei modelli interpretativi è pertanto importante seguire una serie di principi che assicurino una visualizzazione digitale intellettualmente e tecnicamente rigorosa, al pari dei metodi di ricerca sui beni culturali e di comunicazione dei risultati di tali ricerche [ICOMOS, 2009].

I sistemi di digitalizzazione permettono di documentare beni mobili e immobili, e allo stesso tempo di acquisirne modelli virtuali tridimensionali che possono essere funzionali anche alla comunicazione museale. Modelli tridimensionali permettono di costruire narrazioni di patrimonio immobile del territorio all'interno del museo, offrendone letture ed analisi legate alla collezione museale. [VEZZI & STEFANINI, 2021; LUSCHI & VEZZI, 2023]. Consentono al tempo stesso di elaborare visualizzazioni dinamiche capaci di condurre virtualmente il fruitore dal reperto, al luogo di ritrovamento con rapidi cambi di scala ed integrando informazioni utili alla comprensione più profonda dell'oggetto stesso quanto del territorio [LECCI & VEZZI, 2022; LECCI, 2025].

Un caso particolare che esemplifica le potenzialità della rappresentazione come facilitatore in un dialogo tra comunità locale, enti e pubbliche amministrazioni che si occupano di conservazione e valorizzazione agli aspetti patrimoniali del territorio sono le "mappe di comunità" che mettono in evidenza le particolarità culturali, gli elementi significativi e le conoscenze degli abitanti. Queste tipologie di carte sono frequentemente adoperate negli ecomusei e hanno tra gli scopi quello di coinvolgere la comunità e tutelare il patrimonio culturale e naturale.

^ Dispositivi di comunicazione visuale dinamica utilizzati in ambito museale. A sinistra: vetrina olografica realizzata all'interno del progetto *DHoMus* (*Digital Holographic Museum*) per il Museo Civico Archeologico "Isidoro Falchi" di Vetulonia (GR), esposta anche a *tourisma 2021* (salone archeologia e turismo culturale) (foto del Gruppo di ricerca del progetto *DHoMus*); a destra: vetrina olografica realizzata all'interno del progetto *DHoMus* per il Museo Diocesano di Palazzo Orsini a Pitigliano (GR) (foto del Gruppo di ricerca del progetto *DHoMus*)

Sono rappresentazioni ibride tra mappe artistiche e analisi tecniche, che attingono alle diverse tecniche di rappresentazione dove la creatività è volta anche a favorire la partecipazione attiva dei cittadini. Un tipo di rappresentazione che tra conoscenza esperta e non esperta si fonda sulla traduzione ed invenzione di codici locali superando una rappresentazione funzionalista [POLI, 2019, cap 7].

#### 4. Alcune considerazioni

Il tema della relazione tra museo e territorio è difficilmente estinguibile per la sua ampiezza e dinamicità; perciò, ci si limita a raccogliere di seguito alcune considerazioni emerse nei casi affrontati.

L'istituzione culturale si sviluppa nel tempo adottando forme e modelli specificatamente orientati alla conservazione di un patrimonio culturale diffuso nel territorio, favorendo il dialogo con le comunità locali, e rispondendo alle necessità culturali e di mantenimento della memoria storica, sociale, spirituale, quotidiana. Per fare ciò vengono messe in atto strategie per rendere visibili relazioni con la comunità, con i beni culturali e paesaggistici, intangibili e talvolta profonde e nascoste, attraverso dispositivi spaziali e visivi.

I musei, soprattutto quelli definiti "piccoli", malgrado operino talvolta in contesti caratterizzati da fragilità strutturali, distanza dai flussi turistici consolidati e dinamiche di spopolamento, assumono un ruolo strategico nel consolidamento del tessuto territoriale. Essi agiscono come presidi culturali, istituzioni attive che valorizzano relazioni attraverso il patrimonio, costruendo comunità, rendendo leggibili spazi e storie, conservando la memoria e producendo conoscenza condivisa. Il museo è anche visto "come dispositivo di produzione culturale" per lo sviluppo della comunità a più livelli di azione tra istituzioni,

amministrazione e cittadini, riflettendo una rilettura critica delle strategie culturali tradizionali [BARRECA E VIGNIERI, 2020].

La trasmissione delle relazioni intangibili che strutturano il patrimonio avviene spesso attraverso pratiche narrative, termine ampiamente diffuso anche in ambito museale per indicare modalità di condivisione e mediazione con il pubblico. All'interno del museo la narrazione può assumere forme più o meno implicite: spaziali, visive, scritte o audio; viene messa in atto attraverso approfondimenti episodici così come attraverso strutture narrative più complesse che accompagnano nell'intero percorso espositivo<sup>12</sup>. D'altra parte, il saggio "La crisi della narrazione", spinge a interrogarsi e mettere in discussione l'uso della parola narrazione, termine diffuso, ma che presenta il rischio di incorrere in marketing e "mercificazione delle emozioni" [HAN, 2024].

In questo senso, la narrazione non è un fine in sé, ma uno dei dispositivi attraverso cui il patrimonio, inteso come infrastruttura relazionale, può essere reso accessibile senza perdere spessore critico. Anche i documenti di indirizzo e ricerca promossi dal Ministero della Cultura, raccomandano proprio delle narrazioni, costruite anche attraverso la tecnologia che è uno "strumento di amplificazione narrativa, capace di valorizzare i contenuti, renderli più emozionanti e destare/prolungare l'interesse del pubblico" [MINISTERO DELLA CULTURA – DIGITAL LIBRARY, 2025].

Gli strumenti a disposizione sono oggi numerosissimi e in continuo aggiornamento, e il campo di sperimentazione è fertile. Tuttavia, il problema di come consolidare il legame tra museo e territorio e crearne di nuovi, attraverso sistemi di mediazione, rimane aperto. In questo senso, le parole di B. Han, sicuramente provocatorie, ricordano di mantenere uno sguardo critico verso gli strumenti, anche diffusi, al fine di tutelare il patrimonio.

<sup>12</sup> Superando l'idea che il linguaggio della fiaba sia riservato ai più piccoli, alla mostra *Le fiabe sono vere... Storia popolare italiana* del Museo delle Civiltà, una fiaba, scritta per l'occasione dalla narratologa Elena Zagaglia accompagna la visita attraverso le avventure del protagonista Elio [Al Museo delle Civiltà la mostra "Le fiabe sono vere... Storia popolare italiana", 2025].

## Riferimenti bibliografici

- L. AIELLO, (2022). "Le musée diffuse: stratégie pour valoriser les villages à risque d'abandon. L'étude de cas de Pitigliano entre patrimoine matériel et immatériel", in *Villages et quartiers à risque d'abandon. Stratégies pour la connaissance, la valorisation et la restauration*, Didapress, pp. 48-60.
- R. ALBERGONI, & G. SGARLATA, (2025). "MIR - Musei in Rete, Memorie e Nuove opere", in R. ALBERGONI, S. FRICANO, & M. RUISI, (a cura di), *Musei in Rete. Modelli innovativi di governance, comunicazione e valorizzazione dei piccoli musei: l'esperienza del progetto MIR*, Palermo University Press (Transversalia), pp. 13-25.
- M.E. ALVANO, (2025). "La Rete dei Musei Comunali promossa da ANCI Sicilia", in R. ALBERGONI, S. FRICANO, & M. RUISI, (a c. di), *Musei in Rete. Modelli innovativi di governance, comunicazione e valorizzazione dei piccoli musei: l'esperienza del progetto MIR*, Palermo University Press (Transversalia), pp. 27-60.
- G. BAMBI, & S. IACOBELLI, (2019). "Il sistema locale di Cammini e Itinerari culturali per la promozione del turismo sostenibile e di qualità nelle zone rurali: un esempio di metodologia di progettazione nella Provincia di Arezzo - Toscana (Italia)", in *L'apporto della geografia tra rivoluzioni e riforme*, XXXII Congresso Geografico Italiano, 7-10 giugno 2017, Roma, A.Ge.I., pp. 963-970.
- F. BARBERA, & A. DE ROSSI, (2021). "Per un progetto metromontano", in F. BARBERA, (a cura di), *Metromontagna: un progetto per riabitare l'Italia*, Donzelli (Saggine; 353), pp. 3-26.
- L. BARRECA, & V. VIGNIERI, (2020). "Il ruolo del Museo 'come dispositivo di produzione culturale' per lo sviluppo e la rigenerazione della comunità nel territorio", in V. VIGNIERI, (a cura di), *Milleperiferie: percorsi di rigenerazione a guida culturale e creativa per i borghi e le aree interne e marginali*, Arianna, pp. 89-107.
- S. CAQUARD, & W. CARTWRIGHT, (2014). "Narrative Cartography: From Mapping Stories to the Narrative of Maps and Mapping", in *The Cartographic Journal*, 51(2), pp. 101-106.
- M. CITONI, & K. FABBRICATTI, (2022). "Musei di identità nelle aree interne: potenziali attivatori di processi di sviluppo heritage-led", in CENTRO INDIPENDENTE STUDI ALTA VALLE DEL VOLTURNO, (a cura di), *Saperi territorializzati. Abitare le aree fragili tra accessibilità e consapevolezza*, CISAV Centro Indipendente Studi Alta Valle del Volturno, pp. 27-30.
- CODICE DEI BENI CULTURALI E DEL PAESAGGIO, Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n.42.
- A. DE ROSSI, (2018). *Riabitare l'Italia: le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, (nuova ed.), Donzelli.
- F. DRUGMAN, (1982). "Il museo diffuso", in *Hinterland*, 21-22 (marzo-giugno), pp. 24-25.
- F. DRUGMAN, (2010). "I musei del territorio", in M. BRENNIA, (a cura di), *Lo specchio dei desideri: antologia sul museo*, Clueb (Lexis. 4, MuseoPoli. Materiali), pp. 92-96.
- A. EMILIANI, (1974). *Dal museo al territorio: 1967-1974*, Alfa.
- A. EMILIANI, (1985). *Il museo alla sua terza età: dal territorio al museo*, Nuova Alfa editoriale.
- K. FABBRICATTI, L. BOISSEININ, & M. CITONI, (2020). "Heritage Community Resilience: towards new approaches for urban resilience and sustainability", in *City, Territory and Architecture*, 7(1), article n.17.
- M. GERI, (2007). "L'Ecomuseo della Montagna Pistoiese", in D. MUSCÒ, (a cura di), *L'ecomuseo tra valori del territorio e patrimonio ambientale*, Cesvot - Centro Servizi Volontariato Toscana (Briciole, n. 11-14), pp. 73-78.
- B. HAN, (2024). *La crisi della narrazione*, Einaudi, pp. 91-94.
- D. JALLA, (2015). "Regioni e musei", in *L'Italia e le sue regioni: L'età repubblicana*, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 519-544.
- N. LECCI, & A. VEZZI, (2022). "Raccontare i reperti archeologici: un video olografico per la stele di 'Auvele Feluske'", in *Dialoghi. Visioni e visualità*, FrancoAngeli, pp. 1628-1643.
- N. LECCI, (2025). "Rappresentazione grafica del paesaggio culturale nei musei: narrazioni nel progetto DHoMus", in *MOM Museo Oltre Museo / 1*, Altralinea, pp. 261-265.
- C. LUSCHI, & A. VEZZI, (2023). "Building's twin reconstruction", in *Proceedings of the 23rd International Conference on Construction Applications of Virtual Reality*, CONVR 2023 Managing the Digital Transformation of Construction, Firenze University Press, pp. 1189-1200.
- A. MADER-KRATKY, G. BUCHINGER, & A. LANGENDORF, (2023). "From Archival Sources to a 3D-Visualization of Baroque Urban Topography: Vienna, Neuer Markt, C. 1760 Anna", in S. MÜNSTER ET AL., (a cura di), *Research and Education in Urban History in the Age of Digital Libraries: Third International Workshop*, UHDL 2023, Munich, Germany, March 27-28, 2023, Revised Selected Papers, Springer Nature Switzerland (Communications in Computer and Information Science), pp. 187-203.
- E. MONTANARI, (2013). "Local Museums as Strategic Cultural Forces for 21st Century Society", in *European museums in the 21st century*, Politecnico di Milano (MeLa books, 7), pp. 535-573.
- E. MONTANARI, (2021). "Museo diffuso: propagazioni, applicazioni e articolazioni nei territori contemporanei", in *Territorio*, 99, pp. 116-121.
- G.H. RIVIÈRE, (1985). "The ecomuseum - an evolutive definition", in *Museum International*, 37(4), pp. 182-183.
- R.D. SANTO, N. BALDI, A. DEL DUCA, A. ROSSI, (2017). "The Strategic Manifesto of Italian Ecomuseums", in *Museum International*, 69(1-2), pp. 86-95.
- C. TOSCO, (2017). *Il paesaggio come storia*, Il Mulino (Biblioteca paperback; 104), cap. 3.

M. TURCI, (2018). "The Ettore Guatelli Museum: Relational Landscapes and Vision of the Territory Among Objects, Biographies and Expository Writing", in *International Council of Museums, House Museums and the Interpretation of the Cultural, Social, Urban Landscape*, Proceedings of the 16th Annual DEMHIST Conference, Milan 3-9 July 2016. Fondazione Ranieri di Sorbello, pp. 151-157.

A. VEZZI, B. STEFANINI, (2021). "Strategie di musealizzazione dinamica per nuovi ambiti di memoria: Il progetto DHoMus", in A. ARENA, M. ARENA, D. MEDIATI, & P. RAFFA, (a cura di), *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Tecnologie*, Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Connecting. Drawing for weaving relationship. Languages Distances Technologies, Proceedings of the 42th International Conference of Representation Disciplines Teachers. FrancoAngeli, pp. 2722-2739.

### Riferimenti sitografici

COMUNITÀ DI PRATICA EMI, (EcoMuseiitaliani) (2022). Linee guida e requisiti minimi per gli ecomusei italiani. <https://drive.google.com/file/d/1ZVJmePt3Vx9Hf6J1KqOcLyZHcMq3ZNI/view> (consultato a gennaio 2026).

CONSIGLIO D'EUROPA, (2000). Convenzione Europea del Paesaggio. Firenze. <https://www.regione.toscana.it/documents/10180/510682/Convenzione+europea+del+Paesaggio.pdf/e3243bad-eba7-4c4f-8cbe-716c735c70ad> (consultato a gennaio 2026).

ICOM, (2014). La Carta di Siena. [https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/02/ICOMItalia.CartadiSienasuMuseiePaesaggiCulturali.Documenti.Siena\\_2014.pdf](https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/02/ICOMItalia.CartadiSienasuMuseiePaesaggiCulturali.Documenti.Siena_2014.pdf) (consultato a gennaio 2026).

ICOM ITALIA, (2016). "La Carta di Siena 2.0. Musei e paesaggi culturali". <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/06/ICOMItalia.MuseiePaesaggiculturali.CartadiSiena2.0.Cagliari2016.pdf> (consultato a gennaio 2026).

ICOMOS, (2009). "The London Charter for the Computer-Based Visualization of Cultural Heritage". <https://www.londoncharter.org> (consultato a gennaio 2026).

ISTAT, (Istituto Nazionale di Statistica), (2025). "Il patrimonio culturale nelle Aree Interne. Anno 2022. Statistiche Focus". <https://www.istat.it/wp-content/uploads/2025/02/PATRIMONIO-CULTURALE-NELLE-AREE-INTERNE-1.pdf> (consultato a gennaio 2026).

ISTAT, (Istituto Nazionale di Statistica - Statistica sperimentale), (2024). "I percorsi museali in Italia nel 2022". <https://www.istat.it/wp-content/uploads/2024/10/Nota->

Metodologicaitaliano-1.pdf (consultato a gennaio 2026).

"Le fiabe sono vere... Storia popolare italiana | mostra al Museo delle Civiltà", (2025). Museo delle Civiltà. <https://www.museodellecivilta.it/events/le-fiabe-sono-vere-storia-popolare-italiana/> (consultato a gennaio 2026).

MIBAC, D. GENERALE M., (2019). "Migliorare il racconto museale. Approfondimenti per la redazione di didascalie e pannelli. Roma". <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2019/07/Approfondimenti-per-la-redazione-di-didascalie-e-pannelli.pdf> (consultato a gennaio 2026).

C.D. MILANO, & E. SCIACCHITANO, (2015). "Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli". <https://musei.fvg.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/04/Linee-guida-comunicazione.PDF.pdf> (consultato a gennaio 2026).

MINISTERO DELLA CULTURA - DIGITAL LIBRARY, (a cura di), (2025). "Nuove tecnologie di mediazione del patrimonio culturale". [https://www.fondazione scuolapatrimonio.it/wp-content/uploads/2026/01/Nuove-tecnologie-e-mediazione-del-patrimonio-culturale\\_Rapporto-di-ricerca.pdf](https://www.fondazione scuolapatrimonio.it/wp-content/uploads/2026/01/Nuove-tecnologie-e-mediazione-del-patrimonio-culturale_Rapporto-di-ricerca.pdf) (consultato a gennaio 2026).

MINISTERO DELLA CULTURA, ISTITUTO CENTRALE PER LA DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE - D.L., (a cura di), (2021). "Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio Culturale 2022-2023. Versione 1.1". [https://digitallibrary.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/10/PND\\_V1\\_1\\_2023-1.pdf](https://digitallibrary.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/10/PND_V1_1_2023-1.pdf) (consultato a gennaio 2026).

"Museo Civiltà Contadina Rodolfo e Luigi Sessa", (2026). <https://ilmuseodimirabello.com/> (consultato a gennaio 2026).

"Museo roviario - Museo della Civiltà Contadina Valle dell'Aniene", (2025). <http://www.museoroviano.it/> (consultato a gennaio 2026).

PONTIFICIA COMMISSIONE PER I BENI CULTURALI DELLA CHIESA, (2001). "Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici". [https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20010815\\_funzione-musei\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_it.html) (consultato a gennaio 2026).

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI. DIPARTIMENTO PER LE POLITICHE DI COESIONE PER IL SUD, (2025). "Piano Strategico Nazionale delle Aree Interne PSNAI". [https://politichecoesione.governo.it/media/jhld12qn/psnai\\_finale\\_30072025\\_clean\\_ministro.pdf](https://politichecoesione.governo.it/media/jhld12qn/psnai_finale_30072025_clean_ministro.pdf) (consultato a gennaio 2026).

RETE ECOMUSEI ITALIANI, (2024). <https://sites.google.com/view/ecomuseiitaliani/home> (consultato a gennaio 2026).

