

Il museo come forma complessa

Maria Teresa Balboni Brizza

In cerca di una definizione

Nel dibattito sulla forma-museo sono ormai da tempo evidenti due tendenze: l'una, più rispettosa degli studi accademici e della tradizione; l'altra, più critica, intellettuale, sperimentale.

La stessa museografia, d'altra parte, è venuta sempre più a configurarsi come il momento in cui si concretizza il contatto tra il museo e il suo pubblico. È diventata progetto, percorso, tecnologia, si occupa di conservazione ma anche di comunicazione, di illuminazione e di grafica, di accoglienza e di promozione. Alla base resta la realtà di un'istituzione che, sebbene nessuno voglia più bruciare come un tempo gli "allegri incendiari" futuristi, suscita lo stesso qualche perplessità. Insomma, come ancora qualcuno si chiede, come qualcuno ancora recentemente mi ha chiesto: perché continuano a esistere così tanti musei, così tanti luoghi che raccolgono "tanta roba vecchia"? Perché resiste un'istituzione così innaturale, artificiosa, anormale, inumana, disumana – in una parola, mostruosa?

È proprio l'aggettivo "mostruoso", riferito al museo, non sembra troppo irrispettoso. Il carattere spregiatiivo del termine è figlio del linguaggio comune: etimologicamente mostruoso proviene

dal latino *monstrum*, dunque mirabile, da mostrare, un fenomeno contro natura ma anche un segno degli dei, una meraviglia, un prodigio...

Io invito spesso chi si occupa di museologia e non vuol perdere troppo di vista la realtà, a soffermarsi sul modo in cui è presentato il museo nelle vignette umoristiche, o anche nella letteratura d'evasione. Nelle vignette – penso a quelle che di tanto in tanto compaiono sulla storica *Settimana enigmistica* – il visitatore è in genere spaventato o perplesso, un povero omino messo a confronto con opere contemporanee "incomprensibili" (il quadro sarà forse attaccato a rovescio?) o con reperti dall'aria minacciosa. Quanto alla letteratura, vorrei ricordare un romanzo: *Foreign Affairs*, di Alison Lurie, pubblicato in Italia nel 1986 con il titolo *Cuori in trasferta*.

Fred, un giovane professore americano, si trova a Londra. "Scende a South Kensington e mentre esita incerto nota una freccia che indica AI MUSEI, e si ricorda che è a Londra da cinque mesi e non ha ancora visitato il Victoria and Albert Museum, caldamente raccomandato da tutti per la collezione di mobili e oggetti del Settecento. [...] Cinque minuti dopo è passato da

un caldo pomeriggio assolato alle fredde, cavernose sale del museo. Sono quasi deserte, forse proprio a causa del tempo. Migliaia di oggetti d'arte giacciono trascurati in una penombra cupa, interrotta qua e là da un raggio di sole polveroso che scende obliquo dalle alte vetrate gotico-vittoriane per portare alla ribalta una cassapanca medioevale o una teiera d'argento georgiana." Nella mente di Fred "non si accende invece nessuna luce. Tutto ciò che vede è bello, perfettamente rifinito, il meglio nel suo genere; ma nulla lo tocca. Le vaste stanze colme di tesori non gli appaiono ricche, complesse, storiche, ma sovraffollate, appesantite, collezioni di troppe vecchie cose costose." Ed

ecco l'incontro con il Gran Letto di Ware, in cui – come dice il cartello – "dormivano una dozzina di persone per notte". Per scacciare le allucinazioni erotiche scatenate dall'oggetto, il nostro visitatore "si avvicina e tocca l'immacolato copriletto di broccato, e ha uno choc: il Gran Letto di Ware è duro come la pietra. Perché stupirsi? Da un punto di vista funzionale questo non è più un letto. Nessuno mai più ci dormirà o ci farà l'amore. Nessuno si siederà su queste sedie di quercia dagli alti schienali [...] questa è roba è morta; peggio, è fissata in una specie di morte vivente."

La conclusione? "C'è qualcosa di futile e disgustoso in questa

immensa bottega di rigattiere vittoriana piena di costosi oggetti domestici: sedie e piatti e biancheria e coltelli e orologi, tanti, troppi, conservati per sempre in una inutilità congelata."¹

Lavorando da oltre vent'anni in una casa museo, dove accanto ai dipinti si affollano sedie e piatti e tessuti e vetri e orologi e gioielli (abbiamo anche i coltelli!), queste righe non potevano lasciarmi indifferente. Senza entrare nel merito della qualità letteraria del testo, qui troviamo comunque espressa una verità: il museo (qualunque museo, dunque anche una pinacoteca) è contro natura (mostruoso, appunto) perché si ostina a conservare oggetti materiali che, se seguissero il corso naturale degli eventi, dovrebbero degradarsi e scomparire.

