

NUOVA  
MU  
SE  
OLO  
gia

Giugno 2004 - N° 10

Rivista semestrale di **Museologia**  
[www.nuovamuseologia.org](http://www.nuovamuseologia.org)

*sped. in abb. post. 70% Milano*

## Nuova Museologia

n. 10, Giugno 2004

### Direttore Responsabile

*Giovanni Pinna*

### Redazione e impaginazione

*Claudia Savoiaro*

Via V. Foppa 16 - 20144 Milano

Telefono e fax 02.4691589

E-mail [nuovamuseologia@iol.it](mailto:nuovamuseologia@iol.it)

### Comitato Scientifico

*Gianluigi Daccò, Maria Camilla De Palma*

*Enric Franch, Marialaura Parma*

*Maria Laura Tomea Gavazzoli, Agnese Visconti*

### Promozione e sviluppo

*Carlo Teruzzi*

Via V. Foppa, 16 - 20144 Milano

Telefono e fax 02.4691589

E-mail [nuovamuseologia@iol.it](mailto:nuovamuseologia@iol.it)

### Relazioni esterne

*Donatella Lanzani*

Via Chiossetto, 16 - 20122 Milano

Telefono e fax 02.76004870

E-mail [donalanz@tiscali.it](mailto:donalanz@tiscali.it)

### Progetto grafico

*Antonina Pessina*

### Stampa

*Bine Editore s.r.l.*

C.so di P.ta Vittoria, 43 - 20122 Milano

Telefono 02.55025312

Nuova Museologia è aperta alla collaborazione di quanti si interessano alla problematica dei musei. Gli articoli proposti vanno inviati alla Redazione.

Nuova Museologia è consultabile on-line sul sito [www.nuovamuseologia.org](http://www.nuovamuseologia.org).

Registrazione del tribunale di Milano  
numero 445 del 18.06.1999

Salvo indicazione contraria i singoli autori sono proprietari del copyright dei testi.

Nessun articolo può essere riprodotto, anche parzialmente, senza l'autorizzazione dell'autore.

La Redazione declina ogni responsabilità in merito alle notizie contenute nelle inserzioni pubblicitarie.

## Sommario

- pag. **1** Parliamo di architettura  
*Giovanni Pinna*
- pag. **2** Il museo delle mostre  
*Marcella Beraudo di Pralormo*
- pag. **6** Museo evolutivo o museo a termine?  
*Hugues de Varine*
- pag. **8** Continueremo a chiamarli Musei?  
*Matteo Stagnoli*
- pag. **11** La nuova sede dei Musei Civici di Vigevano  
*Matteo Mainardi*
- pag. **15** Museo Egizio e dintorni  
*Paola Ciocca e Maurizio Maggi*
- pag. **20** Il Museo di Arti Africane di Belgrado  
*Aleksandra Prodanovi e Ana Gari*
- pag. **22** Dai villaggi coloniali al museo etnografico  
*Serafina Pennesti*
- pag. **24** Una rete per i musei universitari  
*Vincenza Ferrara*
- pag. **26** Reti e Sistemi Museali  
*Giovanni Pinna*
- pag. **30** Libri
- pag. **36** Eventi

## Parliamo di architettura

*Il crollo di una sezione del terminal 2E dell'aeroporto Charles-de-Gaulle avvenuto il 22 maggio 2004 e le dichiarazioni che ne sono seguite mi inducono a riflettere sul rapporto fra la forma e la funzione in architettura e in particolare nell'architettura museale. Alcune dichiarazioni seguite al disastro di Roissy sono illuminanti su questo rapporto: il progettista, Paul Andrei, è stato accusato di aver prestato troppa attenzione alla forma e aver ignorato gli elementi di sicurezza; il presidente degli aeroporti di Parigi ha ammesso che una funzione del nuovo terminal era quella di essere la vetrina degli Aeroporti di Parigi, mentre il sindacato CGT ha dichiarato che il terminal preoccupava non tanto per la sicurezza quanto per il comfort dei passeggeri. Queste dichiarazioni sono emblematiche del fatto che l'attenzione alla forma e una finalità monumentale delle opere di architettura hanno preso il sopravvento sulla funzionalità degli edifici, sulla sicurezza e sul comfort che devono garantire. Questa tendenza, resa possibile dallo strapotere degli architetti, verso le cui autoriflessioni molti si inchinano acriticamente, ha creato i musei-monumento nei quali non sempre sono tenute in considerazione le necessità indispensabili alla vita del museo.*

*Prendo a prestito dall'architetto Christopher Alexander il concetto di "pattern language", per introdurre l'idea che nella fase di progettazione devono essere considerate irrinunciabili alcune necessità funzionali dei musei. Alexander ha definito il "pattern language" "a system which allow its users to create an infinite variety of those three dimensional combinations of patterns which we call buildings, gardens, towns". Secondo Alexander, come le lingue, così i pattern languages sono sistemi finiti di combinazioni che permettono di creare un'infinita varietà di combinazioni uniche, adatte alle diverse circostanze (The Timeless Way of Building, Oxford Univ. Press, 1979, pp. 186-187. Dello stesso autore A Pattern Languages, ibid. 1977). Quali sono gli elementi che possono costituire il pattern language dei musei, e cioè gli elementi che si possono combinare in un'infinita varietà di forme, ma che devono essere sempre presenti perché un museo possa funzionare come museo? Il pattern language museale consta certamente di elementi spaziali (sale capaci di accogliere il pubblico, depositi per le collezioni, atrio d'ingresso, ingresso monumentale al museo ecc.). Tuttavia ritengo che andrebbero considerati come essenziali anche alcuni elementi non spaziali ma funzionali che spesso gli architetti escludono dai loro progetti: modificabilità, facilità di sorveglianza, agibilità per la manutenzione e tasso di sopportazione dell'ambiente. Molti edifici e allestimenti museali sembrano ideati per rendere difficili e costose la manutenzione e la sorveglianza: percorsi tortuosi che implicano decine di sorveglianti (non le telecamere ma la presenza fisica umana è essenziale per impedire atti vandalici), strutture ardite e complicate, difficili da scalare, comportano costi elevati e rendono più complessa la tutela e la conservazione delle collezioni. Carlo Scarpa ha realizzato meravigliosi musei, cui nulla può essere tolto o aggiunto, ma ha negato così a questi mezzi di comunicazione culturale la possibilità di evolvere, in modo da adeguare il proprio prodotto ai cambiamenti della società in cui sono immersi. Infine il tasso di sopportazione dell'ambiente, che io definisco come il numero di persone che un ambiente museale può sopportare senza che sia impedita l'osservazione agevole degli oggetti esposti e la comprensione dell'apparato didascalico e senza che la presenza umana stravolga l'estetica architettonica ed espositiva dell'ambiente stesso. Quanti progetti espositivi tengono conto della presenza umana? Al Musée du Luxembourg la mancanza di un equilibrio fra pubblico, spazio e percorso espositivo rende invisibili le mostre che vi sono ospitate.*

**Giovanni Pinna**

# Il museo delle mostre

**Marcella Beraudo di Pralormo**

L'espressione "museo delle mostre"<sup>1</sup> identifica e definisce lo spazio espositivo destinato alle esposizioni temporanee e privo di collezione permanente. La caratteristica che accomuna i luoghi espositivi è la flessibilità. Cardine della museografia promossa da Carlo Scarpa e Franco Minissi, essa è *conditio sine qua non* per una sede che intenda ospitare diverse tipologie di mostre: sistematiche, a tema, cronologiche, di intrattenimento, educative, interattive o estetiche.

## Breve storia delle mostre temporanee

Le mostre nascono nel XVII secolo, quando le accademie iniziano a esporre le opere degli artisti associati. La tradizione prosegue nel secolo seguente, con i *Salons* ma è soprattutto nell'Ottocento, grazie alle Esposizioni Universali, che si moltiplicano gli edifici costruiti per ospitare eventi espositivi. La prima Esposizione Universale, che si tiene a Parigi nel 1798, inaugura la costruzione di edifici leggeri, in vetro e in ghisa, flessibili e adatti a ospitare oggetti di diverse tipologie. L'esempio più noto è il Crystal Palace di Joseph Paxton, costruito a Londra nel 1851. Esso diventa il modello che viene seguito in Europa e negli Stati Uniti, sia per i luoghi espositivi e i musei (come il South Kensington Museum di Londra, costruito l'anno seguente, e il Metropolitan Museum di New York, del 1880), sia per gli spazi commerciali. Tre edifici, sopravvissuti alle Esposizioni Universali, sono tutt'oggi sede di grandi mostre temporanee: il Grand Palais e il Petit Palais di Parigi e il Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Negli anni trenta del Novecento emergono riflessioni innovative sugli allestimenti delle mostre temporanee e dei musei: Le Corbusier progetta il museo ideale, con carattere indefinito e mobile, che si adegua alle esigenze del visitatore; il Bauhaus porta avanti ricerche sulla illuminazione degli oggetti e sul ritmo degli allestimenti nello spazio; Heartfield inventa il fotomontaggio, tecnica rilevante per le mostre; a Milano nasce la Triennale di Giovanni Muzio che, con la Biennale di Venezia, nata nel secolo precedente, diventa luogo di sperimentazione per gli architetti allestitori.