Tra marzo e agosto 2021, bastava imboccare via degli Strozzi nel cuore di Firenze, lasciandosi alle spalle Piazza della Repubblica, per imbattersi in una visione spiazzante. Sulla facciata di Palazzo Strozzi si apriva una crepa gigantesca, come se l'edificio fosse stato squarciato all'improvviso: una ferita che sembrava far crollare il muro e spalancare lo sguardo dentro il palazzo. In un potente bianco e nero affioravano gli ambienti interni, dal chiostro colonnato al piano terra, alle opere d'arte del primo piano, fino alla grande biblioteca che occupava il livello superiore. Si trattava di *The Wound*, o, in italiano, *La Ferita*, una delle monumentali installazioni con cui l'artista francese JR, intervenendo su monumenti italiani di grande rilievo, ne altera radicalmente la percezione<sup>1</sup>. L'opera si presenta come un *collage* fotografico: pannelli in alluminio stampato fissati a un'impalcatura e grandi teloni in vinile applicati alle palizzate. Eppure, ciò che mette in scena non è una semplice immagine bidimensionale: è un interno "aperto" alla vista, costruito come una prospettiva tridimensionale, capace di trasformare la facciata in un varco e lo spettatore in un testimone ravvicinato. Come suggerisce il titolo, l'opera trasforma la facciata di Palazzo Strozzi in una ferita profonda, che sembra squarciare il fronte rinascimentale e rivelarne l'interno attraverso un raffinato inganno prospettico. È un'anamorfosi: un'illusione visiva che "funziona" solo da un punto di osservazione preciso, dove le scene interne del palazzo si ricompongono e si spalancano verso l'esterno come un varco. In termini geometrici, si tratta di una costruzione prospettica deliberatamente distorta: un'immagine deformata che ritrova la propria forma reale soltanto quando lo sguardo dell'osservatore si colloca nel punto esatto previsto dal dispositivo.

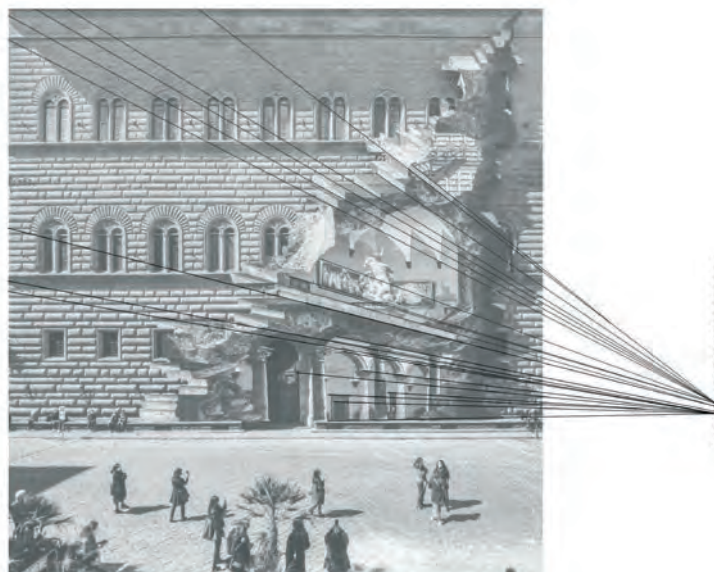
Da un punto di vista geometrico, costruire un'anamorfosi significa proiettare da centro di proiezione  $O$  una data figura  $F$  che appartiene a un piano  $S$ , su di un'altra superficie  $S'$ , ottenendo così una figura proiettata  $F'$  che è deformata rispetto alla figura di origine  $F$ . Secondo questa tecnica si realizzano figure apparentemente deformate ma che se osservate dal punto di vista del centro di proiezione si ricompongono perfettamente<sup>2</sup>. Rappresentazioni di questo tipo sono state sperimentate a lungo nel corso della storia, dando vita – di epoca in epoca – a inganni visivi e prospettici capaci di stupire e disorientare. Basti pensare a *Gli Ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane (1533), dove, dentro una composizione in appa-

renza "classica", il teschio anamorfico emerge come rivelazione improvvisa; oppure agli schizzi illusori di Leonardo da Vinci nel *Codice Atlantico* (1478–1518); fino al celebre affresco di *San Francesco da Paola in preghiera* di Emmanuel Maignan (1642), sul versante ovest del convento della Trinità dei Monti a Roma. Sono dispositivi che non si limitano a "ingannare" l'occhio: costringono lo spettatore a scegliere una posizione, a cercare una chiave, aprendo l'opera a più livelli di lettura e trasformando la visione in un atto interpretativo.

Quanto JR mette in scena a Palazzo Strozzi, in piena contemporaneità, si muove nella stessa direzione. Dentro la "ferita" in bianco e nero compare infatti un secondo livello di inganno, più sottile e carico di significato: l'interno immaginato è abitato da icone del patrimonio artistico fiorentino, come la *Venere* e la *Primavera* di Botticelli, normalmente custodite agli Uffizi, e il *Ratto delle Sabine* del Giambologna, idealmente prelevato dalla Loggia dei Lanzi. Accanto a queste presenze simboliche, l'opera richiama anche luoghi reali e riconoscibili, come la biblioteca dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, collocata tra il terzo e il quarto piano dello stesso Palazzo Strozzi. Il risultato è un'immagine che non si limita a stupire: provoca. Nel pieno della pandemia da Covid-19, quando l'accesso ai musei era improvvisamente diventato contingentato o impossibile, *La Ferita* trasforma la facciata in un ingresso aperto e rilancia una domanda scomoda e attualissima: chi può entrare in questi luoghi della cultura, e a quali condizioni? Con *La Ferita*, JR suggerisce con forza che, anche a porte chiuse, i tesori custoditi dalla città non smettono di esistere: restano vivi, presenti, in attesa di uno sguardo. Ma l'opera non parla solo dell'emergenza pandemica; usa quel momento come lente per amplificare una questione che, ancora oggi, rimane aperta e ampiamente discussa. L'accessibilità, infatti, non si gioca soltanto sulle eventuali restrizioni che limitano gli ingressi, bensì su dinamiche più strutturali: i costi dei biglietti, la pressione turistica e il conseguente sovraffollamento dei percorsi espositivi, fino al rischio, sempre più concreto, che il museo venga concepito prima di tutto come una macchina di profitto. La scelta del luogo su cui realizzare *The Wound* è strategica. Palazzo Strozzi, cuore rinascimentale di Firenze, si affaccia su uno dei tracciati più attraversati del centro storico, lungo l'asse che conduce verso la stazione di Firenze Santa Maria Novella. Ed è anche un simbolo riconoscibile della città

<sup>1</sup> Si rimanda alla pagina del sito web ufficiale dell'opera: <https://www.jr-art.net/projects/la-ferita>

<sup>2</sup> L'anamorfosi come trasformazione proiettiva soggetta alle regole della prospettiva è stata oggetto di sperimentazioni già a partire dal XVI secolo. Cfr. DI LAZZARO, MURRA, VITELLI 2019; SALVATORE 2024.



^ Fig.1. Individuazione dei punti di fuga e delle relative linee di fuga usate per la costruzione della prospettiva dell'opera *La Ferita* su Palazzo Strozzi a Firenze (elaborazione dell'Autrice su fotografia © JR / Agence VU)

contemporanea: la sede per eccellenza delle grandi mostre temporanee d'arte. Proprio su questa "via di passaggio" JR colloca il punto di vista privilegiato dell'anamorfo, il luogo esatto da cui l'immagine si ricompone e l'inganno prospettico si attiva. È lì che lo spettatore, spesso senza cercarlo, viene catturato: la città stessa diventa il corridoio d'accesso all'opera. Così, con *La Ferita*, Palazzo Strozzi si trasforma in una vetrina ideale, esposta allo sguardo di tutti, dove la provocazione non resta confinata dentro le sale del museo ma si impone nello spazio pubblico, davanti agli occhi di chiunque passi [fig.1]. Ma l'espedito scenografico, ancor prima delle critiche e delle possibili interpretazioni, crea qualcosa di più immediato. Per chi passa, trovarsi davanti a *La Ferita* è un'occasione quasi accidentale di "guardare dentro" Palazzo Strozzi: un invito improvviso. È certo sì una visione impossibile, e finta – per coloro che lo sanno –, eppure funziona proprio perché assomiglia a una fortuna inattesa. L'impressione di cogliere al volo ciò che normalmente resta nascosto, di catturare con lo sguardo un frammento di realtà oltre la soglia, di "rubare" per un istante un interno che, nella vita quotidiana, difficilmente si concede.

Qualche mese più tardi, nel luglio 2021, una scena altrettanto spiazzante si ripete a Roma. JR torna a intervenire su scala monumentale, con la stessa tecnica e gli stessi materiali, mettendo in atto un nuovo "strappo" percettivo nello spazio urbano. Questa volta il palcoscenico è Palazzo Farnese, sede dell'Ambasciata di Francia: sul prospetto principale compare un enorme *trompe-l'œil*, esteso per oltre 600 m<sup>2</sup>, che trasforma la facciata in un'immagine teatrale, capace di riscrivere – anche solo per un momento – il modo in cui il monumento viene vi-

sto e attraversato con lo sguardo. L'opera si chiama *Punto di Fuga*<sup>3</sup>. Anche in questo caso il titolo anticipa ciò che accade davanti agli occhi: l'opera "spacca" la facciata e, sempre in un bianco e nero netto e teatrale, lascia intravedere un interno rivelato a metà tra realtà e reinvenzione. Ma la ragione dell'intervento, rispetto a quello fiorentino, cambia sensibilmente. A Roma, infatti, Palazzo Farnese è interessato da lavori di ristrutturazione che ne occultano il prospetto dietro ponteggi e impalcature. JR – su impulso e con il coinvolgimento dell'Ambasciata – trasforma allora quel limite in un'occasione: invece di chiudere l'edificio allo sguardo, ne garantisce una sorta di "apertura" visiva, mantenendolo, almeno simbolicamente, accessibile durante i lavori. Con l'analoga costruzione geometrica di tipo prospettico l'artista costruisce una vista anamorfica dell'interno di Palazzo Farnese, direzionando il punto di fuga al centro del prospetto, in corrispondenza del portone di ingresso, tra l'immaginario asse verticale di simmetria e la linea d'orizzonte posizionata all'incirca ad altezza occhi del visitatore. Per la prospettiva del piano superiore, il punto di fuga si alza, mantenendosi sempre allineato verticalmente all'asse centrale. La componente surreale in quest'opera è molto evidente, palesemente in contrasto con gli scenari possibili di realtà. La scena che si apre, sfondando il palazzo, propone una visione architettonica sdoppiata, costruita come un montaggio impossibile che prende come cerniera il portale d'ingresso. A sinistra si riconosce il vestibolo loggiato con volta a botte di Antonio da Sangallo; a destra, invece, si innesta la sequenza di archi a tutto sesto del cortile del palazzo, dove compare nuovamente – quasi "rimessa in scena" – la scultura dell'*Ercole Farnese*, ricollocata nel suo assetto originario, come attestano

<sup>3</sup> <https://www.jr-art.net/projects/punto-di-fuga>



incisioni tra XVI e XVII secolo. Al piano superiore si apprezzano dallo squarcio gli affreschi di Francesco Salviati della “Sala dei Fasti”. E a rendere ancora più evidente la finzione interviene lo sfondo: un paesaggio roccioso, innaturale e profondo, che altera la percezione dello spazio e amplifica l'effetto teatrale, ricordando continuamente che ciò che si vede è costruito, immaginato, impossibile [fig.2].

Tre anni successivi alle prime due installazioni italiane, nell'aprile 2024, dopo il centro storico fiorentino e quello romano, la città di Milano viene scelta come terreno di sperimentazione. JR crea una anamorfosi scultorea, dal titolo *La Nascita*: un'installazione dinamica su più piani in Piazza Duca d'Aosta che modifica il prospetto della stazione ferroviaria di Milano Centrale<sup>4</sup>. Anche qui le dimensioni dell'opera sono monumentali e gareggiano direttamente con la grandiosità della stazione. Il *trompe-l'œil* però non mostra l'interno dell'edificio novecentesco in una ingannevole finta-ma-plausibile vista; piuttosto modifica completamente la realtà creando una visione surreale che propone un paesaggio roccioso in cui è scavato un tunnel. Il riferimento storico a cui si allude è l'apertura del Traforo del Sempione, tunnel ferroviario di collegamento tra Italia e Svizzera, centrale per gli spostamenti da e per Milano Centrale verso il centro e nord Europa con una linea ferroviaria strategica. Così, *La Nascita*, che sovrappone alla facciata della stazione la parete della montagna scavata, riporta in città – e davanti agli occhi delle centinaia di migliaia di persone che ogni giorno attraversano la seconda stazione d'Italia per traffico<sup>5</sup> – un pezzo di storia che non tutti conoscono. Non è esplicito, non è dichiarato, ma è talmente impattante che instilla il dubbio su cosa esso rappresenti; e non è forse la curiosità il più grande motore della conoscenza?

Le tre opere italiane di JR, *La Ferita*, *Punto di Fuga* e *La Nascita*, giocano sul rapporto tra lo spazio interno e quello esterno di una architettura monumentale, attraverso visioni impossibili di interni proiettate all'esterno. In qualche modo la sfacciata arroganza con cui le opere sono imposte nel tessuto urbano e che costringono alla vista tanto il visitatore quanto il passante, sono occasioni – seppur temporanee – per far vedere un 'qualcosa'. In questi secondi in cui il meccanismo si compie e l'opera prende vita si capisce la potenza comunicativa. Questo, insieme al costruito geometrico estremamente efficace, cattura l'attenzione di tutti e diventa un momento unico di contatto tra spettatore e città, tra spettatore e museo. In questi secondi di attenzione rubata, come scene private spiate da un occhio esterno, come ricordano le settecentesche vedute nelle curiose scatole prospettiche dell'olandese Samuel van Hoogstraten<sup>6</sup>, la città attraverso il museo ha la sua *chance* di raccontarsi, in maniera insolita, divertente, impressionante, e, cosa non banale, gratuita per chi osserva.

Per questa prospettiva ricercata e costruita, per la maestosità dei luoghi in cui le opere sono collocate e per la monumentalità delle installazioni stesse, queste installazioni artistiche fanno riflettere sul modo di vedere la città, un atto altamente provocatorio anche se temporaneo. Immagini surreali, certo, ma che contengono un enorme potenziale comunicativo. La prospettiva – intesa come costruito geometrico e dispositivo di visione – quando viene applicata a grande scala diventa uno strumento efficace per coinvolgere, guidare lo sguardo e, soprattutto, rivelare: far emergere immagini e significati che altrimenti resterebbero invisibili o relegati a luoghi e percorsi specialistici. Ora, se questo espediente comunicativo ad alto im-

^ Fig.2. Individuazione dei punti di fuga e delle linee di fuga della prospettiva dell'opera *Punto di Fuga* su Palazzo Farnese, Roma (elaborazione dell'Autrice su fotografia © JR / Agence VU)

<sup>4</sup> <https://www.jr-art.net/projects/la-nascita>  
<sup>5</sup> Al riguardo, si veda la pagina dedicata di Trenitalia <<https://www.grandistazioni.it/it/le-nostre-stazioni/milano-centrale.html>>  
<sup>6</sup> Il particolare oggetto realizzato da Samuel van Hoogstraten tra il 1655 e il 1660 e definito *wonderlijke perspectyfkas* è un mobile rettangolare in legno dipinto all'interno e all'esterno, aperto da un'estremità per far entrare la luce, oggi conservato presso la National Gallery di Londra. Guardando nel lato aperto, originariamente coperto da carta trasparente oliata, vediamo un groviglio distorto di pareti, finestre, porte aperte, piastrelle storte, sedie deformi e un cane dalle proporzioni strane. Solo quando guardiamo attraverso un buco spioncino – ce n'è uno ai lati dell'armadietto – tutto si incastra: si compone l'illusione di una casa olandese tridimensionale del diciassettesimo secolo, con vista su una varietà di stanze e spazi all'aperto. Tali scatole furono prodotte nella Repubblica Olandese a partire dal 1650 circa, per un periodo relativamente breve di circa 25 anni. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house>

> Fig.3. Museo del Panorama Mesdag. Particolare dell'opera raffigurante il panorama di Scheveningen dipinto dal pittore Hendrik Willem Mesdag tra gli anni 1880-1881 (fonte: Donarreiskoffer, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons)



> Fig.4. Interno del museo del Panorama Mesdag con vista panoramica dell'edificio, della duna e della piattaforma centrale, con il panorama di Scheveningen sullo sfondo (fonte: Donarreiskoffer, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons)



patto, perché comprensibile, intuitivo e 'naturale' – nella sua accezione albertiana di *perspectiva naturalis* – viene guidato da una rigorosa scientificità e da una consapevole storicità dei contenuti, allora può trasformarsi in un vero e proprio strumento di conoscenza e divulgazione urbana. La città, attraverso queste immagini, non si limita a mostrarsi: prende coscienza di sé e della propria storia, e la rende leggibile nello spazio pubblico, condividendola con spettatori e visitatori in modo immediato ma non superficiale.

La storia, del resto, ce lo insegna da tempo e continua a ricordarcelo: l'illusione visiva non è solo intrattenimento, ma anche un potente dispositivo di racconto. Un esempio è dato già dalle vedute dipinte nei grandi panorami itineranti ottocenteschi che, precursori della fotografia e del cinema, venivano utilizzati per trasmettere notizie e aiutavano i visitatori a scoprire cosa stava succedendo altrove. Tra questi, il panorama di Scheveningen – *Panorama Mesdag* – veduta marittima dell'Aia dipinta dal pittore Hendrik Willem Mesdag è il risultato del fenomeno scoppiato intorno al 1875: una veduta circolare a 360 gradi di una vista sul mare, sulle dune e sul vecchio villaggio dei pescatori. Al centro del Museo Mesdag, che oggi conserva questo panorama, è stata costruita una duna artificiale, da cui i visitatori vedono lo stesso panorama come se si trovassero sulla duna più alta di Scheveningen all'epoca [figg.3-4].

<sup>7</sup> Il progetto PRIN *Museo Oltre il Museo – MOM* ha coinvolto il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e l'Accademia di Belle Arti di Firenze per gli anni 2024-2026.

Spunti e riflessioni che si inseriscono nella ricerca scientifica condotta dal progetto PRIN *Museo oltre il Museo – MOM*<sup>7</sup>, progetto che cerca nel connubio interdisciplinare tra Architettura e Arte un modo per portare il contenuto del museo fuori dalle sue mura riappropriandosi dell'originario tessuto urbano. Anche le opere menzionate si presentano come fortunati esempi in cui Arte e Architettura collaborano, tanto da trovare difficoltà a tracciare una linea netta di demarcazione tra l'una e l'altra. Anche se si tratta di installazioni bidimensionali, la scala dell'edificio con cui si confrontano e i costrutti geometrici con cui si costruiscono palinsesti architettonici che, abbiamo visto, alimentano un dialogo tra Arte e Architettura che vive grazie al tessuto urbano esistente. Gli edifici e le piazze cittadine sono usate come quinte sceniche per creare nuove immagini. La galleria seicentesca di Palazzo Spada a Roma, opera architettonica di illusionismo barocco di Francesco Borromini, ne è una chiara dimostrazione: il lungo colonnato percepito è in realtà frutto dell'inganno ottico messo in campo dalla prospettiva, essendo molto più corto di quanto appare. La scena prospettica diventa una sintesi visuale di questo rapporto, nonché strumento comunicativo che letteralmente 'rompe' i confini e irrompe in città.