È l'arca di Noè che protegge ciò che sta al suo interno dalle forze del mondo ostile circostante. È l'agente della società impegnato a contrastare la naturale tendenza al decadimento delle cose. È fonte di stabilità e dunque di rassicurazione.

Oggi nessuno pensa più al museo come al luogo delle muse. Tutti si sono dimenticati di Tolomeo II Filadelfo e dell'edificio da lui fondato ad



Visita guidata per adulti al Louvre. (Foto Nuova Museologia)

Alessandria, destinato a centro di studi e di attività di artisti. Tutti sanno cos'è un museo. E tutti continuano a cercare di darne una definizione.

Qualche giorno fa, al Museo Poldi Pezzoli, una conferenza di Anne Hawley, direttrice dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, poneva la questione in questi termini: "Il museo oggi: forma museografica chiusa o centro di cultura in progress?". In passato abbiamo sentito parlare di "museo lager", "museo tecnologico", "museo laboratorio della storia", "museo come luogo dello spirito", "museo del futuro". Se è proprio indispensabile arrivare a una definizione, a me piace piuttosto ricordare quella proposta da un articolo apparso su una rivista di museologia di molti anni fa. Si intitolava *The Museum as Dreamland*², il museo come terra dei sogni.

Il museo e la didattica

Venticinque anni fa molti musei italiani iniziavano la loro avventura "didattica". Quel tipo di didattica in Italia era ancora una scommessa, e si parlava degli Educational Departments inglesi o dell'Educatieve Dienst dei musei olandesi come di modelli per chissà quanto tempo ancora irraggiungibili.

Le prime esperienze del Poldi Pezzoli risalgono agli anni 1974-1975. Ci furono, dapprima, gli "incontri con il museo", ossia visite guidate a tema per gli alunni della scuola dell'obbligo. Si lavorava, allora, sotto la minaccia di Bourdieu e Darbel e delle conclusioni del loro saggio *L'amore dell'arte*, uscito in Francia nel 1969 e tradotto in Italia nel 1972: "Il bisogno di appropriarsi i beni che, come i Beni culturali, esistono come tali soltanto per colui che ha ricevuto dall'ambiente familiare e dalla scuola i mezzi per appropriarseli, può apparire soltanto presso coloro che possono soddisfarlo e può essere soddisfatto soltanto quando appare"³. Ovvero: chi non avesse visitato un museo negli anni della sua formazione non vi sarebbe entrato mai più.

Ci furono i primi convegni in cui confrontarsi con i colleghi di altri musei italiani (erano gli anni 1975, 1976, 1977...); ci furono incontri con gli istituti tecnici e professionali, istituti magistrali, realtà periferiche, consigli di quartiere... Ci fu la decisione, a un certo punto, di abolire tutte le visite guidate, per puntare esclusivamente alla formazione degli insegnanti e alla produzione di schede e materiali di lavoro. Progetti diversi, realizzati di volta in volta con la partecipazione di privati (l'Associazione Amici del Museo), dell'università, dell'ente pubblico (la provincia piuttosto che il comune). Per parte nostra, avevamo l'entusiasmo dei neofiti ed eravamo in cerca di un'anima.

Negli anni settanta il dibattito che ci aveva orientato nelle scelte opponeva la contemplazione del "bello" (la linea flessuosa, il tratto, la pennellata morbida...) al fare (il laboratorio). L'alternativa, come scriveva Marisa Dalai Emiliani, si poneva tra due vie: guidare alla "lettura dei valori formali nelle opere, secondo un'impostazione di discorso puro visibilista, sia pure aggiornata" oppure privilegiare un approccio il più possibile diretto, una "fruizione di tipo psico-percettivo", verificata magari da test grafici eseguiti al termine della visita.

Noi avevamo scelto una terza via. Portare l'attenzione sui "significati dell'opera d'arte, sul suo valore di testimonianza e documento storico soprattutto in rapporto a un contesto, a una tradizione (tutto questo trasmesso, s'intende, e quindi da cogliere in una precisa struttura formale"⁴. I nostri referenti erano Panofsky, Gombrich, Hauser. Nella pratica, corrispondere a questi modelli ideali non era sempre facile. All'epoca si citava molto

l'antico proverbio cinese: "Se ascolto, dimentico. Se vedo, ricordo. Se faccio, capisco". Facendone un uso molto disinvolto e parziale, offrivamo l'incontro con l'opera d'arte come un'epifania di storia sociale.

Scriviamo dunque agli insegnanti di portare al museo i loro allievi; assicuravamo che avrebbero imparato senz'altro di più sulla riforma protestante dal ritratto di Martin Lutero di Cranach che da tanti noiosi libri di testo. La via era legittima, come ogni altra. Il rischio era un certo dogmatismo; il problema, nel dibattito che affiancava le diverse proposte, la tendenza a procedere per schieramenti opposti.