Negli anni quaranta e cinquanta numerose mostre sono allestite all'interno dei musei, su progetto dei grandi nomi dell'architettura italiana: Carlo Scarpa e Franco Albini. Si delineano due atteggiamenti distinti nei confronti delle mostre: da una parte Mario Salmi e Cesare Brandi credono nella netta separazione tra mostre e musei, dall'altra Giulio Carlo Argan

e Rodolfo Pallucchini intendono le esposizioni come parti subalterne al museo.

Negli anni sessanta si moltiplicano gli studi nel campo della semiotica e la mostra è considerata parte integrante del sistema di comunicazione: nascono gli strumenti di valutazione del comportamento dei visitatori negli Stati Uniti, grande impulso è dato al curioso, al raro e al prezioso negli allestimenti, con utilizzo di diorama e panorama, tanto che l'opera diventa un pretesto per esibire piuttosto che per esporre.

Negli anni settanta e ottanta nasce il "centro commerciale della cultura", per il consumo visivo e di "museo-teatro", nel quale si tengono spettacoli, concerti e mostre, il cui modello significativo è il Wexner Center for the Visual Arts a Columbus, Ohio. In Europa, il Beaubourg di Piano e Rogers è il luogo di *loisir* per eccellenza, che mescola diverse funzioni, tra le quali anche quella espositiva, e diventerà un modello per tanti altri centri e musei oltreoceano (per esempio l'ampliamento del Moma di Pelli e l'High Museum di Atlanta di Meier). In Italia negli anni ottanta sono ristrutturati diversi spazi espositivi: Palazzo Reale di Milano diventa sede di mostre temporanee nel 1984, come Palazzo Strozzi a Firenze; Palazzo Grassi a Venezia apre i battenti completamente ristrutturato da Gae Aulenti nel 1985. Negli anni novanta a Torino si inaugura Palazzo Bricherasio (1995) e a Roma Palazzo delle Esposizioni riapre nel 1990, ristrutturato da Costantino Dardi.

## Tre case studies : Palazzo delle Esposizioni, Palazzo Grassi e Palazzo Ducale

Il Palazzo delle Esposizioni di Roma, progettato inizialmente (1883) da Pio Piacentini, come sede per una esposizione internazionale, è stato ristrutturato nel 1990 da Costantino Dardi. Piacentini aveva progettato uno spazio di circa 4000 metri quadrati su due piani, attorno a una rotonda centrale, verso cui convergevano le sale, mediando tra un impianto accademico e un'ispirazione purista, per conferire solennità e grande visibilità agli interni. La facciata era caratterizzata da un porticato di ingresso e da una scalinata di accesso, che la arretrava e la innalzava rispetto alla strada.

La stagione in cui Renato Nicolini era assessore alla cultura del Comune di Roma aveva visto nascere il Palazzo delle Esposizioni, inteso come "palazzo quale ricerca e sperimentazione architettonica: un luogo ove idee di architetture

ra più generali, pur nei tempi contratti di un allestimento o di un'installazione, ed entro la dimensione effimera di un'architettura dall'esistenza a termine, vengono messe a punto e verificate, sperimentate e valutate”.

Tra il 1982 e il 1990 Costantino Dardi, già autore del recupero della Rocca di Spoleto, era stato chiamato a ristrutturare il palazzo, chiuso nel 1980 a causa di una frana che lo aveva reso inagibile. Dardi aveva dichiarato che il progetto era partito dall'idea di riduzione essenziale e di rispetto delle origini, puntando invece sul disegno innovativo di nuovi lucernari, schermati da teli quadrati bianchi (i “mulini di luce”), regolati da meccanismi che li fanno ruotare a seconda dell'intensità della luce. Tra i servizi che l'architetto aveva incluso nel progetto vi erano: l'archivio storico, la fototeca, una libreria d'arte, un bar, un *roof-gardene* una *nursery*. Il palazzo era stato considerato luogo di comunicazione, di elaborazione e di diffusione della cultura, monumento eccellente che poteva dare nuova linfa alla città.

L'analisi dello spazio e delle mostre evidenzia il forte condizionamento che l'architettura ha esercitato sugli architetti chiamati a intervenire in questo luogo. Alcuni, come Maurizio di Puolo e Piero Sartogo, hanno scelto di creare un contrasto con l'opera di Piacentini, negando lo spazio e le direttrici sottolineate dall'autore. Altri, al contrario, tra cui Viscogliosi e Giammarini, hanno sfruttato la luminosità dello spazio e si sono adeguati all'impianto originario.

Al 1997 si notavano alcune carenze nei servizi aggiuntivi. Il bookshop risultava poco curato e poco fornito. Punto di forza del palazzo era la sala cinema, con 200 posti a sedere, e la sala teatro, con 120 posti a sedere. Al 1998 la gestione degli impianti tecnologici, di sicurezza e la gestione dei servizi era affidata al Consorzio Musia (Agip Servizi, Daniele Jacorossi, Artesia), mentre il palazzo appartiene ancora oggi al Comune di Roma che, di recente, ne ha affidato la ristrutturazione a Firouz Galdo e Michele de Lucchi (novembre 2002).

Palazzo Grassi, costruito sul Canal Grande tra il 1748 e il 1770, è il tipico palazzo veneziano con porta d'acqua a serliana, portico passante, cortile, scalone a singola e poi doppia rampa. L'edificio si sviluppa su due piani e due mezzanini. È stato ristrutturato nel 1984-1985 da Gae Aulenti e An-

tonio Foscari con Fiat Engineering, in seguito alla acquisizione da parte della Fiat. La gestione Fiat si è concentrata su tre filoni espositivi: le grandi civiltà, il Novecento e l'arte del Rinascimento. Sono state inoltre organizzate alcune mostre itineranti e alcune in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, per un totale di quindici mostre nei primi dodici anni di attività.

Foscari e Aulenti hanno trasformato il palazzo in una sede adatta ad accogliere manifestazioni espositive di diverse tipologie, recuperando al tempo stesso una struttura con una storia alle spalle ed evocando un'atmosfera vagamente neoclassica. Negli anni cinquanta un restauro aveva coperto il cortile centrale con un lucernario a palle di vetro, poi sostituito dalla Aulenti con un tetto in vetro e carenatura in alluminio. Ogni sala è stata dotata di pannelli distanziati dai muri nelle cui intercapedini sono collocati gli impianti, nei cui tagli pareti sono posizionati i corpi illuminanti geometricamente composti.

Gae Aulenti intende il museo come luogo di alta pedagogia: l'allestimento e la percezione dello spazio sono fondamentali affinché il visitatore sia nella condizione ideale per recepire il racconto dell'esposizione. “Bisogna puntare sul visitatore attore, piuttosto che spettatore” ha dichiarato. Per la mostra sul Futurismo, per esempio, un piano era percorso in senso orario e l'altro in senso antiorario; mentre per la mostra sui Fenici il palazzo veniva percorso con

dei ritorni. Le sale espositive permettono una notevole libertà di allestimento, grazie ai pannelli che costituiscono una sorta di “seconda pelle” dei muri originali. Il cortile coperto svolge bene la funzione di elemento di sosta e distribuzione dei visitatori, e li accoglie con scenografie che invitano a salire ai piani superiori. Per la mostra sul Futurismo un aereo era stato sospeso nel cortile, mentre per la mostra sui Fenici una duna di sabbia ospitava un gruppo di sarcofagi; per la mostra sull'architettura del Rinascimento Mario Bellini vi aveva collocato il modello della Basilica di San Pietro.