Se questo è possibile da realizzare laddove la creatività e la visione dell'artista si avvale della licenza poetica che lo contraddistingue, inventando scene impossibili e surreali, ciò può essere messo in campo anche



per ricreare scene basate sulla realtà. In questo passaggio risiede forse la più grande differenza tra Arte e Architettura, tra Inganno e Realtà. Ed è qui che la sperimentazione promossa dall'Università può inserirsi, apportando scientificità all'immagine proposta e accuratezza della ricostruzione storica raccontata.

In questo senso l'uso dell'espedito prospettico può essere sfruttato in campo museale anche specificatamente su quei beni culturali intangibili<sup>8</sup> e invisibili<sup>9</sup>, la cui memoria è testimoniata solo da fonti iconografiche nascoste in archivi e depositi, portandoli di nuovo 'in vita' attraverso ricostruzioni inedite. Oggi, però, rispetto alle vedute ottocentesche, sfruttando le potenzialità offerte dagli strumenti digitali. Superare i confini fisici della musealizzazione, infatti, vuol dire, tra le altre cose, acquisire quegli strumenti grafici e digitali in grado di rispondere alla necessità di esibire anche quel segmento di patrimonio culturale che per diverse ragioni non esiste più o non può essere musealizzato. Tra questi fanno parte, ad esempio, quei monumenti storici non più esistenti la cui memoria è conservata solo dalle fonti iconografiche, così come i quei beni che sono nascosti tra archivi e depositi.

Su questo specifico punto la ricerca di MOM si è concentrata affrontando il tema della *Conservazione della Memoria*. Se da un lato, in una visione 'classicizzante', lo spazio museale accoglie ed espone la documentazione come testimonianza storica stessa dell'esistenza del bene, dall'altro la volontà di andare oltre i confini del museo<sup>10</sup>, insieme alle tecnologie attuali e alla ricerca attiva che insiste sullo studio del patrimonio culturale, rivoluzionano la modalità conservativa-espositiva del documento e offrono nuove soluzioni per la sua musealizzazione.

Il disegno prospettico e le tecniche digitali collaborano per raccontare il patrimonio culturale poiché riescono a lavorare sull'apparato iconografico, che viene rielaborato in prospettive e ricostruzioni fondate su processi *source-based*. Con ciò si possono realizzare narrative storiche e ricostruzioni grafiche degli oggetti, come, ad esempio, attraverso la ricostruzione ipotetica digitale in modelli tridimensionali, strategia ricostruttiva che opera sull'apparato iconografico a disposizione per ricreare una perdita spazialità tridimensionale. In ciò, la modellazione tridimensionale *source-based* realizza un'opera di ricostruzione digitale atta a restituire una visione di come il sito poteva apparire nella sua epoca. Per far ciò si parte dai documenti bidimensionali a disposizione (ciò si applica infatti non solo ai siti distrutti di cui si hanno fotografie, ma analogamente anche a quei progetti che non sono mai stati realizzati e sono rimasti su carta<sup>11</sup>) e si arriva a un modello 3D che mostra un'inedita idea di spazialità. Tuttavia, la ricostruzione resta 'ipotetica', poiché molteplici sono le incognite che si incontrano nel processo ricostruttivo<sup>12</sup>, come molteplici sono le scelte interpretative nella definizione di uno spazio nel passaggio da 2D a 3D<sup>13</sup>. Attraverso la ricostruzione 3D di beni culturali non più esistenti è possibile ricreare in ambiente digitale le stesse viste prospettiche restituite dalle fotografie – vere e proprie testimonianze storiche del sito – e lavorare così per confronti diretti tra scene. Da un lato, questo consente di verificare l'attendibilità della ricostruzione, controllandone coerenza e precisione rispetto alle fonti; dall'altro, permette di riattivare un'esperienza di fruizione altrimenti irraggiungibile, rendendo di nuovo "visitabili" spazi che oggi non possono più essere vissuti [fig.5].

^ Fig.5. Chiesa di S. Nshan (del Sacro Segno) ad Agulis, Repubblica Autonoma del Nakhichevan. Confronto tra fotografia conservata in archivio e vista analogica ricreata dal modello ipotetico digitale tridimensionale ricostruito. A sinistra, fotografia di Hovhannes Zakarian (autore), 1985-1986, riprodotta con autorizzazione della Research on Armenian Architecture (RAA) Foundation (elaborazione tridimensionale e confronto dell'Autrice)

<sup>8</sup> Sull'argomento si veda ZERBINI 2025.

<sup>9</sup> Con ciò si intendono tutte quelle opere d'arte, testimonianze storiche, culturali, sociali, tecnico-scientifiche e di costume che non sono fruibili perché nascoste nei depositi museali, non adeguatamente conosciute e valorizzate (CARMIGNANI, CAVAZZONI & PERÒ, 2012)

<sup>10</sup> L'impostazione di una ricerca progettuale che supera i confini museali è quanto posto alla base del progetto PRIN *Museo oltre il Museo - MOM*. Sull'argomento si rimanda al contributo del PI Fabio Fabbrizzi nel presente volume.

<sup>11</sup> Cfr. CALKA 2025.

<sup>12</sup> Sull'argomento si rimanda ad alcuni di lavoro di F.I. Apollonio, tra cui APOLLONIO 2016.

<sup>13</sup> Cfr. HORKAI 2025.

Se la ricostruzione digitale ipotetica tridimensionale di un edificio – sempre più dibattuta nel campo di sperimentazione del rilievo e del disegno<sup>14</sup> – appare come un'efficace soluzione tra le forme di visualizzazione di una ripristinata 'spazialità perduta', va inteso che per riuscire nel processo ricostruttivo, le fonti icnografiche a supporto devono riportare dati sufficienti all'individuazione della geometria dell'oggetto. Vale a dire, nel caso ideale e ottimale, avere un numero adeguato di disegni, come planimetria, sezioni e/o prospetti, corredati da un'indicazione metrica delle misure, e fotografie per la comprensione dello spazio, sia interno che esterno. Di questo un esempio applicativo è la ricostruzione digitale tridimensionale ipotetica della chiesa di Santa Margherita realizzata secondo i principi del *Critical Digital Model* a partire dai disegni di progetto di Agostino Barelli del 1685 da parte del gruppo bolognese di Fabrizio Ivan Apollonio [APOLLONIO ET AL., 2025]. Ciò rappresenta un esperimento di ricostruzione tra Arte e Architettura di un nuovo documento, dando vita, allo stesso tempo, alla documentazione bidimensionale d'archivio. Altro esempio è la ricostruzione ipotetica tridimensionale del convento di San Francesco a Pitigliano a partire dagli appunti progettuali di Antonio da San Gallo il Giovane conservati al Gabinetto delle Stampe degli Uffizi che è stata realizzata dal gruppo fiorentino di Cecilia Luschi e collocata all'interno di una vetrina olografica nel museo diocesano "Palazzo Orsini" di Pitigliano [ZEBINI, 2022]. Sono esempi, esercizi, ricerche di come le tecnologie digitali applicate a studi geometrici possono dare vita alla documentazione, facendola uscire dai musei e circolare all'interno altre strutture. Nei casi più frequenti, tuttavia, l'abbondanza delle informazioni e dei documenti per ricostruire un monumento perduto non è quasi mai uno scenario reale. Piuttosto, è più probabile che ci si trovi di fronte a una carenza di materiale, soprattutto di disegni tecnici, per cui le informazioni mancanti per ricostruire la geometria dell'oggetto devono essere dedotte o estrapolate. In particolar modo, quando gli elaborati tecnici bidimensionali sono scarsi o assenti, la geometria va estratta dalle rappresentazioni prospettiche dell'oggetto per come ritratto in fotografia. In questo senso, ancor prima di poter procedere alla modellizzazione *source-based*, dal documento d'archivio al 3D, è necessario attuare un processo inverso di estrapola-

zione delle informazioni necessarie, dal 2D al 3D, aprendo la questione a un problema prettamente geometrico. La prospettiva qui si inserisce, essendo in grado di analizzare i documenti, estrapolare dati e crearne di nuovi, come attraverso le proiezioni inverse che permettono di ricostruire i piani di un edificio dalla fotografia che lo ritrae, così come può costruire nuove visualizzazioni per comunicare narrative, proprio come le opere di JR, che apre edifici per mostrare sfondati prospettici.

Con le tecnologie digitali che permettono di lavorare a grande scala e le conoscenze sulle tecniche di ricostruzioni prospettiche, gli archivi, i musei e i documenti che vi sono contenuti e che spesso rappresentano le sole testimonianze di un intero segmento di patrimonio possono essere fatte rivivere e comunicate al di fuori. In questo senso, il contributo presentato vuole sottolineare la potenzialità espressiva e comunicativa dello strumento scenico della prospettiva, e di come essa può veicolare messaggi e interpretazioni in maniera più o meno diretta ma sempre efficace per un ampissimo pubblico.

Con tutto questo si intende riflettere sull'esistenza di soluzioni, proposte e progetti capaci di rovesciare, o almeno rimescolare, il rapporto tra città, museo e spettatori, dentro un contesto urbano che da anni convive con il rischio di ridursi a un "museo a cielo aperto". L'obiettivo è segnalare che la ricerca, anche in ambito accademico – come nel caso di *MOM* – sta affrontando in modo critico questa condizione: sta interrogando il problema, vagliando ipotesi, sperimentando e verificando approcci che sappiano farsi carico dell'imponente tradizione fiorentina e, allo stesso tempo, offrire esperienze culturali nuove, accessibili e significative ai suoi "spettatori". In questa direzione, anche gli *escamotage* prospettici possono diventare strumenti per aprire varchi: finestre temporanee su una città che, per molti, resta sorprendentemente segreta. Un segreto che ricorda quello del Giardino di Boboli, racchiuso dentro le mura: custodito o nascosto? Installazioni prospettiche, anamorfosi e illusioni possono far riaffiorare angoli urbani attraverso nuove – o antiche – prospettive, recuperate dalle vedute storiche o reinventate da artisti contemporanei<sup>15</sup>. Con la speranza che ciò che oggi viene percepito come "museo a cielo aperto" possa tornare a essere, più semplicemente, una città aperta per chi la abita.

<sup>14</sup> A tale proposito, si segnala che recenti ricerche stanno provvedendo alla definizione di linee guida standardizzate per la creazione di modelli tridimensionali digitali quanto più vicini a un modello di scientificità condivisibile e trasparente, in cui le scelte e i passaggi interpretativi adottati dall'operatore in tutte le fasi di modellazione sono individuabili e rintracciabili. Ciò è valido sia per la trasparenza dei passaggi svolti che per la riusabilità e compatibilità e scambio dati con i processi e software di modellazione 3D. Sull'argomento cfr. APOLLONIO 2024 e APOLLONIO ET AL. 2025.

<sup>15</sup> Un esempio di tali iniziative in cui sono coinvolti nuovi artisti è dato da MAUA, Museo diffuso di Arte Urbana Aumentata, inaugurato nel 2025 a Firenze: un museo diffuso in città di opere di arte urbana, che ha unito la *Street Art* con la realtà aumentata per offrire esperienze digitali immersive fruibili via smartphone, creando quello che è stato definito come «dialogo inedito tra arte e tecnologia». L'esperimento del progetto MAUA è esemplificativo della volontà di agire a scala urbana con progetti artistici per cercare di innescare nuove energie culturali a Firenze. <<https://mauamuseum.com/cities/firenze/>>

## Riferimenti bibliografici

F.I. APOLLONIO, (2016). *Classification schemes for visualization of uncertainty in digital hypothetical reconstruction, 3D research challenges in cultural heritage II: how to manage data and knowledge related to interpretative digital 3d reconstructions of cultural heritage*, Springer International Publishing, pp. 173-197.

F.I. APOLLONIO, M. ZANNONI, F. FANTINI, S. GARAGNANI, L. BARBIERI, (2025). "Accurate Visualization and Interaction of 3D Models Belonging to Museums' Collection: From the Acquisition to the Digital Kiosk", in *ACM J. Comput. Cult. Herit.* 18, 1, Article 5 (Feb. 2025).

F.I. APOLLONIO, (2024). "The Three-Dimensional Model as a 'Scientific Fact': The Scientific Methodology in Hypothetical Reconstruction", in *Heritage*, 2024, 7, 5413-5427.

B. CALKA, P. JACZEWSKA, J. SLOWIK, (2025). "Integration of Multi-Source Archival Data for 3D Reconstruction of Non-Existent Historical Buildings", in *Appl. Sci.*, 2025, 15, 299.

L. DE CARLO, R. MIGLIARI, (2008). "Un manifesto per il rinnovamento della Geometria Descrittiva", in B. ATERINI, R. CORAZZI, (a cura di), *La Geometria tra didattica e Ricerca*, Atti del Convegno internazionale, Firenze 17-19 aprile 2008, Alinea, pp.103-104.

A. DE SANCTIS, (2014). "Prospettiva e studi sulla rappresentazione architettonica. XVII-XVIII secolo", in G.M. VALENTI, (a cura di), *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*, vol I, Collana Studi e Ricerche 26, Sapienza Università Editrice, pp. 657-678.

P. DI LAZZARO, D. MURRA, P. VITELLI, (2019). *Le immagini anamorfiche in un viaggio interdisciplinare tra arte, storia, geometria e attualità*, ENEA Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile.

A. GALANSINO, (a cura di), (2021). *JR, The Wound / La ferita*, Marsilio.

A. HORKAI, (2025). "From Archives to 3D Models: Managing Uncertainty with Paradata in Virtual Heritage", in *Heritage*, 2025, 8, 441.

L. INZERILLO, (2014). "La restituzione prospettica: teoria e applicazioni", in G.M. VALENTI, (a cura di), *Prospettive ar-*

*chitettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*, vol I, Collana Studi e Ricerche 26, Sapienza Università Editrice, pp. 745-791.

R. MIGLIARI, (2012). "La Geometria descrittiva nel quadro storico della sua evoluzione dalle origini alla rappresentazione digitale", in L. CARLEVARIS, L. DE CARLO, R. MIGLIARI, (a cura di), *Attualità della Geometria descrittiva*, Seminario nazionale sul Rinnovamento della Geometria descrittiva, Roma dicembre 2009 - marzo 2010, Gangemi.

R. MIGLIARI, (2012). "Descriptive Geometry: From its Past to its Future", in *Nexus Network Journal*, 14, 2012, pp. 555-571.

M. SALVATORE, (2024). "Graticole, funi e lucerne per la costruzione pratica delle anamorfosi", in S. MENCONERO, V. CASTIGLIONE, M. CERACCHI, (a cura di), *Sapienza a Scuola: Laboratorio di anamorfosi tra arte e scienza. Un progetto di Terza Missione*, Sapienza Università Editrice.

G.M. VALENTI, L. CARLEVARIS, (2025). "Con lo sguardo verso iπ1. 'Emergenze' di ricerca per la geometria descrittiva", in *TRIBELON*, II, 3, pp. 22-33.

M. ZERBINI, (2022). "Il convento di San Francesco a Pitigliano: la chiesa che entra nel museo / The convent of San Francesco in Pitigliano: the church enters into the museum". In C. BATTINI, E. BISTAGNINO (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare*. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione / *Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting*. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers, FrancoAngeli, pp. 2996-3015.

M. ZERBINI, (2025). "La salvaguardia del valore intangibile dei beni culturali nei musei attraverso lo strumento digitale", in *Museo Oltre il Museo - MOM /1*, Altralinea.

## Riferimenti sitografici

M. CARMIGNANI, F. CAVAZZONI, N. PERÒ, (2012). "Un patrimonio invisibile e inaccessibile. Idee per dare valore ai depositi dei musei statali", da *briefing paper di Istituto Bruno Leoni*. [http://www.brunoleonimedia.it/public/BP/IBLBP\\_111-Musei.pdf](http://www.brunoleonimedia.it/public/BP/IBLBP_111-Musei.pdf)

## Nuove prospettive di narrazione e accessibilità museale. Acquisizione fotogrammetrica e stampa 3D per la creazione del modello tattile dell'opera *Venere che entra nel bagno del mare* di Luigi Pampaloni

Il presente studio è parte integrante della mostra *Venere che entra nel bagno del mare di Luigi Pampaloni. Una nuova acquisizione per la Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello* (Firenze, 4 novembre 2025 – 1 febbraio 2026), a cura della dott.ssa Giulia Coco, Funzionario storico dell'Arte e curatrice della Gipsoteca della Galleria dell'Accademia di Firenze. L'esposizione, dedicata all'acquisizione del bozzetto in terracotta di *Venere che entra nel bagno del mare* di Luigi Pampaloni (Firenze, 1791–1847), ha costituito l'occasione per avviare un percorso di ricerca congiunto tra la Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello, l'Accademia di Belle Arti di Firenze e l'UICI Firenze (Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti). Al centro dell'indagine, l'uso di tecnologie quali fotogrammetria 3D e stampa 3D, come strumenti per la condivisione accessibile del patrimonio artistico e culturale. In particolare, la mostra ha costituito il presupposto operativo e metodologico per la realizzazione di un modello tattile in scala 1:1 dell'opera in terracotta, destinato alla fruizione inclusiva da parte di persone cieche e ipovedenti.

La realizzazione del modello non risponde soltanto a un'esigenza tecnica, ma si inserisce nel più ampio quadro delle pratiche di accessibilità museale, un ambito di ricerca che ha progressivamente riconosciuto nella dimensione tattile un canale percettivo imprescindibile per la comprensione delle opere da parte dei visitatori con disabilità visiva. L'esperienza tattile, lungi dall'essere un dispositivo compensativo, assume qui una valenza epistemologica autonoma: essa consente una relazione diretta con la forma, il volume e la plasticità dell'opera, integrando e ampliando le modalità tradizionali di mediazione museale.

In questo quadro, il progetto si configura come un contributo alla definizione di nuovi modelli narrativi e comunicativi, in cui la componente storica, quella tecnologica e quella sensoriale concorrono alla costruzione di un'esperienza di fruizione pienamente inclusiva. La replica tattile diviene così parte integrante di un sistema di restituzione dell'opera che non si limita a tradurre il visivo in tattilità, ma propone un linguaggio museale capace di coinvolgere, attraverso diverse modalità percettive, sia il pubblico non vedente sia quello vedente.

La presente ricerca è stata sviluppata all'interno dell'XR|Lab, centro di ricerca dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, sotto la direzione scientifica del Prof. Juri Ciani. La digitalizzazione fotogrammetrica del bozzetto preparatorio è stata effettuata dall'Au-

trice del presente studio, mentre alla realizzazione del modello tattile ha contribuito il Prof. Francesco Benedetti, che ha coordinato le fasi di stampa e progettato la base espositiva.