In una lontana giornata di studi a Piacenza mi ero trovata di fronte (avrei voluto poter scrivere: accanto) a Bruno Munari. Ciascuno dei due (con ben diversa autorità!) chiamato a presentare e in qualche modo a difendere le sue posizioni: iconografia *versus* creatività. Due mondi separati.

Molte cose sono cambiate. Vi ricordate? Si facevano nostri i timori di Walter Benjamin: non solo la riproducibilità dell'opera d'arte non ha distrutto l'aura dell'opera stessa, ma l'ha accresciuta. In un mondo di finzioni e rappresentazioni, il pubblico sente sempre più forte il valore di verità della realtà dell'oggetto, oltre al fatto che l'uso di riproduzioni, ingrandimenti, diapositive e, ora, CD rom ha reso possibili percorsi e confronti un tempo neppure immaginabili. Ma, soprattutto, mi pare che abbiamo smesso di confrontarci con l'ideale vittoriano di un modello unico di educazione, con la convinzione che esista un sistema di fare didattica migliore di altri.

Come non esiste un solo tipo di museo, un solo modo di visitare i musei, così non esiste un unico modello di didattica. Visite guidate, interventi nelle scuole, conferenze, attività di animazione e laboratorio, incontri di aggiornamento per gli insegnanti, schede di lavoro: tutto concorre e tutto ha senso nel momento in cui lo scopo non sia quello di trasmettere dall'alto la cultura ma di coinvolgere in un'esperienza.

Il museo come forma complessa

Se, come io credo, ogni monumento, ogni istituzione non esistono solo come entità fisiche ma come incarnazione delle credenze, delle idee e dei dibattiti che li hanno generati, questo è particolarmente vero proprio per l'istituzione museo.

Il museo è una forma complessa non solo quando si tratta di una "casa-museo", nella quale si può parlare di un complesso artistico che racchiude idealmente in sé le raccolte, la sede, la vita vissuta da chi abitò il palazzo. Ogni museo è una forma complessa perché in ognuna delle sue sale convivono passato e futuro, in un intreccio di piani temporali diversi: spazio e tempo originari delle opere d'arte, della loro vicenda collezionistica; spazio e tempo dei successivi allestimenti, di eventuali costruzioni e ricostruzioni; spazio e tempo attuali, di ciascuno di noi che, trovandosi davanti a un oggetto, a un dipinto, continua a provare sentimenti contrastanti: emozione o noia, curiosità o estraneità.

Gli oggetti, i dipinti che si trovano in un museo, proprio perché si trovano in un museo, vivono in una sorta di realtà sospesa. Cirese diceva "parlano un metalinguaggio", Prince suggerisce: abitano "una terra dei sogni che ognuno di noi crea e ricrea ogni volta con la sua interpretazione".

Il lavoro della guida, che affianca in vario modo i visitatori, non è solo quello di fornire informazioni ma di accompagnare in un'avventura ben più

significativa. Una brava guida non fa lezione di storia dell'arte, accompagna in questa terra dei sogni. Offre, o almeno tenta di offrire un'esperienza memorabile: qualcosa che resterà nel ricordo. D'altra parte, vi ricordate? Il museo prende nome dalle muse: figlie, appunto, di Zeus e della memoria. "L'altra figlia di Gea e Urano con la quale si congiunse Zeus, fu Mnemosine, la dea 'Memoria'. Alla festa nuziale Zeus chiese agli dei che cosa mancasse loro ancora. Essi risposero: 'I celebranti!'. Allora egli creò le Muse"⁵.

Conversazione tenuta a Bergamo il 3 marzo 2000 presso l'Accademia Carrara in occasione del 25° Anniversario di fondazione dell'Associazione Gruppo Guide "Giacomo Carrara".

Maria Teresa Balboni Brizza è responsabile dei servizi educativi del Museo Poldi Pezzoli di Milano.

1. Lurie A., 1986 - *Cuori in trasferta*. Trad.it. Feltrinelli, Milano: 216-218.
2. Prince D.R., 1985 - *The Museum as Dreamland*. International Journal of Museum Management and Curatorship, 4.
3. Bourdieu P., Darbel A., 1972 - *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*. Trad. it. Guaraldi, Rimini: 159.
4. Dalai Emiliani M., 1975 - Incontro sul tema *Didattica per le scuole nei musei*. Milano: 12.
5. Kerenyi K., 1998 - *Gli dei della Grecia*. Trad. it. Il Saggiatore, Milano: 92.



Studenti in visita scolastica al Museo Paleontologico dell'Università di Cordoba (Argentina). (Foto Nuova Museologia)