Alcune mostre prevedevano un uso abbondante di scenografie, oltre che nel cortile, anche nelle sale espositive. La mostra sui Fenici (1988) aveva presentato in una sala una vasca con i modelli delle navi e in un'altra sala aveva ricreato l'atmosfera del *suk* con conici di spezie. La grafica di Perluigi Cerri aveva svolto un ruolo importantissimo: le pareti ripor-



**Palazzo Grassi a Venezia (Foto Nuova Museologia)**

tavano citazioni di autori classici con una calligrafia ideata per la mostra, un alfabeto a lettere "incerte". Ogni sala era concepita come uno spazio libero con al centro un'isola di vetrine che contenevano gli oggetti. La stessa concezione, delle sale libere con un'isola al centro, era stata mantenuta per la mostra sui Celti, dove i visitatori potevano avvicinarsi per osservare gli oggetti attraverso speciali lenti di ingrandimento poste nelle vetrine. Nella mostra sui Greci in Occidente era l'elemento grafico a prevalere: un atlante che riassumeva i principali aspetti della civiltà copriva tutte le pareti con fotografie, testi e disegni. Le mostre di archeologia hanno sempre creato maggiori difficoltà di allestimento e di flusso, perché le vetrine che contengono oggetti di piccole dimensioni spesso riducono lo spazio di circolazione all'interno delle sale.

I servizi offerti all'interno del palazzo sono funzionali alle esigenze del visitatore, che ha a disposizione luoghi di sosta e svago: due negozi, una caffetteria.

Palazzo Ducale di Genova testimonia una complessità di situazioni spaziali e architettoniche e una stratificazione di interventi medievali, cinquecenteschi, neoclassici e neo-medievalisti, per un totale di 38.000 metri quadrati, di cui 7500 a uso espositivo, 7000 per spazi culturali (biblioteche, archivi, spazi culturali, laboratori), 5000 per spazi commerciali, 3000 a servizi e 2500 per congressi, spazi scientifici e multimediali. Oggi prevale all'esterno l'intervento neoclassico e ottocentesco, mentre negli interni è evidente la struttura seicentesca, opera di Andrea Ceresola detto il Vannone, che aveva caratterizzato l'edificio con un atrio coperto fiancheggiato da due cortili porticati e da uno scalone a doppia rampa che collegava l'atrio con il loggiato al piano nobile.

Il restauro è stato affidato a Giovanni Spalla, e il cantiere è durato dal 1981 al 1992. Spalla ha considerato il palazzo come museo di se stesso, strumento didattico e palazzo dei beni culturali. Il suo intervento è caratterizzato dalla cosiddetta Strada appesa, una sorta di rampa in acciaio che collega i corpi di fabbrica del palazzo, una *promenade architecturale*, simbolo del palazzo aperto verso la città.

Dal punto di vista gestionale il Centro dei Dogi si occupa della gestione della parte commerciale, mentre il Consorzio Eventi di Palazzo Ducale gestisce i convegni, gli

eventi e le mostre. Le sale destinate ad attività culturali e mostre temporanee sono il Monizioniere e il sottoporticato, che consentono maggiore libertà agli allestitori; il Salone del Maggior Consiglio e la Sala del Minor Consiglio, l'appartamento del Doge e la cappella del Doge, decorati con stucchi e affreschi, sono inevitabilmente vincolanti per gli allestimenti. La soluzione adottata generalmente privilegia l'utilizzo di pannelli di colore bianco staccati dal muro, che lasciano le pareti, creando uno spazio neutro, a volte interrotto per svelare l'architettura delle sale. Il Monizioniere e la Loggia degli Abati sono invece spazi restaurati che conservano le caratteristiche seicentesche (le volte e gli archi), ma si adattano più facilmente alle esigenze espositive.

Tra le principali mostre che si sono tenute in questi spazi ricordiamo nel 1992 l'esposizione su Cristoforo Colombo e quella sui Macchiaioli, nel 1993 De Chirico, nel 1994 Chagall e poi Bourdelle, nel 1995 Puget, poi Strozzi, nel 1997 Van Dyck. Le tipologie di mostre sono molto diverse tra loro e spaziano cronologicamente dal Rinascimento fino ai giorni nostri.

Pur offrendo ai visitatori una grande offerta di servizi culturali e commerciali, fino a pochi anni fa, il Palazzo era poco frequentato e la direzione del consorzio mi aveva confermato che erano soprattutto i genovesi a doversi abituare a questo nuovo luogo.

### Il confronto tra i tre Musei delle Mostre

L'analisi delle differenze e delle identità tra gli spazi ha preso in considerazione alcune tematiche presenti in tutti e tre i Musei delle Mostre:

l'accesso, lo spazio centrale, le sale espositive e il percorso, i servizi per il pubblico e la gestione.

L'accesso al Palazzo delle Esposizioni risulta faticoso, a causa dello scalone di Piacentini, che però ha un grande valore di richiamo simbolico in un contesto commerciale quale è via Nazionale. La maestosità dell'accesso viene negata dalla zona biglietteria, guardaroba e museum shop, che, al 1997 era abbastanza costrittiva.

L'accesso al Palazzo Ducale di Genova può avvenire da due ingressi: l'ingresso principale, su piazza Matteotti, e il secondario, su piazza De Ferrari. Un atrio coperto svolge la funzione di sosta e di smistamento e ospita la biglietteria e la libreria. Il visitatore che deve recarsi negli spazi espositivi incontra qualche difficoltà di orientamento: per accedere al Mo-



*L'ingresso di Palazzo Ducale a Genova (Foto Nuova Museologia)*

nizioniere deve uscire verso la piazza Matteotti e scendere le scale; per gli altri spazi deve salire lo scalone monumentale e infine percorrere la Strada appesa, oppure utilizzare l'ascensore.

Palazzo Grassi a Venezia presenta un unico accesso sul campo San Samuele. Fino a pochi anni fa non era presente un ingresso privilegiato per le prenotazioni, che invece oggi esiste. La zona di sosta è il grande cortile coperto, all'interno, da cui si accede anche al bookshop e al museum shop.

I tre spazi espositivi sono accomunati da uno spazio centrale: il cortile coperto, perno della struttura espositiva in Palazzo Grassi, la rotonda centrale per il Palazzo delle Esposizioni, che è luogo espositivo e non di sosta, e l'atrio del Palazzo Ducale, unitamente ai due cortili e al loggiato su cui si affaccia l'appartamento del Doge.

Dal confronto tra le sale espositive sono emerse alcune differenze, ma anche diverse similitudini tra i tre luoghi delle mostre. Palazzo Ducale ha un ricco apparato decorativo in molte sale, che risulta vincolante per gli allestimenti e utilizza allestimenti semplici, con pannelli bianchi staccati dai muri, riutilizzabili in diverse occasioni. Palazzo delle Esposizioni generalmente ha proposto due tipologie di allestimenti all'interno delle sale: alcuni hanno negato l'architettura del palazzo, altri la hanno sottolineata. Gli ambienti al primo piano risultano raccolti e adatti a mostre di dimensioni ridotte. Palazzo Grassi presenta pareti rivestite da pannelli che rendono flessibile la struttura, pur cancellando parte dell'impianto originario del palazzo. Le piccole sale in infilata creano a volte problemi di flusso, specie nel caso di mostre archeologiche con molte sculture e vetrine. Attraverso allestimenti evocativi il palazzo ha saputo creare soprattutto agli inizi una identità forte.

In merito ai servizi offerti al pubblico, fino al 1997 Palazzo delle Esposizioni era decisamente carente a livello di merchandising e come libreria, mentre Palazzo Ducale offriva ai visitatori una offerta ampia di negozi, ristoranti e accesso a istituzioni culturali (biblioteche archivi) che lo rendevano un vero centro culturale.

Per quanto concerne la gestione, siamo di fronte a tre diversi modelli: Palazzo Grassi è una società del gruppo Fiat; Palazzo Ducale è una struttura mista, tra pubblico e privato, che comprende il Comune e il Consorzio Palazzo Ducale; Palazzo delle Esposizioni è gestito dal Comune che ha dato in gestione gli impianti, la sorveglianza e i servizi al consorzio privato Musia.

### **Il futuro dei tre Musei delle Mostre**

In questi anni sono stati attuati diversi cambiamenti nei tre spazi presi in considerazione. Palazzo delle Esposizioni è in via di ristrutturazione, con la direzione di Michele de Lucchi e Firouz Galdo, che stanno lavorando alla realizzazione di un centro di cultura polivalente con 4300 metri quadrati

di spazi espositivi su tre livelli, ciascuno con un ingresso indipendente, un'area commerciale con bookshop, negozio di oggettistica e caffetteria; un teatro e un ristorante all'interno della serra degli anni trenta, in corso di recupero.