La mostra, come evidenziato dalla curatrice Giulia Coco, pone al centro della propria riflessione il fare artistico e l'antico legame che unisce la Galleria dell'Accademia di Firenze e l'Accademia di Belle Arti<sup>1</sup>. In tal senso, l'acquisizione del bozzetto di *Venere che entra nel bagno del mare* di Luigi Pampaloni ha rappresentato un'occasione preziosa per riportare l'attenzione su una fase creativa solitamente affidata alla dimensione privata dello studio d'artista. Come sottolinea Coco, si tratta di

«[...] un'opera fresca, probabilmente realizzata per mostrare al committente l'idea originale. [...] è in questa statuette, alta appena 38 cm e destinata all'atelier dell'artista, rivelatrice della sua sensibilità e abilità tecnica, che prende forma la fase creativa e più autentica della realizzazione dell'opera; per questo la sua osservazione diretta può migliorare la conoscenza di uno scultore come Luigi Pampaloni e, più in generale, testimoniare la fase che precede l'esecuzione dei modelli in gesso, ampiamente rappresentati in Gipsoteca per varietà di soggetti, tipologie e forme»<sup>2</sup>.

La mostra offre dunque un delizioso gioco di sguardi, consentendo di osservare contestualmente tre versioni della stessa opera. La prima è il bozzetto preparatorio in terracotta, testimonianza della fase creativa e della prima forma che l'artista dette all'idea. La seconda versione, il calco in gesso appartenente alla collezione dei gessi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, rappresenta l'esito di un processo di affinamento del modello, propedeutico alla trasposizione finale nel marmo. Infine, la terza versione, scolpita in marmo e leggermente ridotta rispetto all'originale ormai disperso, costituisce il compimento dell'iter creativo dell'artista.

Le tre opere, poste in dialogo nella stessa sede espositiva, offrono un'occasione unica per analizzare tre momenti distinti della progettazione scultorea. La loro comparazione consente di rilevare, attraverso il confronto diretto, le trasformazioni del pensiero plastico dell'artista nella progressione dal bozzetto al gesso, fino alla versione marmorea. Elementi quali l'orientamento dello sguardo di Venere, la postura, l'acconciatura e la resa volumetrica evidenziano variazioni sottili ma significative nella costruzione

<sup>1</sup> G. Coco, (2025). *Venere che entra nel bagno del mare di Luigi Pampaloni. Una nuova acquisizione per la Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello*, Sillabe, p. 29.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

dell'immagine, rivelando l'evoluzione del processo creativo.

A completamento dell'esposizione è stato introdotto un quarto modello: una replica tattile del bozzetto preparatorio, realizzata in resina epossidica nei laboratori dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Questo modello, concepito nell'ottica dell'accessibilità museale, costituisce uno strumento essenziale per ampliare l'esperienza percettiva e garantire un approccio inclusivo alla fruizione dell'opera. La riproduzione tattile si inserisce in un progetto più ampio di abbattimento delle barriere culturali e sensoriali, promuovendo nuove forme di narrazione museale e favorendo la partecipazione di pubblici diversificati. Un aspetto significativo di questa scelta riguarda la dimensione inclusiva della fruizione museale; infatti, per le persone cieche o ipovedenti, il modello tattile rappresenta una concreta opportunità di accesso al patrimonio scultoreo, permettendo di "leggere" l'opera con il tatto, cogliendo volumi, posture e dettagli che altrimenti resterebbero inaccessibili. Il presente studio si colloca, dunque, in linea con quanto documentato da esperienze museali come quella del Museo Tattile Statale "Omero", che da decenni promuove la tattilità come mezzo privilegiato per garantire l'accessibilità culturale.

Allo stesso tempo, l'esperienza tattile non è riservata esclusivamente a persone con disabilità visiva, ma può arricchire l'esperienza estetica e cognitiva di ogni visitatore; infatti la possibilità di toccare una replica 3D offre una nuova modalità di coinvolgimento e comprensione dell'oggetto artistico, rendendo tangibili aspetti volumetrici, spaziali e materici che sfuggono a una visione bidimensionale o alla semplice contemplazione visiva. Inoltre, studi recenti confermano che l'uso di repliche tridimensionali e modelli tattili aumenta l'inclusività senza sacrificare la qualità dell'esperienza museale, anzi, spesso arricchendo e promuovendo una maggiore consapevolezza sensibile dell'opera.

Il presente contributo si propone, in tale cornice, di analizzare nel dettaglio il metodo di acquisizione fotogrammetrica adottato per la digitalizzazione del bozzetto preparatorio, il procedimento di elaborazione e ottimizzazione del modello 3D e, infine, il processo di stampa 3D che ha consentito la realizzazione del modello tattile destinato alla mostra.

L'acquisizione fotogrammetrica del manufatto è stata condotta secondo protocolli operativi specifici, al

fine di garantire la massima accuratezza geometrica e cromatica del modello tridimensionale. Particolare attenzione è stata posta alla coerenza geometrica, consentendo di riprodurre fedelmente ogni minimo dettaglio dell'opera originale.

L'organizzazione del processo di acquisizione ha richiesto la definizione di una metodologia adattata al contesto accademico, in grado di integrare tecniche innovative con strumentazioni accessibili, così da garantire replicabilità e condivisione del processo metodologico nel contesto didattico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze<sup>3</sup>.

A partire dai rilievi fotogrammetrici è stato condotto un accurato processo di ottimizzazione del modello digitale del bozzetto in terracotta, elaborato per la produzione fisica mediante stampa 3D. Tale procedura ha consentito di ottenere una riproduzione tattile in scala 1:1 dell'opera, in linea con le più recenti pratiche di accessibilità museale inclusiva.

### Metodo di acquisizione fotogrammetrica

L'acquisizione fotogrammetrica è stata condotta seguendo specifici protocolli operativi, elaborati per adattarsi alle caratteristiche e alle esigenze del singolo manufatto. In prima istanza è stato definito l'output richiesto dal caso studio: poiché l'obiettivo finale consisteva nella realizzazione di una stampa 3D, particolare attenzione è stata rivolta alla restituzione geometrica del modello, privilegiando quindi la precisione metrica rispetto alla qualità della texture. Prima dell'acquisizione è stata effettuata un'analisi morfologica preliminare del manufatto in terracotta. Sono state rilevate le dimensioni complessive dell'opera e sono stati individuati eventuali sottosquadri e dettagli minuti che richiedevano una maggiore accuratezza nella fase di acquisizione, come piccole incisioni o segni millimetrici presenti sulla superficie modellata. La scultura, alta 38 cm, presentava aree di particolare interesse, come il volto, il panneggio e l'acconciatura, che hanno richiesto un incremento della densità di scatti. Data la ridotta dimensione dell'oggetto, è stato necessario collocarlo su un piedistallo, così da consentire una corretta copertura fotografica e garantire l'accessibilità a tutte le sue parti. È stato inoltre considerato il materiale costitutivo: la terracotta, non essendo un materiale riflettente, ha favorito sia la fase di acquisizione sia quella successiva di elaborazione digitale, riducendo le criticità legate a riflessi o artefatti fotogrammetrici.

<sup>3</sup> G. VACCARI, G. GRIMAUDDO, F. NICCOLAI, J. CIANI, (2025). *Digitisation of the Plaster Casts of Lia and Rachele from the Tomb of Julius II by Michelangelo: Methodological Workflow for Data Collection and Photogrammetric Acquisition Processes*, The Eurographics Association, 2025 DOI: 10.2312/dh.20253156.



^ Luigi Pampaloni, *Venere che entra nel bagno del mare*, marmo, 1836-1838, collezione privata di Mr. Mark Glatman; Luigi Pampaloni, *Venere che entra nel bagno del mare*, gesso, 1836-1837 ca., Accademia di Belle Arti di Firenze; Luigi Pampaloni, *Venere che entra nel bagno del mare*, 1836 ca., bozzetto preparatorio, terracotta, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello (foto Guido Cozzi, Firenze, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello)  
 > Luigi Pampaloni, *Venere che entra nel bagno del mare*, 1836 ca., bozzetto preparatorio, terracotta, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello (foto Guido Cozzi, Firenze, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello)

Sul piedistallo utilizzato per sostenere il manufatto sono stati posizionati sei marker codificati a 12 bit, distribuiti lungo il perimetro della base. Per ciascun marker è stata rilevata la distanza centro-centro con il successivo, secondo la seguente sequenza: *marker* 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, 5-6 e 6-1.

Tali misurazioni e i *marker* codificati sono stati utilizzati per fornire riferimenti metrici al modello digitale, permettendo al software utilizzato per l'elaborazione fotogrammetrica, di allineare correttamente le immagini, definire con precisione la scala reale del modello e ridurre eventuali distorsioni geometriche, assicurando una ricostruzione 3D metricamente accurata e proporzionata all'originale. Per garantire un'illuminazione uniforme durante la fase di acquisizione è stato impiegato un flash anulare montato direttamente sulla fotocamera. La camera utilizzata è stata una Sony ILCE-7RM4A

*full-frame* da 61 megapixel, con acquisizione dei dati in formato RAW (dimensioni: 6.376 × 9.568 pixel). L'obiettivo impiegato è stato un macro da 50 mm di focale caratterizzato da una distanza minima di messa a fuoco ridotta e da un rapporto di riproduzione elevato (fino a 1:1), che ha consentito di registrare dettagli minuti con elevata nitidezza e minima distorsione prospettica.

Di seguito si riportano i parametri di acquisizione, mantenuti costanti per l'intera sessione: ISO 100; Tempo di esposizione: 1/200 s; Apertura: f/11; Lunghezza focale: 50 mm.

L'intera acquisizione fotografica è stata effettuata a mano libera, senza l'uso di treppiede, per un totale di circa 350 scatti.

La scultura è stata ripresa interamente nel fotogramma da molteplici angolazioni, osservando il seguente schema di acquisizione:



- *Prima serie*: fotocamera perpendicolare alla superficie, con rotazione attorno all'opera per circa 12 punti di vista.
- *Seconda serie*: fotocamera inclinata di circa 15° dall'alto verso il basso, sempre mantenendo una rotazione completa su 12 punti di vista.
- *Terza serie*: fotocamera inclinata di circa 30° dall'alto verso il basso, per includere efficacemente le parti superiori e la sommità del capo; in alcuni scatti la fotocamera è stata posizionata pressoché perpendicolare alla parte superiore della scultura.
- *Quarta serie*: fotocamera inclinata dal basso verso l'alto di 15° e poi di 30°, mantenendo la medesima distribuzione dei punti di vista lungo l'orbita di acquisizione.

Successivamente sono stati effettuati scatti ravvicinati, mantenendo invariati i parametri di acquisizione. La superficie del manufatto è stata idealmente

suddivisa in tre fasce orizzontali, corrispondenti alle aree di maggiore complessità morfologica: volto, acconciatura e panneggio. Per ciascuna fascia sono state effettuate riprese con una variazione angolare di  $\pm 15^\circ$ , così da incrementare le informazioni geometriche nei punti più delicati.

La scelta di adottare la fotogrammetria come metodologia principale nasce dall'esigenza di definire un protocollo operativo al tempo stesso accurato, replicabile e accessibile. L'intero percorso di lavoro è stato infatti strutturato con l'obiettivo di sviluppare una procedura facilmente trasferibile nel contesto formativo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, offrendo agli studenti uno strumento tecnico avanzato ma, al contempo, sostenibile dal punto di vista economico e logistico.

La fotogrammetria risponde efficacemente a queste necessità, poiché combina una notevole accuratezza

^ Modello tattile dell'opera di Luigi Pampaloni, *Venere che entra nel bagno del mare*, 1836 ca., bozzetto preparatorio, terracotta, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello (courtesy Galleria dell'Accademia e Musei del Bargello; foto Guido Cozzi, Firenze, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello)

metrica con una significativa accessibilità tecnologica: a differenza degli scanner 3D a triangolazione laser o a luce strutturata, spesso caratterizzati da costi elevati e da requisiti specifici di utilizzo e manutenzione, la fotogrammetria può essere condotta con attrezzature relativamente contenute e disponibili nei contesti didattici.

Inoltre, la fotogrammetria offre un approccio estremamente flessibile, capace di adattarsi a manufatti eterogenei per dimensioni, materiali e complessità morfologica, incentivando una comprensione critica del rapporto tra acquisizione, elaborazione e interpretazione del modello tridimensionale. L'intento di questo approccio è dunque quello di dimostrare come, tramite protocolli operativi specifici e una corretta consapevolezza tecnica, sia possibile ottenere risultati di elevata qualità, mantenendo al contempo un metodo di lavoro pienamente condivisibile in un ambiente didattico e scientifico.

In questa prospettiva, la fotogrammetria si configura come uno strumento non solo efficace nella documentazione e digitalizzazione delle opere, ma anche formativo, poiché permette agli studenti di acquisire competenze metodologiche avanzate, sperimentare processi di ricostruzione 3D e sviluppare la capacità di valutare criticamente l'affidabilità dei modelli prodotti.

### Metodo di elaborazione e ottimizzazione del modello 3D

Prima di procedere all'elaborazione del modello 3D, tutte le immagini acquisite in formato RAW sono state esportate in JPEG per ottimizzare i tempi di elaborazione e facilitare il processo fotogrammetrico. Per la ricostruzione tridimensionale è stato utilizzato il software *RealityCapture* (versione 1.4), applicativo ad alte prestazioni specificamente concepito per flussi di lavoro fotogrammetrici complessi.

Il processo di fotogrammetria è stato eseguito su una *workstation* MSI Katana 15, equipaggiata con CPU Intel Core i7-12650H, 16 GB di RAM DDR5 a 4800 MHz, GPU NVIDIA GeForce RTX 4060 con 8 GB VRAM e un SSD PCIe 4.0 da 1 TB, Windows 11 Home.

Dopo aver effettuato l'allineamento iniziale delle immagini e il calcolo della prima nuvola di punti, sono stati identificati sei punti di controllo (*control points*) corrispondenti ai *marker* codificati posizionati alla base della scultura. Il modello è stato quindi scalato utilizzando le distanze misurate tra i *marker*, garan-

tendo che le dimensioni del modello digitale fossero coerenti con quelle reali dell'oggetto.

Per quanto riguarda la precisione metrica complessiva, dopo la scalatura tramite i punti di controllo, l'errore stimato risulta di circa  $\pm 1$  mm. Tale stima si basa sulla tolleranza nella definizione dei punti di controllo, con un errore residuo compreso tra 0,0 mm e 0,1 mm.

### Stampa 3D del modello

Il modello tridimensionale ottenuto dalla ricostruzione fotogrammetrica è stato successivamente ottimizzato per l'elaborazione in un software di modellazione 3D. A tale scopo è stata applicata una decimazione del 75% dei poligoni, riducendo la complessità della *mesh* da 53,3 milioni di poligoni a 13,3 milioni di poligoni. Tale procedura ha consentito di rendere il modello più leggero e gestibile, preservandone al contempo la fedeltà geometrica nelle parti di maggiore interesse morfologico.

In preparazione alla stampa 3D, è stata condotta una fase di post-produzione digitale, finalizzata a garantire la compatibilità del modello con il formato STL e con le specifiche tecniche delle stampanti disponibili presso i laboratori dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Poiché le stampanti in dotazione dispongono di volumi di stampa limitati, non è stato possibile produrre l'intero manufatto di 38 cm di altezza in un unico pezzo. Si è quindi proceduto a sezionare il modello in tre parti distinte, successivamente stampate e ricomposte mediante assemblaggio manuale.

Infine, nella parte inferiore della base digitale del modello sono stati realizzati tre fori strutturali, funzionali all'inserimento di viti di fissaggio. Questo accorgimento è stato introdotto per consentire l'ancoraggio del modello stampato al relativo piedistallo, garantendone stabilità e una presentazione corretta una volta completato l'assemblaggio finale.

Le diverse parti del modello sono state stampate utilizzando resina epossidica, materiale che è stato scelto in alternativa alla stampa a filamento poiché, come evidenziato anche dai referenti dell'UICI, la resina garantisce una superficie molto più uniforme e priva della tipica stratificazione visibile e percepibile al tatto nei modelli realizzati con estrusione di materiale termoplastico. Tale caratteristica risultava fondamentale al fine di ottenere una riproduzione leggibile al tatto e coerente con le esigenze degli utenti non vedenti e ipovedenti coinvolti nel progetto.

A completamento della stampa, sul modello è stata applicata una vernice spray specifica, scelta per la sua capacità di conferire alla superficie una micro-porosità controllata, atta a simulare in modo più realistico la terracotta. Questa parte dello studio è stata resa possibile grazie a un intenso lavoro di confronto con l'UICI e i consulenti coinvolti nelle fasi di verifica tattile, che ha permesso di calibrare la resa superficiale del modello e assicurare che il risultato finale rispondesse adeguatamente alle diverse necessità tattili individuate durante le prove intermedie. Il progetto dimostra come la digitalizzazione fotogrammetrica possa divenire uno strumento interpretativo e dinamico, utile sia per la ricerca accademica sia per la divulgazione al grande pubblico. L'integrazione tra fotogrammetria 3D, stampa 3D trasforma il museo in un laboratorio didattico e partecipativo, dove la conoscenza passa attraverso l'esperienza diretta, il contatto, la scoperta e la sperimentazione.

## Riferimenti bibliografici

G. COCO, (2025). *Venere che entra nel bagno del mare di Luigi Pampaloni. Una nuova acquisizione per la Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello*, Sillabe.

## Riferimenti sitografici

V. BACHI, J. BALEAN, M. BINI ET AL., H. NOGUÉ, P. PANAYOTOU, J. WUYTS, (2024). "EUreka3D. Good practices for the 3D digitisation of cultural heritage" (Nov. 2024). <https://eureka3d.eu/wp-content/uploads/2024/12/Eureka3D-FinalBooklet.pdf>

V. BONORA, G. TUCCI, A. MEUCCI, ET AL., (2021). "Photogrammetry and 3D Printing of Marble Statues Replicas: Critical Issues and Assessment", in *Sustainability*, 2021, 13(2). <https://doi.org/10.3390/su13020680>

P. CINI, R. NESPECA, U. FERRETTI, ET AL., (2025). "Inclusive Museum Engagement: Multisensory Storytelling of Cagliari Warriors' Journey and the Via Flaminia Landscape Through Interactive Tactile Experiences and Digital Replicas", in *Heritage*, 2025, 8, 61. <https://doi.org/10.3390/heritage8020061>

DCHE EXPERT GROUP, (2020). "Basic principles and tips for 3D digitisation of tangible cultural heritage for cultural heritage professionals and institutions and other custodians of cultural heritage". <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/basic-principles-and-tips-3d-digitisation-cultural-heritage>

In questa prospettiva, la Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello e l'Accademia di Belle Arti di Firenze si configurano come un ecosistema di ricerca e formazione in cui l'eredità del patrimonio scultoreo si coniuga con i linguaggi e gli strumenti del contemporaneo, ponendo le basi per nuove forme di narrazione, accessibilità e inclusione museale. Un ringraziamento particolare è rivolto alla dott.ssa Giulia Coco curatrice della mostra, per il determinante contributo offerto nel rendere possibile la collaborazione tra la Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello e l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Si desidera inoltre esprimere sincera gratitudine al Prof. Juri Ciani, docente dell'Accademia di Firenze, per il coordinamento e la supervisione delle attività di digitalizzazione e stampa 3D dell'opera. Si ringrazia infine il Prof. Francesco Benedetti, docente dell'Accademia di Firenze, per la direzione del processo di stampa 3D e per la progettazione del piedistallo destinato al modello tattile.

H. DENARD, (2009). *The London Charter for the Computer-Based Visualisation of Cultural Heritage*, London. <http://www.londoncharter.org>

ISTITUTO CENTRALE PER LA DIGITALIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE, (2022). "Linee guida sulla digitalizzazione del patrimonio culturale", in *Digital Library* (Jun. 2022). <https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-digitalizzazione-docs/it/v1.0-giugno-2022/index.html>

C. IOANNIDIS, M. TSAKIRI, (2023). "Laser scanning and photogrammetry for the documentation of a large statue Experiences in the combined use". <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:15729742>

K. KINGSLKAND, (2020). "Comparative analysis of digital photogrammetry software for cultural heritage", in *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, Elsevier. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2020.e00157>

U.M. SHAFQAT, G. GUIDI, (2018). "Massive 3D digitization of sculptures: Methodological approaches for improving efficiency", IOP Conf. Ser.: *Mater. Sci. Eng.*, 364, 012015.

G. VACCARI, G. GRIMAUDDO, F. NICCOLAI, ET AL., (2025). "Digitisation of the Plaster Casts of Lia and Rachele from the Tomb of Julius II by Michelangelo: Methodological Workflow for Data Collection and Photogrammetric Acquisition Processes", in *The Eurographics Association*, 2025. <https://diglib.org/server/api/core/bitstreams/8daa3324-a832-408f-9078-6723b281c1e9/content>. DOI: 0.2312/dh.20253156

## Realtà Aumentata come strumento di narrazione del patrimonio storico artistico

La realtà aumentata (di seguito anche AR da “*Augmented Reality*”) è una tecnologia che sovrappone contenuti digitali – visivi, sonori, testuali o interattivi – al mondo reale e in tempo reale, mantenendo la coerenza spaziale e prospettica con ciò che l’utente vede attraverso il dispositivo arricchendo l’esperienza dell’utente senza sostituire completamente la realtà fisica. A differenza della realtà virtuale (VR), che sostituisce completamente il mondo reale con un ambiente sintetico, l’AR integra elementi virtuali nel mondo fisico, percepiti come “parte della realtà”. L’esperienza di Realtà Aumentata su smartphone si basa sulla fusione sensoriale e spaziale di più fonti di dati hardware e su una *pipeline* software che gestisce il tracciamento, il posizionamento e il rendering dei contenuti virtuali. Nell’ambito della comunicazione della storia dei monumenti e dell’ambiente urbano, l’AR si pone come ponte fra patrimonio materiale (edifici, monumenti, città storiche) e narrazioni digitali che puntano a rendere più accessibile, coinvolgente e partecipata la fruizione del patrimonio. In questo contesto, l’uso dell’AR si presenta come un’opportunità per la comunicazione della città, del tessuto storico, degli edifici monumentali e dei percorsi urbani: questa può inserirsi in contesti *outdoor* (all’aperto nell’ambiente cittadino) e *indoor* (musei, edifici storici) per offrire strati digitali sovrapposti alla realtà fisica.

### Tipologie di intervento

Esistono diversi approcci che possono essere tentati per l’applicazione della Realtà Aumentata al patrimonio culturale che si propone di uscire dal percorso museale; qui non si distingue tanto la tecnica con cui viene prodotto o mostrato il contenuto digitale quanto il tipo di narrazione che si vuole creare e di conseguenza le modalità di fruizione dell’utente finale, la cosiddetta *user experience* del bene monumentale e urbano aumentato.

*La ricostruzione digitale e overlaying*: spesso utilizzata in parchi archeologici o centri storici, edifici o monumenti non più esistenti o in rovina, che vengono ricostruiti digitalmente, solitamente come modelli 3D ma talvolta anche come proiezioni bidimensionali, e riposizionati nel sito reale tramite app AR specifica per il luogo in questione o parte di un percorso più ampio. Un esempio in questo senso è il lavoro sull’applicazione per la Chiesa di Sant’Elia in Ruggiano (Lecce), dove si prova a valorizzare un

edificio scomparso mediante portali virtuali come strumento di *storytelling*: l’utente può qui attraversare una soglia virtuale nell’ambiente reale per affacciarsi sul passato<sup>1</sup>.

Un’altra modalità è quella della *guida interattiva del luogo*, dove l’AR è usata come strumento di informazione contestuale, geo-posizionata, nel percorso guidato: l’utente punta lo smartphone verso un edificio o un monumento e compare sovrapposto ad esso un contenuto 3D o 2D come una didascalia, animazioni o video che forniscono informazioni storiche. Ciò avviene ad esempio nell’applicazione *LagunAR* realizzata per la città storica di San Cristóbal de La Laguna (Spagna)<sup>2</sup>.

Ci sono poi le *esperienze immersive urbane*: l’AR all’interno dell’ambiente urbano come modalità di “ri-racconto” della città, dove il flusso reale viene integrato con contenuti temporali, narrativi e partecipativi come tracciare lo sviluppo storico, sociale o artistico di una piazza, animare scene del futuro del presente o del passato nella città. La realtà aumentata combinata con tecniche di *gamification* e *storytelling* crea percorsi didattici per coinvolgere non solo turisti ma anche studenti, comunità locali<sup>3</sup>. Un esempio interessante in questo senso è il progetto *MAUA* di Bepart che tramite la rispettiva app per smartphone permette di visitare alcune città scoprendo opere di *Street Art* raccontate in AR da artisti digitali che animano virtualmente le opere statiche; i lavori di Bepart rientrano sia nel processo di co-creazione che mette in comunicazione artisti digitali e *street artists*, che nel processo di arte partecipata con le comunità locali<sup>4</sup>.

Quando la Realtà Aumentata è applicata all’ambiente urbano, e non solo all’interno di un museo o edificio, emergono alcune specificità da tenere di conto in fase di sviluppo: la mobilità dell’utente, il contesto fisico storico-urbano, la narrativa spaziale e temporale e il coinvolgimento della comunità locale o del turismo.

Camminare in uno spazio pubblico comporta un cambio di luce o condizioni meteo che possono creare problemi nella comprensione dell’ambiente reale; lo spazio urbano inoltre presenta distrazioni di vario genere e pericoli legati a concentrare il proprio sguardo uno schermo mentre si sta camminando o stando in prossimità di una piazza, di un monumento o di un altro luogo affollato.

L’interazione fra l’edificio reale, il tessuto urbano

<sup>1</sup> V. DE LUCA, M.C. BARBA, G. D’ERRICO, ET AL., (2023). “A user experience analysis for a mobile Mixed Reality application for cultural heritage”, in *Virtual Reality*, 2023, 27.

<sup>2</sup> I. SÁNCHEZ BERRIEL, F. PÉREZ NAVA, & P.T. ALBERTOS, (2023). “LagunAR: A City-Scale Mobile Outdoor Augmented Reality Application for Heritage Dissemination”, in *Sensors*, 2023, 23(21), 8905.

<sup>3</sup> A. CHATSIPOULOU, & P.D. MICHAELIDIS, (2025). “Augmented Reality in Cultural Heritage: A Narrative Review of Design, Development and Evaluation Approaches”, in *Heritage*, 2025, 8(10), 421.

<sup>4</sup> Ved. sito: <https://mauamuseum.com/>

circostante e l'overlay digitale richiede cura specifica per evitare dissonanze visive o perdita della sospensione dell'incredulità. L'utente non solo osserva un monumento, ma percorre un ambiente urbano, magari seguendo un percorso storico, inserendo la dimensione temporale all'interno della narrazione. L'AR può inoltre diventare strumento di rigenerazione urbana, educazione civica, promozione del patrimonio<sup>5</sup>.

Di seguito alcuni casi studio significativi di applicazioni di Realtà Aumentata nel contesto dei monumenti o dell'ambiente urbano:

Le mura aureliane di Roma ricostruite e fruibili *in situ*. In questo lavoro la fotogrammetria e la modellazione 3D attraverso la Realtà Aumentata mostrano la storia di elementi oggi nascosti o trasformati nel tessuto urbano. È interessante il percorso urbano aperto a tutti con tanto di punti di osservazione ottimali segnalati *in loco*, in modo da garantire una corretta sovrapposizione tra il modello 3D e l'elemento architettonico esistente<sup>6</sup>.

Sulla Piazza Garraffo a Palermo è stato invece applicato un *overlay AR* per ricostruire il patrimonio monumentale perduta. Anche qui la Realtà Aumentata punta a migliorare l'accessibilità della fruizione del patrimonio, anche integrando nella storica piazza stampe 3D e modelli tattili<sup>7</sup>.

L'applicazione mobile AR diventa guida turistica della città polacca di Bielsko-Biala: questo è un ottimo esempio di implementazione della Realtà Aumentata in una guida monumentale su scala urbana<sup>8</sup>.

La piazza del Monastero di San Basilio e la Basilica di Collemaggio in Abruzzo sottolineano ancora l'importanza dell'integrazione tra dimensione tangibile e intangibile del patrimonio. In questo percorso sono disponibili esperienze AR tramite visualizzazione di modelli 3D sia in interni che in esterni<sup>9</sup>.

L'applicazione mobile di Realtà Aumentata *location-based* della città storica di Chania a Creta è invece un esempio di architettura software e design tecnologico per AR in ambiente urbano esterno, con modalità gamificate dove la narrazione visiva è affidata a modelli 3D sovrapposti al reale<sup>10</sup>.

## Le fasi di progettazione e sviluppo

Dal punto di vista metodologico, la progettazione di applicazioni AR in questo contesto comporta le seguenti fasi:

1. *Analisi del contenuto storico-monumentale*: indi-

viduare monumenti, edifici, ambienti urbani da comunicare e definire le storie da raccontare.

2. *Scelta della tecnologia di tracciamento*: dispositivo mobile (smartphone/tablet) oppure visori, uso di GPS, marker o riconoscimento SLAM (*Simultaneous Localization and Mapping*) per l'overlay degli oggetti digitali.
3. *Creazione di modelli 3D e contenuti digitali*: ricostruzioni degli edifici, animazioni, audio, narrazione, interazione.
4. *Ideazione di UI (Interfaccia Utente) e UX (Esperienza utente)*: progettazione dell'interfaccia, flusso di visita, modalità di interazione, livelli di immersione.
5. *Testing*: valutazione dell'efficacia in termini di usabilità, presenza, apprendimento, soddisfazione utente<sup>11</sup>.

Più nello specifico di seguito è elencato il *workflow* tecnologico che permette la realizzazione di un applicativo capace di restituire un'esperienza di Realtà Aumentata.

## Architettura hardware di uno smartphone per AR

Le applicazioni AR utilizzano una combinazione di sensori e componenti hardware per acquisire, interpretare e rappresentare lo spazio reale. Le principali sono:

### La fotocamera

La funzione fondamentale della fotocamera è proprio la cattura dell'immagine dell'ambiente reale in tempo reale questo fornisce la base visiva su cui vengono sovrapposti gli elementi virtuali. Una Fotocamera RGB standard, presente in tutti i dispositivi Android/iOS, è lo strumento base; fotocamere di profondità, con tecnologia *ToF - Time of Flight* o sensori *LiDAR*, misurano la distanza degli oggetti tramite la riflessione della luce infrarossa: questi sensori migliorano l'accuratezza del posizionamento 3D e la gestione dell'occlusione<sup>12</sup>.

### I sensori di movimento IMU

Questi sensori presenti su tutti i dispositivi mobili prodotti almeno negli ultimi 5 anni comprendono: l'accelerometro che misura l'accelerazione del dispositivo lungo gli assi x, y, z; il giroscopio che invece misura la rotazione e l'orientamento angolare del device; il magnetometro che forn-

<sup>5</sup> A. İBIŞ, & N. ÇAKICI ALP, (2023). "Augmented Reality Used in Cultural Heritage: a Systematic Review".

<sup>6</sup> M. CANCELANI, E. CONIGLIARO, M. DEL GRASSO, P. PAPANINI, & M. SACCONI, (2016). "3D Survey and Augmented Reality for Cultural Heritage. The Case Study of Aurelian Wall at Castra Praetoria in Rome", in *Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.*, XLI-B5.

<sup>7</sup> A. SCIANNA, G.F. GAGLIO, & M. LA GUARDIA, (2019). "Augmented Reality for Cultural Heritage: the Rebirth of a Historical Square", in *Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.*, XLII-2/W17.

<sup>8</sup> S. SZOMBARA, M. ZONTEK, (2021). "Augmented Reality in the Presentation of City Monuments: A Case Study of 'Bielsko-Biala AR Guide' Mobile Application", in *Geoinformatica Polonica*, 2021, 20.

<sup>9</sup> S. BRUSAPORCI, & P. MAIEZZA, (2021). "Smart Architectural and Urban Heritage: An Applied Reflection", in *Heritage*, 2021, 4(3).

<sup>10</sup> C. PANOU, L. RAGIA, D. DIMELLI, & K. MANIA, (2018). "An Architecture for Mobile Outdoors Augmented Reality for Cultural Heritage", in *ISPRS*, 2018, 7(12).

<sup>11</sup> Ad esempio lo studio sull'app mobile in AR/MR per la Chiesa di Sant'Elia ha utilizzato un questionario *ARI* adattato per misurare *sense of presence*: V. DE LUCA, M.C. BARBA, G. D'ERRICO, ET AL., (2023). "A user experience analysis for a mobile Mixed Reality application for cultural heritage", in *Virtual Reality*, 2023, 27.

<sup>12</sup> Si parla di occlusione in riferimento alla situazione in cui un oggetto virtuale può essere nascosto da uno reale anziché sovrapporsi.

sce un riferimento geografico rispetto al campo magnetico terrestre, similmente ad una bussola. Tutti i dati ottenuti da queste tecnologie sono combinati insieme tramite *sensor fusion* per stimare la posizione e l'orientamento del dispositivo nello spazio.

#### *Il GPS e la localizzazione*

Altro strumento fondamentale per applicazioni di Realtà Aumentata *outdoor* che richiedono coordinate geografiche. Questo permette di collocare contenuti digitali in punti specifici della città o del territorio come monumenti, edifici, percorsi. Tuttavia, la precisione del *GPS*, circa 3-5 m, è inferiore a quella necessaria per *AR* "di prossimità", motivo per cui viene integrato con altri sistemi come il *vision tracking* o lo *SLAM*.

#### *Il Processore*

Ovviamente è la forza computazionale del dispositivo a rendere possibile l'esperienza di Realtà Aumentata. La *CPU* (*Central Processing Unit*) gestisce la logica dell'app e il coordinamento dei vari moduli. La *GPU* (*Graphics Processing Unit*) si occupa del rendering 3D e delle trasformazioni geometriche in tempo reale. *NPU* (*Neural Processing Unit*) o *ISP* (*Image Signal Processor*) sono impiegati per accelerare l'elaborazione visiva, come riconoscimento oggetti, segmentazione, o ottimizzazione *SLAM*.

#### *Lo schermo e interfaccia utente*

Uno schermo ad alta risoluzione e frequenza di aggiornamento ( $\geq 60$  Hz) è essenziale per evitare *lag* o *motion sickness* e rendere l'esperienza utente fluida e dinamica. L'interfaccia *AR* per quanto complessa possa essere l'applicazione si risolve nella situazione che utilizza tipicamente la fotocamera come finestra sul mondo e sovrappone livelli di contenuti digitali.

### **Architettura software di un'applicazione di Realtà Aumentata**

Il funzionamento software si basa su questa sequenza di passaggi fondamentali:

1. *Acquisizione sensoriale*: le immagini vengono acquisite dalla fotocamera e i dati dai sensori *IMU/GPS*.
2. *Pre-elaborazione visiva*: in questo momento avviene il rilevamento di *feature* visive come punti di interesse, bordi, *texture*, ecc...

3. *Tracciamento e localizzazione*: il *Tracking* si occupa del calcolo della posizione mentre la *Pose Estimation* permette l'orientamento della fotocamera rispetto all'ambiente.
4. *Mappatura*: questo è il momento della costruzione dinamica della mappa spaziale 3D dell'ambiente.
5. *Registrazione e allineamento*: fase di posizionamento coerente di oggetti virtuali nel mondo reale.
6. *Rendering*: qui infine viene realizzato l'*overlay* tra oggetti 3D, immagini e testi, calcolando luci e ombre, e il mondo reale.
7. *Interazione utente*: parte dell'esperienza può essere legata alle interazioni come il tocco, il movimento, il riconoscimento gestuale o vocale; alcune applicazioni invece si limitano a mostrare i contenuti senza necessità di interazione.

Questi moduli sono gestiti dai principali *framework AR* e gli algoritmi e le funzioni che danno luogo alle principali capacità del software sono:

#### *SLAM – Simultaneous Localization and Mapping*

Questa è la base della Realtà Aumentata *markerless*. Ha lo scopo di stimare la posizione del dispositivo nello spazio mentre costruisce simultaneamente una mappa dell'ambiente. Per far ciò analizza fotogramma per fotogramma i punti salienti o *features* del mondo reale; calcola quindi come questi punti si muovono nel tempo per stimare i cambiamenti di posizione della fotocamera combinando dati visivi provenienti dalla fotocamera e dati inerziali *IMU* per aggiornare una mappa 3D in tempo reale: l'app sa dove si trova l'utente e può ancorare oggetti virtuali a superfici reali.

#### *Il Rilevamento di superfici e piani*

Una volta creata la mappa 3D della realtà circostante, il software individua piani orizzontali e verticali come ad esempio pavimenti, muri, tavoli e simili. Su questi piani vengono collocati gli oggetti virtuali mantenendo così coerenza con l'orientamento del mondo fisico.

#### *Il rendering e l'illuminazione realistica*

Il motore grafico scelto, ad esempio *Unity*, *Unreal Engine*, *SceneKit* o altri, applica modelli di illuminazione fisicamente realistici. Alcuni *framework AR* come *ARKit 3+* o *ARCore Depth API*, simulano occlusione e ombre dinamiche, rendendo gli oggetti virtuali coerenti con la scena *real*.

#### *Il Riconoscimento e tracking di oggetti o immagini*

Questa è invece la base della Realtà Aumentata *marker-based*. In alcune applicazioni, l'AR si attiva esclusivamente quando il sistema riconosce un *marker* cioè un'immagine, un QR code, una scultura o un'architettura. Il *marker* serve in questo caso come punto di riferimento per posizionare il contenuto virtuale.