Oggi Palazzo Grassi è chiuso per lavori di manutenzione e riaprirà nell'autunno 2004 con una grande esposizione su Salvador Dalí. Nel settembre 2002 Palazzo Grassi ha inaugurato una nuova sede a Torino: la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, progettata da Renzo Piano. Il museo ha una collezione permanente di proprietà di una fondazione, a cui si affianca uno spazio espositivo di 1000 metri quadrati, adatto a ospitare mostre con un numero limitato di opere.

Palazzo Ducale ha inaugurato in questi anni nuovi locali a uso espositivo e culturale, tra i quali la stanza della fotografia (inaugurata nell'aprile 2003), quella della poesia, del cinema, del jazz, e ha aperto nel dicembre 2003 uno spazio didattico permanente, confermando la propria vocazione educativa e propositiva nei confronti del pubblico genovese, e non solo. La stanza del Monizioniere è inoltre stata ristrutturata di recente, grazie al progetto che Gae Aulenti ha ideato per la mostra "Bilbao a Genova", a cura di Germano Celant.

Credo che il futuro dei luoghi espositivi debba orientarsi nella direzione di una differenziazione dei temi espositivi dei Musei delle Mostre. Anche questi luoghi, pur non avendo una collezione propria, dovrebbero adoperarsi per costruire una propria identità forte attraverso un programma espositivo finalizzato ad approfondire determinati argomenti o periodi artistici, tenendo conto che lo scopo principale di una mostra dovrebbe essere quello di far progredire le ricerche e di mostrare nuovi aspetti di un artista o di un periodo.

Il futuro delle mostre deve tener conto delle esigenze dei visitatori, i servizi devono essere ampliati e le informazioni didattiche dovrebbero prevedere diversi livelli di lettura, a seconda del tempo che il visitatore ha a disposizione e del livello culturale. La sempre maggiore offerta di supporti multimediali, di computer, audioguide e palmari, molto utili per approfondire le tematiche delle mostre, non dovrebbe però far dimenticare che la realtà virtuale non potrà mai sostituire l'aura delle opere originali, che le mostre contribuiscono a mettere in primo piano, grazie alla loro durata limitata.

Marcella Beraudo di Pralormo, *storica dell'arte, è responsabile, per conto di Palazzo Grassi SpA, della Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli di Torino.*

1. Questo articolo riassume la mia tesi di specializzazione discussa nell'anno accademico 1997-98, presso l'Università di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna; relatori Mina Gregori, Cristina De Benedictis e Alessandro Coppellotti.

## Museo evolutivo o museo a termine?

*Hugues de Varine*

Quella che segue è una riflessione personale, che deriva da numerose esperienze concrete e dall'osservazione di molte realtà che vengono riferite alla *nouvelle muséologie*. Essa ha un carattere generale, e io la sottometto ai lettori come un'ipotesi non solo da verificare, ma anche da discutere.

Naturalmente il problema che propongo non si pone per i musei classici. Questi sono istituiti per durare nel tempo e il loro stesso *status*, sia esso nazionale, regionale o locale, li protegge da ogni trasformazione radicale. Le loro collezioni sono inalienabili e non possono che arricchirsi nel corso degli anni e dei secoli. Certo, ogni tanto vengono "modernizzati", vale a dire in generale che vengono ingranditi, che la loro museografia (oggi si dice piuttosto la loro scenografia) si adegua al gusto del momento e che il loro programma di esposizioni segue le mode artistiche o scientifiche, le scoperte, le ricorrenze. Per contro i "nuovi musei", quelli che privilegiano la funzione sociale, il ruolo nello sviluppo della loro comunità di origine, la funzione di cerniera fra un patrimonio e una popolazione, sono più fragili, in quanto più innovativi. Sono i musei che suscitano l'incredulità o il sospetto degli esperti di museologia e delle autorità. Per questi musei le cose possono essere diverse per ragioni molto semplici, molto umane, e perciò nello stesso tempo molto culturali. Ciò avviene perché questi musei sono espressione della loro comunità, riflettono i bisogni, le idee, i gusti, le scelte dei loro fondatori e, più in generale, della generazione cui questi fondatori appartengono, vale a dire la popolazione attiva al momento della loro creazione: essenzialmente gli individui fra i 30 e i 50 anni, le classi medie, i militanti dei movimenti culturali, sociali, educativi contemporanei. Inoltre, essi riflettono gli avvenimenti e la cornice di vita degli anni della loro creazione. Poiché questi musei sono in realtà il risultato di processi lenti e lunghi, lo spazio di tempo cui appartengono, e che "rappresentano", può coprire, dieci, quindici o venti anni. Tuttavia, la generazione che li ha creati invecchia senza che le sue idee di base si modifichino radicalmente. Le persone si trasformano: da giovani in anziani, da attivi in pensionati, ma le cose che li interessano, il loro modo di leggere la cultura e la società restano più o meno quelle di quindici o di vent'anni prima, quando si sono formati il loro carattere e hanno fatto la maggior parte delle loro esperienze. Alcuni cambiano il centro di interesse e non partecipano più attivamente alla vita culturale locale, altri cer-

cano di trovare un posto, come stipendiati o come volontari, nell'organigramma del museo. La parte della popolazione che all'inizio si riconosceva nel museo non è più rappresentativa né delle giovani generazioni (scolari, adulti giovani), né delle classi attive, i cui centri di interesse sono cambiati e le cui priorità non sono più le stesse.

Per esempio, il celebre ecomuseo della comunità urbana Le Creusot-Montceau in Borgogna, creato all'inizio degli anni settanta in un momento di prosperità economica e di mutamenti sociali e politici, ha subito negli anni ottanta e novanta gli effetti della crisi industriale e mineraria, della partenza di numerosi lavoratori rimasti senza impiego, dell'arrivo di nuove attività, di una nuova apertura verso l'esterno grazie alla stazione del TGV e dei flussi turistici provenienti dall'estero. La mentalità è cambiata, il museo non ha più rappresentato la "popolazione" che abitava il territorio, ma "pubblici" differenziati che lo visitavano come una curiosità qualsiasi. Si è progressivamente trasformato in gran parte da strumento attivo di sviluppo in fattore di attrazione turistica.

Lo stesso è avvenuto per l'ecomuseo di Fourmies-Trelon nel Nord della Francia, che fu fondato grazie a uno sforzo combinato di numerosi gruppi locali provenienti dall'agricoltura, dal tessile, dal vetro o da altre attività industriali, e che oggi sono formati più da pensionati che guardano al passato con nostalgia, che da attori dinamici interessati all'avvenire del loro territorio.

Che fare allora? Come immaginare l'avvenire di questi musei del territorio, di questi musei comunitari, di questi ecomusei che sono nati da una ventina d'anni, o che nascono oggi un po' dappertutto? Non è troppo presto per porsi tale interrogativo, e per guardare attentamente come si comportano oggi le più antiche di queste strutture più o meno sperimentali, create fra l'entusiasmo di persone impegnate nella vita locale, in un momento e in uno spazio ben definiti.

La prima ipotesi è la più benevola, la più incoraggiante: questi musei devono evolvere, adattarsi a nuovi ambienti socio-culturali e socio-economici. Devono sostituire i responsabili e ripensare gli obiettivi, le possibilità, le relazioni con le loro popolazioni e con i loro territori. A Creusot, verso il 1975, avevamo organizzato tutto perché questo avvenisse. Anche l'esposizione di sintesi presentata nel Château de la Verrière, sede dell'ecomuseo, si autodefiniva "esposizione permanente evolutiva", espressione inventata da Georges Hen-

ri Rivière. In realtà, questa esposizione non si è mai evoluta e, nel 1995, una riunione di esperti effettuata per valutare l'ecomuseo dopo poco più di vent'anni di vita ha dovuto constatare una chiara indifferenza della popolazione per il "suo" ecomuseo. Questo museo non aveva previsto la crisi della siderurgia e non l'aveva accompagnata. Le strutture inventate per incoraggiare la partecipazione degli abitanti avevano funzionato solo una o due volte. Oggi non è più possibile sostenere che questo ecomuseo è "comunitario", nel senso antropologico del termine, anche se rimane uno strumento importante della politica culturale e patrimoniale dei poteri locali. Mi sembra dunque che l'opzione "evolutiva", anche se la più soddisfacente dal punto di vista intellettuale, è largamente illusoria e utopica. Essa sarà tanto più deludente, quanto più il museo originario si identificava nei suoi fondatori e nella loro generazione.