### Framework e ambienti di sviluppo principali

#### *ARKit*

Di proprietà Apple è un *framework* introdotto nel 2017 per iOS che utilizza la *VIO (Visual-Inertial Odometry)* per combinare fotocamera e sensori di movimento. Le cui funzioni più ottimizzate sono: la *Plane Detection* o rilevamento delle superfici; La *Light Estimation*, cioè l'analisi della luminosità nel mondo reale per adattare di conseguenza l'illuminazione virtuale. Il *Face Tracking* grazie alla *TrueDepth Camera* o *LiDAR-based Scene Reconstruction* nei modelli Pro.

#### *ARCore*

Sviluppato da Google e disponibile sia per Android e che per iOS. È basato sul *Motion Tracking, Environmental Understanding* e *Light Estimation*. Offre funzionalità come *Anchor* e *Cloud Anchor* cioè degli ancoraggi condivisi multi-utente per i contenuti; *Depth API* per calcolare e risolvere occlusioni e ricostruzione tridimensionale. Di facile integrazione con motori grafici come *Unity, Unreal, e WebXR*.

#### *Vuforia o Unity AR Foundation*

Questo è un *framework* multipiattaforma utilizzato principalmente per applicazioni commerciali e museali che supporta Realtà Aumentata sia *marker-based* che *markerless*. Permette lo sviluppo unificato per Android e iOS, con molti strumenti di gestione contenuti, riconoscimento immagini, e interfaccia 3D.

### Esempio di flusso operativo

Una tipica app AR, come quella di Bepart utilizzata per *Museo Oltre il Museo - MOM*<sup>13</sup>, opera in questa maniera:

1. L'utente, una volta scaricata l'app, la apre e attiva la fotocamera;
2. Il sistema acquisisce l'ambiente circostante tramite fotocamera e *IMU*;
3. L'algoritmo *SLAM* riconosce punti di riferimento;

4. La mappa 3D dell'ambiente viene aggiornata e stabilizzata;
5. Il modello virtuale viene ancorato alla sua posizione spaziale.
6. Il rendering mostra il modello sovrapposto al flusso video reale, con illuminazione coerente, e la relativa animazione.
7. L'utente interagisce con tocco, voce o movimento per esplorare il contenuto.

### Vantaggi e criticità dell'utilizzo della realtà aumentata

L'utilizzo della tecnologia AR nell'ambito del patrimonio storico-artistico urbano comporta la valutazione di molti aspetti per l'elaborazione di un'applicazione corretta a seconda delle differenti necessità.

Il primo aspetto che viene in mente parlando di percorsi di Realtà Aumentata è il maggiore coinvolgimento dell'utente. L'AR permette esperienze più interattive e immersive rispetto a una guida tradizionale, con l'ulteriore vantaggio di potersi integrare ad essa. Permettendo di sovrapporre materiale storico e narrativo al contesto reale, ad esempio mostrando come era un monumento o edificio nel passato, favorisce la comprensione del cambiamento urbano e la contestualizzazione storico-spaziale. Un altro aspetto vantaggioso è l'accessibilità dell'informazione tramite smartphone o tablet: l'utente può fruire in autonomia, magari lungo un percorso urbano, dei contenuti con la sola mediazione di un *device* che è in possesso di quasi tutta la popolazione mondiale. La Realtà Aumentata si pone come uno strumento di marketing culturale e rigenerazione urbana, attirando visitatori e sensibilizzando verso il patrimonio storico. La valorizzazione del patrimonio e promozione turistica sono infatti segnalate come uno dei motivi principali di sviluppo<sup>14</sup>. Di conseguenza l'AR consente la rivitalizzazione di edifici o ambienti scomparsi o inaccessibili in prima persona come nella Realtà Virtuale ma anche e in loco aumentando la memoria storica e portando il visitatore a visitare i luoghi legati al patrimonio culturale. Infine il potenziale educativo: in ambito scolastico o didattico, l'AR consente apprendimenti più attivi, esperienziali, legati al luogo ed alla vista piuttosto che esclusivamente testuali, prendendo in considerazione anche le difficoltà d'apprendimento legate a *ADHD* o altri disturbi simili. Nonostante i vantaggi, l'adozione dell'AR nel conte-

<sup>13</sup> Ved. sito *MOM - Museo Oltre il Museo*: <https://sites.google.com/dida.unifi.it/mom-prin/mom?authuser=0>

<sup>14</sup> A. CHATSIPOULOU, & P.D. MICHAELIDIS, (2025). "Augmented Reality ...", cit.

sto di un percorso monumentale-urbano comporta una serie di limiti e criticità ben documentati:

Le barriere tecnologiche dovute al fatto che non tutti i visitatori dispongono di smartphone adeguati è quasi del tutto separata omai, ma ciò non toglie che invece e l'accessibilità ai contenuti dipende dall'esperienza d'uso che non è altrettanto diffusa; l'uso di visori AR inoltre è ancora poco diffuso a causa principalmente dei costi. Un altro elemento critico è il costo di sviluppo: creare contenuti 3D di qualità, integrati con l'ambiente reale, richiede risorse e competenze tecniche che nonostante siano sempre più alla portata di tutti, rischiano di far lievitare il prezzo; prezzo che però dipende soprattutto dalla fase di sviluppo software dove l'ottimizzazione per differenti sistemi operativi e *device* fa lievitare i budget. I problemi di usabilità e *tracking*, Soprattutto in ambienti outdoor o urbani complessi, possono esserci difficoltà di tracciamento, riconoscimento occlusione, variazioni di luce, tutte situazioni che influiscono con il *tracking* e riducono la qualità della Realtà Aumentata. Tutto ciò ci mette di fronte alla dipendenza dal contesto e dalla infrastruttura: ad esempio, esigenze di connettività, *GPS*, dati mobili, condizioni ambientali legate a meteo e luce, possono influenzare l'esperienza. Per quanto riguarda invece la sostenibilità nel tempo purtroppo questo è uno dei problemi fondamentali dello sviluppo tecnologico e le applicazioni AR richiedono manutenzione, aggiornamenti, compatibilità con nuovi dispositivi per cui l'effettiva sostenibilità sia economica, che tecnologica nel futuro rimane un punto critico.

Infine, molte applicazioni sono sviluppate ma poche sono state efficacemente valutate in termini di apprendimento, esperienza utente o cambiamento comportamentale. Solo una minoranza delle società che si sono occupate della realizzazione di app ha fatto ricorso a teorie dell'apprendimento o di modelli di valutazione sofisticati. Abbiamo quindi una valutazione e misurazione degli impatti ancora limitata.

### Conclusioni e prospettive future

L'impiego della realtà aumentata nella comunicazione della storia dei monumenti e dell'ambiente urbano rappresenta una frontiera promettente. Essa permette di trasformare la visita passiva in un'esperienza attiva, situata temporaneamente e spa-

zialmente, favorendo l'*engagement*, la conoscenza e la partecipazione. Tuttavia, la letteratura in merito suggerisce che per ottenere pienamente i benefici occorre: progettare applicazioni non solo tecnologicamente solide, ma integrate in una narrazione culturale significativa, con attenzione al contesto, al pubblico di riferimento e agli obiettivi. Questo impone di adottare un approccio multidisciplinare: storici dell'Arte, archeologi, comunicatori, designer d'interazione e sviluppatori devono collaborare nella creazione non solo del software ma anche e soprattutto per quanto riguarda il contenuto e le sue modalità di narrazione. L'accessibilità e l'inclusione rimangono dei punti forti di questa tecnologia garantendo che non sia esclusiva ma va posta l'attenzione sulla necessità di sviluppare applicazioni che contemplino alternative per utenti con disabilità o anche con dispositivi meno performanti.

Progetti come il *Museo Oltre il Museo - MOM* possono essere degli spunti per favorire la scalabilità urbana e l'integrazione con il contesto urbano più ampio: l'AR nella città storica non deve essere un'esperienza isolata, ma può diventare parte di un percorso urbano, non necessariamente parte di una strategia di rigenerazione o valorizzazione turistica ma vivere di un'efficacia su più livelli.

Il continuo e repentino avanzamento tecnologico degli ultimi anni post-pandemia richiede di guardare alle tecnologie emergenti, come ad esempio la *generative AI* insieme all'AR, oppure i *digital twin*, *BIM* e sensoristica urbana che possono rafforzare l'esperienza e la connessione con l'ambiente reale<sup>15</sup>. In conclusione, l'AR ha un grande potenziale per la comunicazione della dimensione storico-artistica di monumenti, architetture e dell'ambiente urbano, ma la sua efficacia dipende in misura elevata dalla qualità del progetto, dalla pertinenza del contenuto, dalla modellazione dell'esperienza utente e dalla sostenibilità nel tempo. L'esperienza di Realtà Aumentata del *MOM*, legata all'intervento artistico di ricostruzione dell'antica facciata della Chiesa di Santa Croce a Firenze, diventa quindi un punto di partenza per lo *storytelling* visivo di un contesto storico come quello fiorentino dove l'enorme stratificazione di informazioni, riportate anche all'interno del sito del *MOM*<sup>16</sup>, si confronta con le nuove tecnologie di narrazione del patrimonio culturale.

<sup>15</sup> F. MARTUSCIELLO, H. MUCCINI, & A. BUCCHIARONE, (2025). "A Reference Architecture for Gamified Cultural Heritage Applications Leveraging Generative AI and Augmented Reality", in *arXiv*, 2506.04090.

<sup>16</sup> Ved. sito *MOM - Museo Oltre il Museo*: <https://sites.google.com/dida.unifi.it/mom-prin/mom?authuser=0>

## Riferimenti bibliografici

- S. BRUSAPORCI, & P. MAIEZZA, (2021). "Smart Architectural and Urban Heritage: An Applied Reflection", in *Heritage*, 4(3), 2044-2053. <https://doi.org/10.3390/heritage4030116>
- M. CANSIANI, E. CONIGLIARO, M. DEL GRASSO, P. PAPALINI, & M. SACCONI, (2016). "3D Survey and Augmented Reality for cultural heritage. The case study of Aurelian wall at Castra Praetoria in Rome", in *Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.*, XLI-B5, 931-937, <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLI-B5-931-2016>
- A. CHATSIPOULOU, & P.D. MICHAELIDIS, (2025). "Augmented Reality in Cultural Heritage: A Narrative Review of Design, Development and Evaluation Approaches", in *Heritage*, 8(10), 421. <https://doi.org/10.3390/heritage8100421>
- V. DE LUCA, M.C. BARBA, G. D'ERRICO, ET AL., (2023). "A user experience analysis for a mobile Mixed Reality application for cultural heritage", in *Virtual Reality*, 27, 2821-2837. <https://doi.org/10.1007/s10055-023-00840-w>
- A. İBIŞ, & N. ÇAKICI ALP, (2023). "Augmented Reality Used in Cultural Heritage: a Systematic Review" in *Sustainability*, 2024, 16(10). DOI:10.21203/rs.3.rs-2482925/v1
- F. MARTUSCIELLO, H. MUCCINI, & A. BUCCHIARONE, (2025). "A Reference Architecture for Gamified Cultural Heritage Applications Leveraging Generative AI and Augmented Reality", in *arXiv*, preprint arXiv:2506.04090. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2506.04090>
- C. PANOU, L. RAGIA, D. DIMELLI, & K. MANIA, (2018). "An Architecture for Mobile Outdoors Augmented Reality for Cultural Heritage", in *ISPRS International Journal of Geo-Information*, 7(12), 463. <https://doi.org/10.3390/ijgi7120463>
- I. SÁNCHEZ BERRIEL, F. PÉREZ NAVA, & P.T. ALBERTOS, (2023). "LagunAR: A City-Scale Mobile Outdoor Augmented Reality Application for Heritage Dissemination", in *Sensors*, 23(21), 8905. <https://doi.org/10.3390/s23218905>
- A. SCIANNA, G.F. GAGLIO, & M. LA GUARDIA, (2019). "Augmented Reality for cultural heritage: the rebirth of a historical square", in *Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.*, XLII-2/W17, 303-308, <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W17-303-2019>
- N. ŞENYER, & A. ALZATMA, (2025). "Augmented Reality in Cultural Heritage: A Systematic Review of Mobile Applications and User Experience Evaluation", in *Black Sea Journal of Engineering and Science*, 8(4), 1245-1257. <https://doi.org/10.34248/bsengineering.1709786>
- S. SZOMBARA, M. ZONTEK, (2021). "Augmented Reality in the Presentation of City Monuments: A Case Study of "Bielsko-Biała AR Guide" Mobile Application", in *Geoinformatica Polonica*, 2021, 31-40. doi: <https://doi.org/10.4467/21995923GP.21.003.14974>

## Riferimenti sitografici

- Sito MAUA – Museo di Arte Urbana Aumentata: <https://maua-museum.com/> attivo in data 1.11.2025.
- Sito MOM – Museo Oltre il Museo: <https://sites.google.com/dida.unifi.it/mom-prin/mom?authuser=0> attivo in data 1.11.2025.

## Il Museo nella complessità del presente. Una metamorfosi possibile.

Malgrado il dibattito sia aperto ormai da decenni, sembra impossibile formulare un pensiero preciso, che possa fungere da guida ai progettisti, riguardo l'idea di un museo contemporaneo, ovvero di una istituzione in grado di recepire tutte quelle istanze delle quali si fa portatrice la nostra contemporaneità. Molte le direzioni intraprese, innumerevoli i contributi apportati, parimenti agli sforzi fatti per capire quale forma dare, nell'accezione più ampia del termine, a questa entità. Nel tentativo di identificare un campo largo, dei confini teorici entro i quali operare, forse risulterebbe più semplice stilare una lista di ciò che non dovrebbe essere. Nell'attualità alcuni di queste negazioni possono risultare scontate o banali, in quanto già acquisite da tempo, come il fatto che un museo non dovrebbe essere un mausoleo o una sorta di tabernacolo per reliquie, non un'accademia o una scuola, non una semplice macchina per la divulgazione, nemmeno un mero laboratorio o un teatro. La lista potrebbe continuare senza comunque riuscire a identificare un'idea chiara. Verrebbe da chiedersi se invece di cercare di proporre una ricetta tout court da applicare, la strada da percorrere non fosse un'altra, una che passa dalla comprensione delle ragioni profonde di una crisi avvertita da molti e da un'ampia ricognizione sui comportamenti e relative motivazioni dei fruitori dei musei, tenendo conto di come in generale l'umanità si approcci in questo momento storico a queste entità, senza avere la pretesa di voler definire dei modelli ai quali dovrebbe attenersi o uno schema che dovrebbe rispettare.

Nella lunga storia dell'umanità, il museo è in fondo un prodotto culturale molto recente. È legato alle civiltà stanziali e quindi presuppone una comunità stabile e strutturata in un dato territorio, dove accesso alle risorse, ricchezza e cultura siano piuttosto omogeneamente distribuite e si abbia del tempo libero da poter investire in attività non legate alla mera sussistenza. Questa è una condizione che abbiamo raggiunto piuttosto recentemente, e comunque non in modo omogeneo in tutto il mondo. Se escludiamo il *Museion* di Alessandria voluto da Tolomeo II Filadelfo nel III sec. a.C., che difficilmente potremmo ascrivere nella categoria di museo pubblico, i Musei Capitolini di Roma, aperti nel 1734 da Papa Clemente XII, possono essere considerati il primo museo pubblico nell'accezione che oggi intendiamo. La loro origine in realtà è più antica di qualche secolo (1471) con la donazione al popolo romano della statuaria antica

da parte di Papa Sisto IV, ma questo non cambia poi molto nella valutazione. Un altro precursore del museo moderno può essere individuato nell'*Ashmolean Museum* in Inghilterra (1683). In una prospettiva storica sono comunque date piuttosto recenti. In questi tre-quattro secoli che ci separano da esse, oltre a una diffusione esponenziale dei musei, abbiamo assistito a una loro trasformazione, per certi versi radicale. Il ritmo dei cambiamenti nella loro concezione e negli esiti formali legati a questa è andato via via accelerando e, al pari di altre istituzioni culturali e civiche, sembrano giunti oggi a ciò che potremmo definire come una crisi di identità. Le configurazioni che le generazioni appena precedenti alla nostra hanno conosciuto, dove l'identità di un museo era definita sostanzialmente dal perimetro delle sue mura e dalla staticità delle sue teche, sembrano oggi inconcepibili e totalmente inadatte. Data la rapidità dei mutamenti nella società sembra che l'abito che viene confezionato di volta in volta per il museo risulti costantemente, inesorabilmente, di taglia inadeguata.

In una condizione di «*modernità liquida*»<sup>1</sup>, così come è stata definita da Zygmunt Bauman, dove le strutture e le istituzioni fondamentali della società sembrano non avere più una forma riconoscibile e condivisa, anche i loro derivati, come appunto i musei, sembrano averla persa divenendo inconsistenti e non più universalmente riconosciuti come tali. Eppure mai come oggi assistiamo a un fiorire di mostre, di esposizioni, di nuovi piccoli e grandi musei, quasi a voler in tutti i modi saziare la nostra naturale propensione al divertimento che sembra rendere la cultura funzionale all'intrattenimento, in una sorta di perdita di controllo, soprattutto qualitativo, forse affetti da bulimia espositiva, nella quale l'offerta culturale si dilata a dismisura. In un certo qual modo potremmo dire, parafrasando il titolo di una famosa incisione di Francisco Goya, che il sonno della ragione genera *mostre*.

In questo contesto la triade sulla quale si fondava la concezione dell'istituzione museale, ovvero il rapporto che legava reciprocamente tra loro visitatore, contenuto e contenitore e che ha potuto generare nel tempo variazioni molto ampie nell'approccio progettuale, grazie alla propria plasticità intrinseca, al mutamento di rapporti, pesi e misure fra le parti, sembra, anche sotto la spinta delle nuove tecnologie, non più sufficiente a guidare il progettista e a descrivere compiutamente il rapporto con la contemporaneità.

<sup>1</sup> Z. BAUMAN, (2011). *Modernità liquida*, La-terza.

È come se fossimo di fronte a un sistema matematico nel quale il numero delle variabili è molto maggiore del numero delle equazioni che descrive un fenomeno fisico. Malgrado l'apparente successo di pubblico, non è difficile osservare un problema di compatibilità fra lo stato attuale dell'umanità, caratterizzato da legami evanescenti, dall'immaterialità dei rapporti e da un collegamento sempre più influente coi mondi virtuali, e la natura fisica reale del museo. La società attuale cerca di prescindere dallo spazio, dalle distanze, dall'essere solo e solamente in un luogo. Se si è stati in un museo recentemente, soprattutto in uno di quelli che richiamano migliaia di persone ogni giorno, non bisogna essere dotati di un particolare spirito di osservazione per notare come la maggioranza dei fruitori, invece di guardare ciò che li circonda, tengano lo sguardo fisso sul proprio device, smartphone o tablet che sia: la percezione ha preso una nuova strada e si struttura su più livelli, venendo in sostanza mediata dal mezzo informatico. Vediamo attraverso questo, registriamo per conservare e condividere. L'esperienza passa dall'essere intima a essere collettiva. In questo caso l'attenzione e la coscienza sono poste in un limbo fra il qui ed ora e un altrove ubiquitario e vago<sup>2</sup>. Una fitta trama, che intesse realtà fisica e immaterialità del web, ibrida i nostri flussi di coscienza e le modalità di apprendimento. Spesso viene replicato un rituale scandito dalla ripetizione di semplici azioni: si inquadra, si scatta una fotografia, si condivide la fotografia, si reperiscono informazioni e collegamenti aggiuntivi o post simili, si verifica e si valutano i feedback ai nostri contenuti, tutto nello spazio di pochi secondi.

Il responso sociale su quanto condiviso ha poi un ruolo nella classificazione dell'esperienza in questione all'interno della memoria personale, indubbiamente legato alla quantità di dopamina generata dalla sensazione di soddisfazione e ricompensa. Il rapporto con l'opera d'Arte non è più privato e intimo, ma collettivo, distribuito nello spazio e nel tempo. In questa recente trasformazione della percezione contemporanea contano molto meno il bagaglio culturale e la capacità di interpretare ciò che si sta vivendo. Verrebbe da chiedersi cosa ne sia della triade a cui facevamo riferimento poc'anzi, quando la visione del "signor Rossi" rimbalza su migliaia di dispositivi creando intricate trame di nuove relazioni, spesso estranee all'opera in questione, e gli occhi che guardano sono ormai simili a quelli di una mosca. Siamo ormai molto lontani dalla concezione che

Franco Albini sperimenta con gli storici allestimenti, così fecondi di buoni frutti negli anni seguenti, a Palazzo Bianco a Genova negli anni Cinquanta. In quel caso l'architetto, attraverso l'uso delle sedute *Tripoline*, libere di essere spostate in ogni luogo da parte dei visitatori, cerca di fare in modo che questi stabiliscano un contatto intimo con le opere nel modo più personale possibile, determinando ognuno un proprio punto di vista, facendosi attori dell'allestimento. Un gesto di rinuncia nell'imporre una visione preordinata da parte del progettista, foriero di elevate potenzialità, anche simboliche, soprattutto perché mette nuovamente al centro di tutto l'azione dell'uomo all'interno del museo, individuo che cerca uno spazio e un tempo per la riflessione, l'interpretazione e l'interiorizzazione, tutte azioni che molto hanno a che vedere con il concetto del senso del sacro legato all'arte. La nostra società sembra non accettare più il silenzio, la pausa, la stasi, vi è una percezione non più legata al binomio spazio-tempo, ma solo all'accadimento nel tempo. Viene avvertita la necessità di luoghi con un'organizzazione temporale e non spaziale, destinati ad invecchiare precocemente, consumati dalla loro stessa natura, cosicché «l'evento diventa l'entità che dà senso al luogo»<sup>3</sup>. Ed è per questa causa che la spettacolarizzazione del contenitore diventa un'esigenza, l'aspetto scenografico prende il sopravvento e i musei assomigliano a delle sculture, delle performance a scala urbana, che stancano e risultano arcaiche ancor prima che le pagine delle riviste patinate che li ritraggono possano sviluppare il minimo segno di ingiallimento. In una sostanziale confusione tra Stilismo, Design e Architettura, queste costruzioni fisiche e mentali, smettono di essere spazi per la socialità e luogo di relazioni per gli esseri umani, le opere in essi contenute diventano simulacri, quasi spettri di attori che agiscono nell'immaginario della finzione. Si assiste così a una sorta di giustificazione mediatica biunivoca fra le opere e gli artisti, tutti ormai simili a fenomeni mediatici, spesso protagonisti di prevedibili provocazioni fini a sé stesse, e un certo tipo di idea di museo, funzionale a tale scopo, alla mercificazione più o meno palese dell'Arte diretta ad individui con una nuova sacralità basata sull'acquisto di beni e servizi.

Per quanto questa lettura offra una visione della condizione contemporanea che sostanzialmente dovremmo cercare di rifuggire, nella realtà converrebbe non rigettarla, ma farla propria e provare a guidare il

<sup>2</sup> C. BISHOP, (2025). *Attenzione disordinata. Come guardiamo l'arte e la performance oggi*, Johan & Levi.

processo verso altre sponde. Gli esiti nefasti di certe logiche sono conseguenza molto spesso del fatto che i progettisti si sono rifiutati o non hanno saputo guidare certe evoluzioni. Risulta completamente inutile, anzi, controproducente trasformarsi in uno sterile *laudator temporis acti* e pensare di imporre le proprie visioni a una umanità che non possiede più gli strumenti culturali per comprenderle. Non di una resa si tratta, ma di un pragmatico cambio di strategia. Non possiamo impedire che nuove sensibilità, esigenze e modalità di fruizione, specialmente legate alla tecnologia, facciano parte della progettazione dei nuovi musei, sarebbe come operare nei confronti dell'essere umano contemporaneo una deprivazione sensoriale, come obbligarlo a vivere in una camera anecoica. Non c'è niente di male se un museo investe nella propria immagine per attirare i visitatori, sempre che non si miri a suscitare una effimera meraviglia della durata di pochi secondi o si cerchi di far concorrenza ai centri commerciali, ma si veicolino anche contenuti culturali e spunti di riflessione.

Una buona prassi potrebbe essere quella di chiedersi cosa rimane di un museo nel sentire del visitatore una volta che questi abbia varcato la soglia d'uscita. Cosa sia stato capace di recepire, di strutturare dentro di sé grazie al museo, come la memoria dell'esperienza museale abbia contribuito alla formazione della sua coscienza reale dato che in qualche modo il vissuto personale è divenuto un fatto collettivo e sociale. Questo rappresenta un cambio di paradigma che ha come portato la riformulazione dell'idea di museo quale entità fortemente responsiva, un reagente del presente che si fa piattaforma di partecipazione, capace di abitare la complessità del mondo contemporaneo, un luogo che non si esaurisce nell'esperienza della visita, ma permane nella comunità e si riverbera costante-

mente in ciò che c'è al di fuori di esso. Perché un'entità del genere possa instaurare col visitatore un vero dialogo, è necessario trovare un linguaggio comune, un sistema di comunicazione e di interscambio di informazioni condiviso, atto soprattutto a traghettare il pubblico verso lidi più fecondi. La narrazione non dovrà perdere il rigore scientifico e dovrà essere capace di veicolare la complessità e ricchezza semantica delle opere pur ammettendo una componente emotiva che possa coinvolgere maggiormente il pubblico. Non si tratta di depauperare il potenziale semantico delle opere e del loro contenitore per portarlo al livello del pubblico più vasto possibile, semmai di arricchirlo di ciò che fino ad ora non ha compreso, e soprattutto di trovare il mezzo per comunicare la ricchezza dei contenuti a qualcuno che non parla quel linguaggio, che possiede strumenti diversi per appropriarsi del mondo che lo circonda. Qui sta a mio avviso il nucleo della questione, non nelle soluzioni formali o allestitivo e nemmeno nei meri contenuti.

A conclusione dei lavori del *MOM*, sarebbe sciocco aspettarsi una ricetta direttamente applicabile, e d'altronde non era certamente questo l'obiettivo perseguito. Si è trattato forse più di condurre un'ampia ricognizione intorno allo stato di fatto relativo a questo tema e cercare di comporre un metodo per provare a sviluppare delle proposte senza volgere le spalle al portato della contemporaneità. Molto pragmaticamente, è il momento di orientarsi per capire come muovere i prossimi passi, scevri da visioni profetiche, nel tentativo di permettere ancora al museo di svolgere il ruolo di spazio per la crescita interiore, dove il contesto possa innescare la percezione del significato dell'opera, e quindi rivolgere uno sguardo fiducioso verso gli anni a venire.

### Riferimenti bibliografici

- Z. BAUMAN, (2011). *Modernità liquida*, Laterza.  
H. BERGSON, (2002). *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina.  
H. BERGSON, (2008). *L'energia spirituale*, Raffaello Cortina.  
C. BISHOP, (2025). *Attenzione disordinata. Come guardiamo l'arte e la performance oggi*, Johan & Levi.  
M. CACCIARI, (2004). "Spazio e Tempo", in *La città*, Pazzini.  
M. CACCIARI, (2004). "L'avvento della metropoli", in *La città*, Pazzini.  
F. FABBRIZZI, (2021). *Il tempo denso. Note sul progetto di architettura*, Altralinea.

- F. FABBRIZZI, (2021). *Lezione Italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti del dopoguerra*, Edifir.  
F. FABBRIZZI, (2024). *Sotto il segno di Minerva. Sei progetti museali per luoghi d'arte*, Edifir.  
V. GREGOTTI, (2006). "Eredità e crisi del progetto moderno", in *Lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, IUAV, Venezia.  
N. SEROTE, (2019). "Introduzione", in *Pezzi da museo. Venti-due collezioni straordinarie nel racconto di grandi scrittori*, Sellerio.  
S. SETTIS, (2004). *Futuro del Classico*, Einaudi.

<sup>3</sup> M. CACCIARI, (2004). "Spazio e Tempo", in *La città*, Pazzini.

## Rottura della tradizione o continuità storica? Spazio urbano e funzione espositiva nel dibattito sulla collocazione del *David* di Michelangelo

La riflessione sul concetto di “Museo Oltre Museo” è generalmente collocata all’interno di un dibattito critico di matrice contemporanea, sviluppatosi in risposta a una frattura dell’istituzione museale moderna e alla sua progressiva messa in discussione, poiché fondata su modelli che si rifacevano a quei retaggi storici ormai superati. Tuttavia, guardandoci indietro, possiamo riconoscere come molte delle istanze che oggi attribuiamo alla contemporaneità trovino in realtà radici profonde in pratiche ben anteriori alla formalizzazione del museo moderno. In questo senso, alcune vicende storiche si rivelano particolarmente eloquenti e pertanto degne di studio, poiché mostrano come l’opera d’Arte fosse già concepita come un elemento calato all’interno di un sistema ben più complesso di relazioni.

La discussione sulla collocazione del *David* di Michelangelo, avvenuta nella Firenze repubblicana degli inizi del Cinquecento, rappresenta uno di questi casi esemplari. Lontano dal configurarsi come una semplice questione tecnica, il dibattito documentato nei verbali conservati presso l’Archivio dell’Opera di Santa Maria del Fiore – e di recente oggetto di una nuova trascrizione – rivela una riflessione ben più profonda che riguarda il valore simbolico, civico e politico dell’opera, nonché sulla sua capacità di incidere significativamente nello spazio urbano. È proprio all’interno di questo processo che si manifesta una concezione dell’Arte e della museologia sorprendentemente affine a quella che oggi definiremmo “oltre il museo” e che tende a un’idea in cui l’opera non è isolata in un contenitore a sé stante, ma dialoga con il contesto che la accoglie, contribuendo a costruire molteplici significati all’interno dello spazio pubblico. La vicenda del *David* consente dunque di indagare criticamente la genealogia del museo, suggerendo che alcune delle pratiche e delle riflessioni che animano il dibattito contemporaneo non costituiscano una rottura netta con il passato, bensì l’attualizzazione di un archetipo culturale già operante nel Rinascimento fiorentino. È a partire da questa prospettiva che il caso studio qui presentato intende essere letto come una chiave interpretativa capace di mettere in relazione continuità e discontinuità nella storia della pratica espositiva e del rapporto tra opera d’Arte, spazio e pubblico fruitore.

Il 25 gennaio 1504, l’Opera di Santa Maria del Fiore<sup>1</sup> riunì una commissione di straordinaria autorevolezza,

chiamata a esprimersi su una decisione di grande rilievo simbolico, civico ed artistico: la collocazione della statua del *David* scolpita da Michelangelo Buonarroti<sup>2</sup>, in un «*locum commodum et congruum*» nonché «*solidum et resolidatum*»<sup>3</sup>, come recita l’incipit latino del verbale – seguito da una stesura in volgare – conservato in uno dei registri delle deliberazioni dell’Opera e redatto dal notaio ser Stefano di Antonio Bambelli<sup>4</sup>. Di questo eccezionale raggruppamento facevano parte i massimi rappresentanti delle istituzioni cittadine, le maestranze della tradizione artigiana fiorentina come orafi, legnaioli, miniatori e i più illustri protagonisti dell’arte rinascimentale<sup>5</sup>. Questo documento costituisce una fonte di eccezionale rilevanza non solo per la storia dell’Arte, ma anche per una riflessione di carattere più teorico sul ruolo dell’opera d’Arte collocata all’interno dello spazio pubblico. Pur non configurandosi come un testo teorico in senso stretto, esso rappresenta una fonte embrionale dalla quale affiorano, in forma implicita, concetti fondamentali relativi alla fruizione collettiva dell’opera d’Arte, alla sua conservazione materiale, al suo valore intrinseco e simbolico e all’appropriatezza del luogo scelto per l’esposizione.

La discussione sulla collocazione del *David* si svolse in un momento cruciale della storia di Firenze, segnato, nell’arco dell’ultimo decennio, dall’avvicinarsi di profondi mutamenti politici. Dalla discesa di Carlo VIII di Francia del 1494 e dalla conseguente fuga di Piero de’ Medici, all’ascesa del frate domenicano Girolamo Savonarola, fino al ripristino della Repubblica e alla nomina di Piero Soderini a Gonfaloniere a vita<sup>6</sup>, al quale spettò la decisione finale sulla collocazione effettiva della statua. Le forti tensioni politiche e il riassetto istituzionale spinsero pertanto la cittadinanza a investire copiosamente anche in quei manufatti artistici dal forte potere evocativo, eleggendoli a veri e propri emblemi civici capaci di rappresentare l’identità politica e culturale della città. Infatti, sebbene la grande statua fosse stata inizialmente destinata a uno degli speroni del triconco absidale della cattedrale<sup>7</sup> e, quindi, concepita in origine come opera dal valore prevalentemente religioso, fu poi ridestinata a una diversa collocazione.

Tra i numerosi interventi trascritti nel verbale, alcuni rivestono un particolare interesse, tra i quali spicca quello di Giuliano da Sangallo. Egli inizialmente assecondò l’ipotesi avanzata da Cosimo Rosselli e Sandro Botticelli: il primo proponeva la collocazione della

<sup>1</sup> Si veda: L. FABBRI, (2001). “L’Opera di Santa Maria del Fiore nel quindicesimo secolo: tra Repubblica fiorentina e Arte della lana”, in T. VERDON & A. INNOCENTI, (a cura di), *La cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze*, Edifir, pp. 319-339

<sup>2</sup> Sulla vicenda si veda la recente indagine storico-contabile relativa alla realizzazione e al posizionamento del *David* di Michelangelo: G. MANETTI, M. BELLUCCI, C. NITTI, L. BAGNOLI, (2023). “A study of Michelangelo’s David from an accountability perspective: Antecedents of dialogic accounting in the early Florentine Renaissance”, in *Accounting History*, vol. 28, 2023, pp. 30-57; per una descrizione storica si veda: L. LANDUCCI, (1883). *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Sansoni, 1883, p. 268.

<sup>3</sup> A. NATALI, (a cura di), (2019). «...che stia nella loggia» Leonardo, il *David*, l’Opera del Duomo, Mandragora, p. 19

<sup>4</sup> AOSMF (Archivio dell’Opera di Santa Maria del Fiore), II.2.9, cc. 71r-73r

<sup>5</sup> I partecipanti convocati per esprimere un proprio parere sulla collocazione della statua furono trenta; sette membri, i cui nomi furono annotati al margine del registro, non presero parte alla seduta. Per completezza si veda: A. NATALI, (a cura di), (2019). «...che stia nella loggia» ..., cit., pp. 19-20.

<sup>6</sup> Riguardo all’elezione di Piero Soderini a gonfaloniere a vita si veda: R. Pesman Cooper, (1967). “L’elezione di Pier Soderini a gonfaloniere a vita: note storiche”, in *Archivio Storico Italiano*, vol. 125, no. 2 (454), 1967, pp. 145-185; per una trattazione più ampia riguardo la storia di Firenze si consulti: A. PANELLA, (1984). *Storia di Firenze*, Le lettere.

<sup>7</sup> L’Opera di Santa Maria del Fiore aveva avviato già all’inizio del Quattrocento un programma decorativo scultoreo composto da dodici statue di profeti, disposte alla base dei contrafforti.

statua presso le scale della chiesa, sul lato destro della cattedrale, da dove – come osservava Giuliano – essa sarebbe stata «*veduta da' viandanti*»<sup>8</sup>; il secondo indicava invece come «*el miglior luogo da' Lorini*»<sup>9</sup>, l'angolo nord, prossimo alle abitazioni della famiglia menzionata<sup>10</sup>. Tuttavia, proseguendo nel suo intervento, lo stesso Sangallo sottolineava come, trattandosi di un'opera pubblica, le condizioni del marmo – «*tenero et chotto et essendo stato all'acqua*» – ne comprometterebbero la durabilità, ritenendo pertanto tale collocazione inadeguata. Per tali ragioni, venne da lui proposta come collocazione ottimale quella sotto l'arco centrale della Loggia dei Signori<sup>11</sup>, in modo che la statua potesse essere osservata da ogni lato, oppure, in alternativa, a ridosso della parete di fondo, dove si sarebbe potuta ricavare una nicchia dipinta di nero «*di dietro in modo cappelluzza*»<sup>12</sup>, così da proteggerla dalle intemperie e, al contempo, farne risaltare le linee enfatizzando il contrasto materico con il marmo bianco.

Un punto di vista altrettanto significativo è espresso dal secondo Araldo della Signoria<sup>13</sup>, il quale, in considerazione dei geli e del freddo, riteneva opportuno collocare la statua in un luogo coperto, individuato nella Loggia, in posizione sotto l'arco adiacente al Palazzo, dove essa avrebbe potuto «*stare coperta et essere honorata per conto del palazo*»<sup>14</sup>. L'Araldo osservava inoltre che una collocazione sotto l'arco centrale, come proposto da Giuliano da Sangallo, avrebbe compromesso l'ordine delle cerimonie riservate ai Signori e ai Magistrati e, qualora si fosse voluto procedere in tal senso, sarebbe stato quindi preferibile consultare preventivamente gli stessi, «*perché vi è di buoni ingiegni*»<sup>15</sup>. Allo stesso modo, numerosi altri intervenuti avanzarono la medesima proposta, tra i quali lo stesso Leonardo di ser Piero da Vinci, contribuendo così a delineare la Loggia come luogo privilegiato per la collocazione della statua che, per la sua natura ambigua di spazio coperto ma non chiuso, né completamente aperto, ne faceva una soglia simbolica tra la città e l'istituzione, modello emblematico di mediazione del significato dell'opera nel rapporto tra essa e il pubblico fruitore. Analogamente, anche gli altri spazi proposti dai membri della commissione – come l'arengario del Palazzo, indicato dal primo Araldo della Signoria in sostituzione della statua della *Giuditta*, ritenuta un simbolo ormai inadeguato sia perché in contrasto con gli emblemi ufficiali della città, sia perché la sua collocazione era coincisa con una fase di declino politico culminata

nella perdita di Pisa<sup>16</sup>, e il cortile – erano investiti di un profondo valore simbolico.