All'opposto, si può immaginare che il museo sparisca completamente, se ha adempiuto al compito che gli era stato affidato dai suoi fondatori. Poiché questi non rappresentano più la cultura viva della comunità e i movimenti di sviluppo del territorio, anche il museo non rappresenta più né una sfida culturale, né uno strumento strategico. A meno che non abbia costituito una collezione così importante e specifica da non poter essere trasferita a un'altra istituzione esterna al territorio e alla comunità. Anche se questa proposta può sembrare scandalosa per i fondatori e per i sostenitori del museo come oggetto culturale durevole, io credo che sia naturale per tutti coloro che considerano il museo come un processo: una volta che questo processo è terminato, dopo aver raggiunto più o meno bene i suoi obiettivi, il museo non ha più significato se le condizioni che lo hanno generato sono così cambiate da metterlo "fuori gioco". Il museo ha dunque cessato di essere utile. Mantenerlo artificialmente in vita sarebbe un accanimento terapeutico, costoso, culturalmente e politicamente inaccettabile.

Questa ipotesi è tanto più valida in quanto possiamo immaginare che la nuova generazione inventi qualcosa di diverso, con un'altra forma, con obiettivi propri. A Fourmies-Trelon l'ecomuseo ha visto nascere accanto a sé un parco naturale regionale che sembra corrispondere di più e meglio alle necessità del territorio e alle strategie di sviluppo che sono attualmente portate avanti sia dagli eletti, sia dalla società civile. Nella Haute Beauce (Québec, Canada), l'ecomuseo ha dato vita, dopo la fine della sua dinamica comunitaria, a un movimento di militanti del patrimonio. I canadesi hanno anche inventato la formula degli "economusei" che corrispondono meglio degli ecomusei alla commercializzazione del patrimonio e allo sviluppo del turismo. In altri luoghi, potremmo immaginare la sostituzione del museo con una mediateca o con un cybercentro culturale e patrimoniale. È la vita! E il museo non è che un momento della cultura vivente.

Infine, non si può scartare quella che chiamo istituzionalizzazione, vale a dire semplicemente trasformare il museo comunitario o l'ecomuseo in un museo assolutamente classico, con il suo o i suoi edifici, le collezioni, il triplice obiettivo – ricerca, conservazione, esposizione – e i suoi pubblici, coatti (gli scolari) o no (i turisti). Non vedo nulla di drammatico in questa trasformazione, che può essere l'esito di un processo iniziato dieci, venti o trent'anni prima in un altro contesto, con altre priorità; contesto e priorità sparite in questo intervallo di tempo. La *nouvelle muséologie* non si contrappone alla museologia tradizionale, la completa e le fornisce un'alternativa. In realtà, ogni processo di museologia popolare, o comunitaria, dovrebbe, a mio parere, essere accompagnato da un processo di valutazione permanente, in modo da verificare continuamente l'adeguatezza fra gli obiettivi posti alla partenza – eventualmente modificati lungo il percorso – e la realtà delle azioni effettuate. Quando cominciammo a far vivere il progetto dell'ecomuseo di Le Creusot-Montceau, ponemmo tre principi: il territorio (quello della comunità urbana), la comunità (la popolazione, il suo patrimonio, le associazioni) e il rifiuto di costituire una collezione da racchiudere nel museo. Nel corso degli anni il territorio è rimasto chiaramente definito ed è stato servito sempre meglio; la cura della comunità è stata parzialmente – sempre di più – sostituita dall'arrivo di pubblici di ogni provenienza; si è finito per costituire una collezione, in parte per imposizione dell'amministrazione centrale dei musei, in parte per gli apporti successivi effettuati dagli abitanti durante il periodo comunitario, in parte infine per la tendenza di tutti i museologi di acquisire gli oggetti che considerano importanti e degni di essere protetti. Questo museo, che si chiama sempre ecomuseo, è dunque diventato un museo "normale", anche se possiede ancora alcune caratteristiche particolari, legate alla sua identificazione con un preciso territorio: per esempio le sezioni decentralizzate divenute abbondantemente autonome.

Un giorno, in un convegno in Svezia, dopo un intervento nel quale avevo descritto il "processo museale", qualcuno mi domandò se io proponessi una rivoluzione perpetua. Gli ho risposto che non vi sono rivoluzioni eterne, ma vi sono momenti in cui è necessario uscire dalla norma per avviare una nuova dinamica. I "nuovi musei", nel senso della *nouvelle muséologie* nascono di solito dall'incontro fra una situazione di crisi e uno o più fondatori capaci di dare ad alcuni problemi posti da tale crisi risposte in termini di sviluppo fondato sul patrimonio e sulle culture viventi della comunità. Il museo che ne deriva, parlando un suo linguaggio specifico, quello dell'oggetto, della "cosa reale" (Duncan Cameron 1970), è lo strumento che, per un certo tempo, è al servizio di questo sviluppo.

Hugues de Varine è stato uno dei promotori dellanouvelle muséologie.

## Continueremo a chiamarli Musei?

**Matteo Stagnoli**

### Riflessioni sul Museo d'arte contemporanea

Potremmo considerarli come colossali operazioni di marketing, talvolta scatole vecchie ridipinte e consegnate nuove, attraenti. I musei d'arte contemporanea sembrano essere in questo periodo quanto di più *glamoure* quanto di più lontano possa esserci rispetto all'accezione che al termine veniva data una generazione fa. Altro che polveroso e stantio, insomma: il museo è il luogo ideale per un appuntamento, magari nel nuovo ristorante panoramico o nella caffetteria terribilmente *trendy*.

Se è importante, bello, qualificante, vedere l'architettura contemporanea chiamata a dar voce e presenza a un'istituzione culturale nel tessuto urbano, fa riflettere il fatto che sia molto spesso dal contenitore che parte la definizione dell'insieme. Quali sono le osservazioni, museografiche o più genericamente architettoniche, che i musei d'arte contemporanea potrebbero suggerire? Soprattutto, come ne esce l'idea dello spazio del museo, quale la sua fisionomia attuale? Nell'Ottocento la *salle de musée* trovava la sua collocazione ideale in un palazzo nobiliare o in un tempio preceduto da un ampio peristilio. Dalle dissertazioni del Prix de Rome secondo i dettami dei *Précis* di Durand fino alla prima metà del Novecento, l'idea dello spazio architettonico del museo non è cambiata molto: un frontone, le colonne doriche, una scalinata d'ingresso.

E oggi? Il senso comune rimanda ai Guggenheim di Wright e di Gehry, al Centre Pompidou di Piano e Rogers, alla Tate Modern di Herzog e De Meuron. Se dovessimo definire alcune specificità della tipologia, difficilmente indicheremmo tra le più importanti la più logica, cioè la centralità della collezione. Peter Eisenman<sup>1</sup> non ha dubbi: il nuovo modello per il museo è il centro commerciale vicino all'autostrada, ispirato all'organizzazione di Disneyland; lo *shopping mall* tende a riunire una serie di attività collaterali comprendenti caffè, pizzerie, spazi-gioco per i ragazzi, multisale cinematografiche, allo stesso modo in cui spazi analoghi si organizzano attorno al museo, secondo un progetto più o meno culturale o ammantato di culturale. Ma si tratta di un'osservazione a suo modo troppo caustica, che rischia di far dimenticare la nobile tradizione di cui il museo è erede.

Leggere l'architettura come un tratto fondante del museo d'arte contemporanea dell'ultimo quarto di secolo porta, infatti, a considerare la nuova sacralità che viene attribuita a

questa tipologia, in una linea di intervento che dovrebbe misurarsi con l'arte, soggetto e contenuto del museo, e prendere atto dell'oggettiva difficoltà dello spazio per l'arte contemporanea (ambito in cui il termine museo avrà sempre un sapore di ossimoro). Cercare un modello – intendendo un insieme di aspetti ricorrenti come nel XIX secolo – sembra quindi impossibile. Va piuttosto osservato che nelle realizzazioni degli ultimi venticinque anni, edifici *ex novo* riusi, permane, accanto alla sproporzione evidente tra spazio espositivo e spazio totale, quel valore di rappresentatività che è da sempre legato all'istituzione-museo e ora è sempre più connesso alla personalità del museografo.

È più che plausibile quindi parlare di "narcisismo progettuale"<sup>2</sup>: il museo contemporaneo è, in diverse declinazioni, l'espressione del protagonismo dell'architetto, che comunica, evidentemente perché il *medium* tipologico del museo è ritenuto efficace, "la sua idea di museo". Il museo sembra diventato il tema di un concorso di idee in cui ciascun architetto tende a inserire, a concentrare tutta la propria cultura architettonica e la sua idea di architettura. Sulla scorta della comunicatività che pervade il sentire contemporaneo, diventa sistema di linguaggio, ma purtroppo di un linguaggio spesso del tutto autoreferenziale, che detta legge a sé, di sé, per sé, senza quasi alcun rapporto con la funzione culturale che si dice dovrebbe avere un museo.