Un aspetto che può essere definito di straordinaria modernità emerge dalle affermazioni di alcuni intervenuti, tra cui Salvestro gioiellieri<sup>17</sup> e Filippo di Filippo dipintore<sup>18</sup>, i quali sostenevano che l'autore dell'opera avesse necessariamente riflettuto anche sul luogo più appropriato per la sua collocazione, affermando che egli «*sappia meglio el luogo che nessuno per l'aria et modo della figura*»<sup>19</sup>, riconoscendo così all'artista un'autorità specifica nella scelta del sito e prefigurando un'immagine dell'autore come figura consapevole e responsabile non solo della forma e dell'aspetto dell'opera, ma anche del contesto spaziale e simbolico entro cui essa viene esposta.

In tal senso, si può sostenere che in queste brevi ma significative riflessioni venga anticipata una nozione sorprendentemente affine a quella contemporanea di opera *site-specific*, così come l'idea di una competenza dell'artista che, pur rimanendo centrale, si costruisce in relazione al luogo e si completa nel rapporto con chi ne fruisce. Se è vero che già al tempo esistevano opere concepite in stretta relazione con lo spazio – come gli affreschi o gli apparati decorativi delle sepolture collocate all'interno di cappelle – questa attenzione al rapporto tra opera e luogo non risultava affatto scontata nel caso di un'opera mobile, come una statua destinata ad uno spazio aperto, la cui collocazione poteva essere oggetto di scelte diverse e di significati mutevoli.

Alla luce delle numerose considerazioni emerse – incluse quelle qui non riportate – il dibattito sulla collocazione del *David* si configura come un esempio paradigmatico di come la scelta del luogo costituisca un vero e proprio atto interpretativo, capace di orientare la lettura complessiva dell'opera d'arte e di determinarne una funzione specifica. Tale dibattito ci invita inoltre a ripensare la nascita del concetto di museo moderno, superando quell'idea affermatasi a partire dalla fine del XVIII secolo, di un semplice contenitore neutro deputato alla conservazione e all'esposizione delle opere, per considerarlo invece come una pratica culturale già esistente e capace di produrre un significato attraverso l'interazione tra l'opera esposta, lo spazio che la accoglie e l'osservatore, assumendo una veste differente in relazione ai contesti per cui era stata ideata.

L'opera d'Arte risulta così inscritta in una rete di relazioni che ne determinano il significato, operando

<sup>8</sup> A. NATALI, (a cura di), (2019). «...che stia nella loggia»..., cit., p. 21.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Cfr. L. FABBRI, (2019). «Desiderantes... dare locum commodum et congruum», in A. NATALI, (a cura di), (2019). «...che stia nella loggia»..., cit., nota 18, p. 51.

<sup>11</sup> La Loggia è anche conosciuta come Loggia dei Lanzi o Loggia dell'Orcagna.

<sup>12</sup> A. NATALI, (a cura di), (2019). «...che stia nella loggia»..., cit. p. 21.

<sup>13</sup> Il secondo araldo della signoria è identificato come Agnolo Manfredi, genero del primo araldo Francesco di Lorenzo Filarete, anche se al margine destro del verbale viene riportato: «è nipote di messer Francesco primo dicitore». A tal proposito Cfr. V. ARRIGHI, (1997). *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 47.

<sup>14</sup> A. NATALI, (a cura di), (2019). «...che stia nella loggia»..., cit. p. 21.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> L'araldo di Palazzo è identificabile con la figura di messer Francesco di Lorenzo Filarete [ARRIGHI, 1997], portavoce del gonfaloniere a vita Piero Soderini, il quale, primo a prendere la parola, propose la collocazione del *David* al posto della *Giuditta*, soluzione poi adottata.

<sup>17</sup> Così è scritto nel testo originario e si riferisce alla figura dell'orefice Salvestro del Lavacchio.

<sup>18</sup> Filippo di Filippo dipintore, meglio noto come Filippino Lippi, pittore, figlio di Filippo Lippi.

<sup>19</sup> A. NATALI, (a cura di), (2019). «...che stia nella loggia»..., cit. p. 21.

all'interno dello spazio urbano e smarginando dal perimetro del recinto sacrale che ha tradizionalmente caratterizzato la riflessione museologica e museografica. In questo senso, il verbale redatto per la collocazione del *David* offre una sorta di *excursus* storico di molte istanze contemporanee, disvelando come il risultato di tali pratiche e concezioni affondino le proprie radici in epoche ben più remote di quanto comunemente si immagini. Tale prospettiva assume pertanto una particolare rilevanza se posta in relazione con la tematica al centro delle ricerche oggetto della presente pubblicazione: il "Museo Oltre Museo" rappresenta una rottura con la tradizione o piuttosto una sua continuità storica?

Riconoscere l'esistenza di questo filo rosso significa ripensare il museo come un processo si fondato sull'opera d'Arte, ma al contempo sullo spazio e sulle relazioni che questi instaurano con lo spettatore, processo che può dirsi pienamente attivo già nel Rinascimento fiorentino.

Emerge così una visione in cui il superamento dell'istituzione museale intesa in senso tradizionale, a favore di una concezione più estesa, suggerisce ancora una volta come l'Arte non sia confinata entro uno spazio specializzato, ma possa iscriversi in una trama ben più ampia e complessa, che lambisce e al contempo smargina da quei confini urbani, politici e sociali.

## Riferimenti bibliografici

V. ARRIGHI, (1997). *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, Treccani.

F. FABBRIZZI, (2025). *Museo Oltre Museo - MOM / 1*, Altralinea.

F. FABBRIZZI, (2021). *Lezione italiana - Allestimento e Museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir.

F. FABBRIZZI, (2024). *Sotto il Segno di Minerva. Sei progetti museali per luoghi d'arte*, Edifir.

L. LANDUCCI, (1883). *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Sansoni.

G. MANETTI, M. BELLUCCI, C. NITTI, L. BAGNOLI, (2023). "A study of Michelangelo's David from an accountability perspective: Antecedents of dialogic accounting in the early Florentine Renaissance", in *Accounting History*, vol. 28 (1), 2023, pp. 30-57.

A. NATALI, (a cura di), (2019). «...che stia nella loggia». *Leonardo, il David, l'Opera del Duomo*, Mandragora.

A. PANELLA, (1984). *Storia di Firenze*, Le lettere.

R. PESMAN COOPER, (1967). "L'elezione di Pier Soderini a gonfaloniere a vita: note storiche", in *Archivio Storico Italiano*, vol. 125, n. 2 (454).

T. VERDON, A. INNOCENTI, (a cura di), (2001). *La cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze*, Edifir.

Unione Europea – Next Generation EU, PRIN 2022  
**PROGETTO “MUSEO OLTRE MUSEO – MOM”**  
**2024-2025**

Coordinatore generale:  
**Prof. Fabio Fabbrizzi**

GRUPPO DI RICERCA AFFERENTE A

**DIDA**

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE:

Prof. **FABIO FABBRIZZI**  
Coordinatore scientifico

Prof. **ANDREA RICCI** componente unità di ricerca  
Prof.ssa **CECILIA LUSCHI** componente unità di ricerca  
Ph.D. **NOVELLA LECCI** componente unità di ricerca  
Ph.D. **MARTA ZERBINI** assegnista di ricerca [2024]  
Arch. **DANIELE BRESCHI** assegnista di ricerca [2024]  
Arch. **LORENZO BURBERI** collaboratore alla ricerca

Ph.D. **ALESSANDRA VEZZI**

Arch. **SIMONE ALINARI**  
**FEDERICO DONDI**  
**FILIPPO MOLINARI**  
**MARTINA PARINI**  
**ALESSANDRO SMERALDI**  
Arch. **ADELAIDE TREMORI**

GRUPPO DI RICERCA AFFERENTE A

**ABAFI**

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE:

Prof. **CLAUDIO ROCCA**  
Coordinatore scientifico

Prof. **ALESSANDRO SCILIPOTI** componente unità di ricerca  
**FEDERICO NICCOLAI** allievo PhD  
**GIULIA VACCARI** allieva PhD



Il Museo  
oltre il Museo  
**gli Autori**

**FABIO FABBRIZZI**, Professore Associato (abilitato Ordinario) di Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIDA di Firenze. Insegna anche Progetto di Allestimento all'Accademia di Belle Arti di Firenze, Allestimento e Museografia alla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università degli Studi di Firenze, Allestimento alla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Firenze e Progetto di Allestimento nella Scuola di Architettura dell'Università "Nostra Signora del Buonconsiglio" di Tirana. La sua ricerca teorica e progettuale si sviluppa nel rapporto tra memoria e contemporaneità, e nella sensibile interpretazione dei caratteri dei luoghi. In seguito alle relazioni di scambio e di insegnamento con Istituzioni, i suoi odierni campi di azione e interesse scaturiscono da legami con gruppi di ricerca internazionali con i quali sviluppa studi e progetti a carattere museografico e allestitivo. È autore di innumerevoli progetti e ricerche esprimendo un proprio itinerario compositivo nei diversi campi della museografia e dell'allestimento. È autore di testi e pubblicazioni scientifiche sui molti temi del progetto d'architettura.

**ANDREA RICCI** [†2025] Ricercatore (s.s.d. CEAR-09/A) presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze. Ha diviso la propria attività tra l'insegnamento nei Laboratori di Progettazione dell'Architettura e l'impegno nella ricerca, sempre orientata, seppure attraverso casi-studio molto diversi (Roma, Armenia, Polonia, Israele), a indagare ruolo, potenzialità e limiti del progetto di architettura in contesti segnati da preesistenze storiche. Ha pubblicato saggi e articoli, affrontando temi che spaziano dagli studi sulla dimensione teorica della materia compositiva alle riflessioni sul rapporto progetto/conservazione nel quadro specifico della realtà contemporanea. Fino al 2014 ha svolto anche un'autonoma attività professionale annoverando varie partecipazioni con vittorie e menzioni in concorsi riguardanti realizzazioni e/o adeguamenti nell'ambito dello spazio sacro.

**CECILIA LUSCHI**, laureata in Architettura, PhD Rilievo e Rappresentazione del territorio e dello spazio costruito, Master di II livello di Arti per la Liturgia presso il Pontificio Ateneo "Sant'Anselmo in Urbe", Facoltà di Liturgia, Roma. Docente di Disegno all'interno del corso di laurea in Scienze dell'Architettura del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Sviluppa sistemi di lettura basati sul Protocollo geometrico cantieristico fra tarda antichità e medioevo. Ha sviluppato ricerche sugli edifici monastici e fortificati dal VI secolo fino al XIII secolo. È direttore di missione archeologica all'estero (MAECI) del progetto *AskGate* in Israele.

**NOVELLA LECCI**, Architetto, si forma presso la Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, dove consegue la laurea in Architettura e il Dottorato di Ricerca in Architettura, Progetto, Conoscenza e Salvaguardia del Patrimonio culturale, curriculum in Rilievo e Rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente. La sua attività di ricerca si concentra sull'analisi e sul rilievo

digitale dell'architettura storica, sulla rappresentazione del Patrimonio architettonico e paesaggistico e sulle applicazioni in ambito museale. Attualmente è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, impegnata in un progetto di valorizzazione del Patrimonio culturale. Si occupa di analisi e rilievo dell'architettura storica, della rappresentazione del Patrimonio architettonico e paesaggistico e delle sue applicazioni in ambito museale.

**MARTA ZERBINI** si laurea in Architettura nel 2019 presso il Dipartimento di Architettura di Firenze dove consegue nel 2023 il titolo Dottore di Ricerca in Architettura, Progetto, Conoscenza e Salvaguardia del Patrimonio culturale, discutendo una tesi sul Patrimonio religioso armeno. Dal 2019 è stata assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura di Firenze, dove si è interessata in progetti di ricerca sul Patrimonio storico-culturale occupandosi di rilievo e analisi architettonica per la salvaguardia, conservazione e valorizzazione. Nel 2024 è stata assegnista di ricerca del progetto PRIN *Museo oltre Museo - MOM*, responsabile prof. Fabio Fabbrizzi. Ha consolidato il profilo con un'esperienza di formazione presso l'UNESCO World Heritage Centre, all'interno del *World Heritage Cities Programme*. Dal 2024 è docente del corso di Disegno presso il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università di Firenze. Attualmente è assegnista di ricerca presso Dipartimento di Architettura di Firenze, dove è impegnata in studi di approfondimento sull'architettura armena.

**LORENZO BURBERI** si laurea in Architettura presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze ed è Cultore dalla Materia per i Laboratori di Progettazione dell'Architettura. È stato Docente a contratto presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e Borsista di Ricerca presso il DIDA, con numerosi contratti di collaborazione a progetti di ricerca, fra cui il progetto PRIN *Museo oltre Museo - MOM*, responsabile prof. Fabio Fabbrizzi. Dal 2024 collabora alla coordinazione scientifica e organizzazione delle attività relative al Progetto Orientamento e Tutorato Architettura per l'ambito Rappresentazione e Progetto di UNIFI. Docente di Tecnologie e Tecniche di Rappresentazione Grafica presso istituti superiori della Provincia di Firenze. Autore di numerosi saggi e articoli sul rapporto tra preesistenza storica e contemporaneità. Esperto di fotografia e tecniche di rappresentazione grafica dell'architettura.

**FRANCESCO BRUNI** si laurea in Architettura presso il DIDA - Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze ed è attualmente dottorando presso lo stesso DIDA nel percorso Architettura, Progetto, Conoscenza e Salvaguardia del Patrimonio culturale. Ha partecipato, come contrattista, alla ridefinizione degli allestimenti di musei di Arte Sacra grazie a protocolli di intesa stipulati tra il DIDA e l'Arcidiocesi di Firenze. È docente nella scuola secondaria di secondo grado e svolge da diversi anni il ruolo di cultore della materia, mantenendo un rapporto continuativo con il mondo accademico. Abilitato all'esercizio della libera professione.

**CLAUDIO ROCCA**, dal 1979 al 1982 è stato a Parigi, dove ha studiato Cinema alla *Sorbonne-Nouvelle* e ha lavorato come disegnatore in vari studi di architettura. Si è laureato a Firenze alla Facoltà di Architettura nel 1989 e ha esercitato come architetto, principalmente in Toscana. Tra il 1986 e il 1989, ha partecipato al restauro della Cappella Brancacci a Firenze (affreschi di Masolino, Masaccio e Filippino Lippi) come consulente per Olivetti Spa e fra il 1989 e il 1990 ha curato il progetto di restauro architettonico con l'arch. Piero Rossin. È professore dal 1991 all'Accademia di Belle Arti di Carrara e nel 1997 a L'Aquila, dove insegna Modellistica (teoria e tecnica dei modelli) e Disegno Computerizzato. Nel 2000, ha ottenuto il ruolo sulla cattedra di Modellistica all'Accademia di Belle Arti di L'Aquila. Ha coordinato il Corso di Specializzazione in *Design del Marmo* a Carrara con l'Università di Firenze, Facoltà di Architettura (Dipartimento di Tecnologia e Progettazione dell'Architettura) e il Comune di Carrara (ente gestore) nel 2002. Dal 2008, ha ottenuto il trasferimento della titolarità della cattedra di Modellistica all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove ha anche insegnato ai corsi di Fondamenti di Disegno Informatico, Modellazione Digitale Tridimensionale e Storia delle Arti Applicate. Nel 2013 si è laureato in Discipline del Design e della Moda. Ha ricoperto la carica di Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze per due mandati consecutivi tra il 2017 ed il 2023.

**ALESSANDRO SCILIPOTI** è un Designer, laureato in Industrial Design e in Design dei Sistemi presso l'ISIA (Istituto Superiore Industrie Artistiche) di Roma. Dedicò la sua carriera alla progettazione e alla ricerca nel campo del Design del prodotto e degli interni collaborando con aziende italiane e internazionali. Attualmente è docente di ruolo di Interior Design presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. In qualità di docente rivolge la sua attenzione a trasmettere le sue conoscenze e la sua esperienza agli studenti, favorendo l'approccio critico e creativo al Design.

**GIULIA VACCARI**, Dottoranda in Scienze del Patrimonio culturale presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e l'Università di Roma Tor Vergata. La sua ricerca si concentra sull'applicazione delle nuove tecnologie, come la realtà virtuale e la realtà aumentata, al mondo dell'arte, con l'obiettivo di conservare e preservare il Patrimonio culturale, valorizzandone il potenziale attraverso la modellazione 3D e la creazione di esperienze immersive e interattive. L'ambiente digitale e i nuovi media diventano parte integrante anche della sua ricerca artistica, che si propone di coniugare la scultura, intesa nella sua accezione più tradizionale, con la dimensione digitale e virtuale dell'opera d'arte, creando un dialogo armonico tra tradizione e innovazione.

**FEDERICO NICCOLAI**, Dottorando in Scienze dei Beni culturali presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e l'Università di Roma Tor Vergata. La sua ricerca è focalizzata sulla digitalizzazione e sui sistemi di visualizzazione 3D di ambienti naturali e artificiali e monumenti. Lavora allo sviluppo di applicazioni di realtà virtuale, mista e aumentata, per la tutela, lo studio e la comunicazione del Patrimonio culturale, sia materiale che immateriale. A oggi si occupa della realizzazione di *software* per la restituzione visiva tridimensionale del sito archeologico di Santa Maria in Viridis e di un archivio multimediale per il Patrimonio artistico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. È membro del progetto multimediale *Teogonia* dove si occupa della ricerca sul rendering in *real time* dell'interazione tra ambienti 3D e suono.



Il volume conclude la trilogia nella quale si sono pubblicate le diverse sfaccettature della Ricerca Prin denominata "Museo Oltre Museo - MOM" portata avanti congiuntamente da DIDA - Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e da ABAFI - Accademia di Belle Arti di Firenze. Dopo un primo volume che riporta l'odierno "stato dell'arte" della disciplina allestitiva, inquadrato da un punto di vista museografico e museologico, e un secondo volume che riporta le diverse sperimentazioni progettuali compiute dal Gruppo di ricerca in vista dell'acquisizione di nuovi possibili modelli museali della contemporaneità e del futuro, questo terzo lavoro espone le diverse riflessioni teoriche compiute dai componenti delle due Unità di ricerca sulle molteplici declinazioni in grado oggi di legittimare i temi che stanno a fondamento dell'intero percorso. Il tutto anche se, tra la sperimentazione progettuale e la legittimazione teorica, non esiste una vera e propria consequenzialità, in quanto Progetto e Teoria non solo si compenetrano, ma si completano vivificandosi l'uno con l'altra. Ne deriva che le riflessioni teoriche qui riportate non vorrebbero essere intese come una semplice formulazione di principi generali e di deduzioni da questi ricavabili, allo scopo di prefigurare possibili modelli di spazio finalizzati a mostrare, conservare e fare l'Arte, ma un materiale necessario e soprattutto vitale, grazie al quale aprire a deduzioni ulteriori, acquisizioni e visioni inedite, così 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.