Si pensi all'esperienza italiana dell'immediato secondo dopoguerra, il tempo delle grandi riedizioni a Milano, Genova, Verona. Letture personali, a loro volta, forse, narcisistiche, ma, questo è il punto, profondamente museografiche. Nelle produzioni degli ultimi anni talvolta si fatica a leggere qualcosa di museografico: il protagonismo di tanti recenti progetti non può né essere sentito come di servizio alla museologia – secondo un'ideale definizione di museografia – né museografia alternativa, discussa e discutibile, ma pur sempre riflesso di un'idea dello spazio dell'opera d'arte. La museografia tende a diventare uno scrivere il museo, in una maniera tale per cui sussiste solo la definizione convenzionale dell'edificio da costruire, che potrebbe essere anche un campus universitario, una boutique di moda, il terminal di un aeroporto (e certe somiglianze di comune incubazione sono ben chiare).

Non che il termine narcisismo implichi *ipso facto* una connotazione negativa: un esempio perfetto di adeguazione tra uno spiccato narcisismo progettuale e una comprensione del

tema museografico è dato dall'equilibrio tra architettura e spazio delle opere nel lavoro di Holl al Chiasma di Helsinki; così come, per esempio, la produzione museale di Moneo, di Ungers, o parte di quella di Hollein e di Piano forniscono un'interpretazione personale ma sincera, autentica, "ragionata" a partire dalla collezione e dall'inserimento del museo nel paesaggio urbano. È il narcisismo fine a se stesso, autografo non richiesto nel paesaggio urbano, a non trovare giustificazione, applicato al museo; quello che non porta né a un dialogo con l'ambiente, né a un dialogo con le opere, che restano la ragione d'essere del museo.

Ogni architettura museale recente è caso a sé, nel suo più o meno consono statuto di ennesima meraviglia. È ovvio che il sistema di linguaggio messo in atto, più o meno autoreferenziale, si investe *in toto* sullo spazio del museo. Poiché questo spazio è composto da una parte relativa alla collezione, da un'area intermedia, e da una commerciale (più o meno rivestita di certo design), questo investimento personale dovrebbe riguardare l'insieme dello spazio-museo. Ma questo avviene raramente. È, infatti, frequente imbattersi in esterni architettonici fortemente caratterizzati e assertivi che avviluppano sale interne, oltre che inadatte alle opere, "deludenti", poca cosa rispetto ai virtuosismi scenografici del contenitore. È, questo, un tirarsi indietro rispetto all'opera d'arte, oppure un'incapacità di sostenere lo stesso tipo di linguaggio nei suoi confronti, una scelta o un ripiego? Una domanda che, inevitabilmente, coinvolge una lettura del linguaggio dei diversi musei.

Si pensi alla Neue Staatsgalerie di Stoccarda (1984), al gusto colorato e ludico dell'intervento di James Stirling e di Michael Wilford. Un intervento che gioca coi prospetti, con le hall, con le finestre, con la strada interna e il suo inserimento nella città, ma interviene al minimo nelle sale espositive: l'apposizione di un numero alla sala, un trattamento rispettoso dell'interno. Quasi che, dopo aver preso in giro Schinkel con un pronao sfondato, l'architetto voglia dire che le sale espositive sono riservate all'opera d'arte, e che è meglio abbassare i toni; impresa delicata, in quanto lo spazio del XX secolo è anche un inserimento accanto a un antico museo. È un atteggiamento che ricorda quello di Venturi nell'ampliamento della National Gallery: lo spazio

dell'opera d'arte viene salvaguardato da un linguaggio architettonico che pare riconoscere il suo ambito.

In un'impresa di tutt'altro genere, Eisenman con il Wexner Center for the Visual Arts (1989) e la sua complessa teoria dell'a-topico dà forma a spazi che non sono per niente adatti all'opera d'arte. Sicuramente la personalità spiccata del suo intervento informa di sé l'interno, ma in una tensione tale che si fatica a capire che si tratta di uno spazio per l'arte. Un gioco di incastri avvincente che, coerente dentro come lo è fuori, pone al visitatore un fondamentale problema di orientamento (il che è forse proprio quello che l'architetto cercava). Il fatto che, poi, il non-edificio si sia rivelato adatto a contenere solo le opere che erano state costruite al suo interno ne

ha cambiato anche la natura, che è ormai quella di una scultura architettonica con annesso laboratorio.

Il narcisismo di Richard Meier è ormai un elemento da vocabolario, esempio di linguaggio architettonico centrato sulla definizione di un contenitore che è museo per pura convenzione: un regalo fatto all'estro dell'architetto, nella totale noncuranza di quali opere avrebbero abitato i nuovi spazi. Conta solo la definizione del linguaggio architettonico esterno, con la ricorrenza di tanti richiami lecorbusieriani – a Francoforte come a Barcellona –, l'insistenza del laccato bianco, la strizzata d'occhio al motivo della *promenade architecturale*. Meier non si cura affatto dell'interno: più che incapacità a proseguire con il proprio linguaggio, anche a confronto con le opere d'arte, c'è un totale disinteresse a farlo, il Macha (1993), parallelepipedo

piazzato nel centro storico di Barcellona, parla da sé.

Del Guggenheim di Gehry (1997) si è scritto ovunque, ed è forse inutile ripetere che è il prodotto di un'idea decisa, che ha ottenuto quello che voleva. È anche evidente che il virtuosismo delle forme esterne, espressione connaturata al narcisismo decostruzionista, non trova proseguimenti in un interno caratterizzato in massima parte da sale disposte in *enfilade*. Sembra essere incapacità di mantenere lo stesso linguaggio anche a confronto con le opere, piuttosto che volontà di creare un clima concentrato per la loro fruizione; ma non può essere che un'ipotesi. Si tratta in ogni caso di un museo di sé, come ben dice Bredekamp<sup>3</sup>, scultura architettonica che mostra sé e dopo – forse, se c'è tempo, se c'è



La Tate Modern a Londra. (Foto Nuova Museologia)

qualcosa da mostrare, il che non è così scontato – la collezione; senza il profondo significato del Jewish di Libeskind, e come il bel progetto di Zaha Hadid per il MaXXI: forme sinuose, territori sensuali che fanno pensare a quanto la comunicazione sia avvertita come la necessità più inderogabile da molti musei contemporanei.

Musei, più che *ex nova ex-nihilo*. Accanto a questa formula fortunata si è affermata, sull'onda lunga del postmodern e del fascino della citazione, la pratica del riuso, della riabilitazione di un edificio a scopo museale. Il discorso sarebbe complesso, ma va osservato come un segno dei tempi tanto fascino, tanta suggestione (al limite dell'accademismo) esercitata dallo spazio spoglio, dalla rovina industriale: un'ex fabbrica di bottoni che diventa lo scenario ideale per una mostra di Beuys, gli spazi di una stazione per la storia della *bel- le époque* Così alla Tate Modern (2000), ex fabbrica di turbine, l'interpretazione attuale di Herzog e De Meuron, piuttosto minimal, rende discreto e tutto sommato gradevole un riuso dalle dimensioni imponenti; un'operazione che, definita all'esterno dalla fabbrica di Bankside, all'interno riesce a esprimere una propria idea dello spazio dell'arte senza imporsi eccessivamente, in un costante dialogo tra committente e architetti che ha permesso di armonizzare le caratteristiche della collezione e il credo museologico dell'istituzione.

Forse proprio il Centre Pompidou (1977), da cui si è sprigionato tanto fervore architettonico e museale, può essere assunto come buon paradigma dell'evoluzione del museo contemporaneo. La raffineria *high-tech* di Piano e Rogers, potente e coerente gesto architettonico, contestata o encomiata dalla critica a fasi alterne, ha conosciuto una lenta evoluzione nel corso del tempo. Già gli anni ottanta hanno reso evidente che trasparenza e flessibilità erano il portato di un'utopia che male si adattava all'esposizione della collezione del museo; in seguito l'intervento della Aulenti ha portato alla stratificazione di due idee piuttosto distanti di spazio museografico. Passati i tempi gloriosi dei primi direttori, il Centre si è dovuto riconoscere in quanto apparato burocratico di uno Stato nazionale, e ha dovuto fare i conti con la sua identità complessa, forse troppo ambiziosa, e i lampi di genio hanno dovuto alternarsi alle ristrutturazioni, architettoniche e istituzionali. Dopo un cantiere di tre anni, riapre nel 2000, e la collezione del museo che ospita è nel frattempo diventata la più importante d'Europa. I nuovi spazi sono più grandi, confortevoli, rassicuranti e istituzionali (non poteva essere altrimenti), risultato del lavoro intelligente – per forza di cose “stratificato” – di Piano e Bodin. L'ultimo capitolo è l'attualità recente, il concorso architettonico per un'antenna nell'Est francese, vicino al confine. A prescindere dal vincitore, è l'eco mediatica delle parole del committente – la regione di Metz – a far riflettere sull'operazione. Gli accenni evidenti sono a Bilbao e alla fortuna del concorrente

americano in quella città basca che prima non conosceva nessuno, secondo l'assioma per cui il museo è antidoto alla rovina per le città colpite dal declino industriale. I due casi sono tuttavia molto diversi tra loro, e sinceramente c'è motivo per sperare in un destino culturalmente più significativo per l'esposizione delle collezioni del Musée national d'art moderne.

Paradossalmente, tanto furore architettonico sembra non aver segnato grandi novità. La constatazione fondamentale che viene da una rassegna delle architetture museali dell'ultimo quarto di secolo è che non c'è un'architettura che ha determinato un uso diverso del museo, ma, semmai, un uso diverso che si scontra con concezioni architettoniche tutto sommato datate, che vanno dall'esibizione virtuosistica dell'architetto a una concessione un po' all'antica. È vero, ora al museo si può pranzare, riposarsi tra una visita e l'altra o comprare in una libreria specializzata. Sono stati annessi degli spazi. Non ci si può che arrendere all'evidenza che, pur con queste importanti aggiunte, l'architettura continua a proporsi come risposta a un concetto in fondo semplice di “rappresentatività”, e il fatto che sia il campo d'elezione di certe dichiarazioni di corrente non può che confermarlo.

È chiaro che un'idea di museo basata sull'“esibizione dell'architetto” anziché sulla comunicazione di un rapporto con l'opera d'arte non può che rendere molto difficile, o in casi limite anche bloccare, qualsiasi tentativo di esperienza estetica. Il museo diventa per l'architetto l'occasione per costruire il proprio monumento, un messaggio ai posteri, la dichiarazione di una propria poetica: ed è proprio in questo senso che il carattere complesso ma allo stesso tempo sempre nuovo del qualificativo “museografo” perde di sostanza.

Forse è vero che ogni museo d'arte sarà anche museo di architettura, ed è giusto che sia così. Ma il museo d'arte contemporanea resta anzitutto una struttura al servizio dell'opera d'arte; è quindi auspicabile che non diventi un'opera d'arte mascherata, come succede a partire dal momento in cui la pratica onesta, riflessiva, studiata dell'architetto museografo cessa di essere progettazione e diventa banco di prova compositivo e tecnologico, in fin dei conti puro pretesto per dire altro rispetto allo spazio dell'arte.

In considerazione della funzione culturale che il museo ha avuto, ha e avrà sempre, niente è più triste della nota stridente e isolata di un *packaging* ben studiato.

Matteo Stagnoli è *dottore in Comunicazione e semiotica delle arti*.

1. Ciora P., 1991 - *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: musei* Electa, Milano.
2. L'espressione è di Alfredo Forti, *Orientamenti di museografia*, A. Pontecorboli, Firenze, 1998.
3. Bredekamp H., 1999 - *Il museo di se stesso* Nuova Museologia, n. 1.

## La nuova sede dei Musei Civici di Vigevano

**Matteo Mainardi**

Il 20 settembre 2003 la Città di Vigevano ha inaugurato la nuova sede dei Musei Civici presso i locali della Prima Scuderia del Castello Sforzesco. I musei sono intitolati a Luigi Barni, intellettuale, storico e artista vigevanese, che nel secondo dopoguerra ebbe per primo l'intuizione di riunire le principali testimonianze della storia e della cultura cittadina in un'istituzione museale, che le conservasse e ne perpetuasse la memoria. Proprio da una sua donazione del 1949 nacque il primo nucleo del futuro Museo Civico, comprendente in particolar modo reperti archeologici raccolti durante diverse campagne di scavo in Lomellina e attualmente conservati presso il Museo Nazionale Archeologico di Vigevano.

I Musei Civici risultano composti da due specifiche sezioni: il Museo della Calzatura e della Tecnologia Calzaturiera "Pietro Bertolini" e la Pinacoteca Civica "Casimiro Ottone". Si tratta di due realtà espositive che hanno un significativo legame con la città di Vigevano, ma che nella loro storia hanno sempre seguito percorsi paralleli e solo oggi riescono e essere accomunate da una medesima sede, che testimonia in modo incisivo i molteplici aspetti della vita culturale della città. Altrettanto significativa è l'ubicazione nel principale monumento cittadino, il Castello Sforzesco, che negli ultimi anni è stato oggetto di un considerevole impegno di recupero, che ha visto il Comune di Vigevano, la Regione Lombardia e il Ministero della Finanze e quello per i Beni Culturali partecipare attivamente a un accordo di programma finalizzato proprio al recupero della struttura e a una sua valorizzazione come autentico cuore culturale della città.

Significativamente entrambe le sezioni dei Musei Civici nascono da specifiche donazioni. Infatti, oltre alla già ricordata donazione di Luigi Barni del 1949, nel 1958 Andrea e Benedetto Bertolini, figli di Pietro, fecero dono alla città di Vigevano della collezione di calzature appartenuta al padre, con lo specifico fine di aprire un Museo della Calzatura<sup>1</sup>. In verità Pietro Bertolini aveva già provveduto a creare un primo Museo della Calzatura, avvalendosi della preziosa collaborazione del già ricordato Luigi Barni che aveva colto l'importanza della produzione calzaturiera per la storia della città e che quindi non poteva non condividere un'istituzione che ne testimoniava la storia: nel 1948 i due, infatti, si fecero promotori di una prima esposizione della collezione

di Bertolini presso il corridoio del Tribunale di Vigevano e l'anno successivo presentarono ufficialmente la loro iniziativa nell'ambito della Settimana Vigevanese, che annualmente aveva luogo presso il locale Palazzo delle Esposizioni. Nel 1954 la collezione trovava una sua momentanea collocazione presso Palazzo Crespi, mentre bisognerà attendere il 1972 prima che venga realizzata presso la medesima struttura un'esposizione con caratteri definitivi e non semplicemente transitori, almeno fino al 2003<sup>2</sup>.

Nella sua ubicazione presso Palazzo Crespi il Museo della Calzatura aveva comunque sofferto di una soluzione espositiva poco fortunata e notevolmente statica, che non garantiva una rotazione delle collezioni e un rinnovamento del percorso espositivo. La necessità di trovare una soluzione più consona dove ospitare la collezione calzaturiera di Pietro Bertolini fu lo stimolo che fece sorgere la società Progetto Agenda, che unì alcune delle più significative istituzioni pubbliche e private cittadine, con il preciso scopo di recuperare il Castello Sforzesco e di trovarvi la sede del nuovo Museo della Calzatura; principale artefice di questa iniziativa fu l'ingegner Giuseppe Crespi, la cui morte prematura non permise di vedere portato a compimento questo progetto<sup>3</sup>.

Con la nuova sede del Museo della Calzatura si è voluto creare un museo che unisse alla piacevolezza dell'esposizione una facilità della sua lettura da parte del visitatore, senza scadere in una banalizzazione dei contenuti, e che contemporaneamente potesse essere facilmente rinnovato nel percorso espositivo senza incidere radicalmente nel suo aspetto esteriore<sup>4</sup>. Il Museo della Calzatura e della Tecnologia Calzaturiera "Pietro Bertolini" occupa i primi cinque ambienti dei locali superiori della Prima Scuderia del Castello Sforzesco, ciascuno dei quali presenta specifiche tematiche relative alla calzatura, alla sua produzione, alla sua storia e alla sua evoluzione in epoche e luoghi differenti. Ciascuna sala presenta alle pareti apparati didascalici realizzati su pellicola fotografica trasparente e successivamente applicati su pannelli di vetro serigrafato. Il testo è sempre accompagnato da immagini fotografiche che riproducono elementi coerenti con il testo della didascalia, così da poter contestualizzare in modo semplice e immediatamente percepibile dal visitatore gli argomenti trattati nei pannelli. Le cinque sale sono articolate come descritto nel seguito.

La Sala 1 è dedicata alla storia dello stabilimento Ursus Gomma, alla storia del Museo della Calzatura, al Monumento al Calzolaio d'Italia di Giovan Battista Ricci, al Palazzo Esposizioni e alla storia dell'industria calzaturiera a Vigevano. In essa si effettua un inquadramento storico della calzatura in relazione allo sviluppo della città, sia da un punto di vista industriale, con la Ursus Gomma, quanto da un punto di vista urbanistico, con la creazione del Palazzo Esposizioni appositamente realizzato per la Settimana Vigevanese, fiera della calzatura antesignana del Micam, e anche da un punto di vista artistico con l'erezione del Monumento al Calzolaio d'Italia, attualmente sito nell'omonima piazza e del quale sono conservati ed esposti i bozzetti in gesso.

La Sala 2 espone la pianella di Beatrice d'Este, le calzature del XVIII e XIX secolo, quelle dei primi anni del XX secolo, le calzature per bambini. In essa si è voluto descrivere lo sviluppo della calzatura da un punto di vista storico, con particolare riguardo all'evoluzione della moda calzaturiera, sia nell'utilizzo dei materiali sia nel disegno del prodotto, che si fa sempre più elegante e raffinato.

La Sala 3 è dedicata alle scarpe autarchiche, ai Santi Crispino e Crispiniano e alle calzature papali, alle calzature militari e alle calzature sportive. Essa è cioè organizzata in modo tematico e testimonia la singolare esperienza vigevanese del Consorzio dei Santi Crispino e Crispiniano, sorto come confraternita religiosa nel XVII secolo, e ancora oggi esistente come associazione con finalità filantropiche. Di particolare interesse la tradizione di questo consorzio di offrire ai pontefici calzature appositamente create per loro, alcune delle quali sono conservate in museo; tra queste ricordiamo quelle del beato Papa Giovanni XXIII e di Giovanni Paolo II<sup>5</sup>.

La Sala 4 espone calzature d'Europa, d'America, d'Africa e calzature provenienti da Giappone, Cina, Arabia e India, vale a dire calzature dei quattro continenti. In essa si è voluto sottolineare come in tutte le culture vengano ricercate in questo indumento due caratteristiche: deve essere un accessorio pratico da indossare e adatto alle differenti condizioni climatiche (il caldo pelo di foca per gli stivali lapponi o il semplice sandalo aperto africano, che protegge la pianta assicurando una adeguata respirazione al piede), e nello stesso tempo non si rinuncia a inserirvi elementi che lo rendano bello ed elegante.

La Sala 5 infine è dedicata all'industria della moda, al design calzaturiero e alla produzione calzaturiera vigevanese attuale. Essa presenta la più recente produzione di stilisti e produttori vigevanesi, a testimonianza di una tradizione che si perpetua, indirizzando la produzione dal prodotto di massa alla creazione di lusso. In questa sala sono esposte calzature di Cesare Martinoli, Moreschi, Andrea Pfister, Silvia Fio-

rentina, Re Marcello, Sultana, Bossi, Pino Giardini, Cerutti, Armando Pollini e altri. A chiusura della sala sono posti alcuni disegni realizzati da studenti del Fashion Institute of Design and Merchandising di Los Angeles in occasione dell'inaugurazione del museo, prendendo ispirazione direttamente dalle collezioni del museo stesso.

La Pinacoteca Civica nasce invece dalla donazione testamentaria del 1942 del pittore vigevanese Casimiro Ottone che aveva lasciato alla città di Vigevano ottanta opere affinché trovassero collocazione in un museo cittadino. A questo lascito si aggiunsero in seguito altre donazioni (fra cui la donazione Zambianchi) e acquisizioni, quali per esempio quella della collezione Crespi, contestuale all'acquisto dell'omonimo palazzo che ospitò per anni la Pinacoteca Civica<sup>6</sup>. La Pinacoteca occupa i restanti sei ambienti dei locali soprastanti la Prima Scuderia. Il piano espositivo, elaborato da Sergio Reborà, presenta uno sviluppo che coniuga la lettura cronologica delle opere esposte, con una loro suddivisione in specifici ambiti tematici.

Le sei sale della Pinacoteca risultano quindi così articolate: testimonianze della decorazione ad affresco e opere provenienti da edifici religiosi perduti; l'arte ufficiale nell'Ottocento tra romanticismo letterario e verismo borghese; imprenditori e mecenati: i Crespi e i Bonacossa; due protagonisti della stagione naturalista: Casimiro Ottone e Ambrogio Raffele; a cavallo di due secoli: una stagione di rinnovamento; il Novecento fra tradizione e sperimentazione.

Nella prima sala hanno posizione di rilievo due frammenti della decorazione ad affresco della Piazza Ducale risalenti alla fine del XV secolo. Si tratta delle ultime testimonianze della decorazione originale, staccate da Luigi Barni in occasione della radicale opera di restauro avvenuta tra il 1907 e il 1911; nella sala vengono inoltre esposte opere d'arte sacra provenienti principalmente da cappelle soppresse.

La seconda sala introduce in una delle più significative epoche della pittura vigevanese: l'Ottocento borghese; questo periodo trova in Giovan Battista Garberini il suo principale esponente; insegnante all'Istituto d'Arti e Mestieri Roncalli, divenne il pittore ufficiale della ricca borghesia cittadina per la quale realizzò importanti ritratti quale quello dedicato alla famiglia Campari.

Nella terza sala troviamo un'altra significativa chiave di lettura della pittura vigevanese: il collezionismo d'arte. Questo fenomeno – quanto quello della pittura ufficiale illustrato nella sala precedente – è strettamente legato allo sviluppo industriale vigevanese e alla conseguenziale crescita della classe borghese, che fece del ritratto e del collezionismo due significativi *status symbol*. Nella sala emergono soprattutto le due tele di Pompeo Mariani *Le temerarie* e *Paesaggio al tramonto*, provenienti dalle collezioni Crespi.

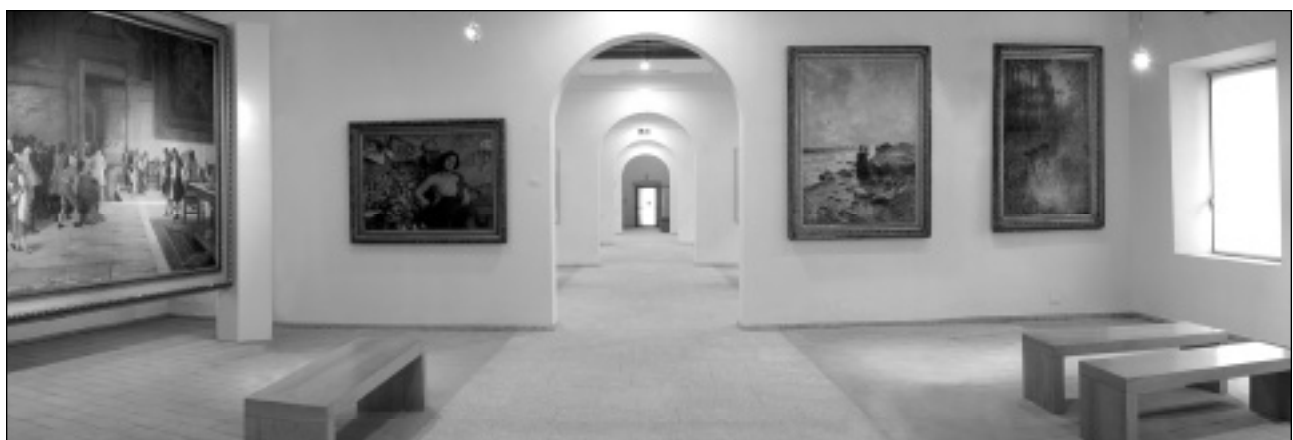
Nelle ultime tra sale si snoda un percorso che ci porta

dalla fine dell'Ottocento fino a alla seconda metà del XX secolo. Emergono soprattutto le opere pittoriche di Casimiro Ottone – del quale viene sottolineata la significativa, ma in parte negletta, opera di decoratore d'interni<sup>8</sup> – e di Ambrogio Raffele, amico di John Singer Sargent e principale esponente del naturalismo cittadino. Con l'inizio del XX secolo vediamo come accanto alla tradizione pittorica, che si rinnova attraverso l'opera di Ferdinando Villa, Luigi Bocca (sua l'opera *Per tua dote* esposta all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898) e Luigi Barni, si sviluppi un'importante scuola scultorea, legata in particolar modo al già ricordato Istituto d'Arti e Mestieri Roncalli. Si segnalano soprattutto Cesare Villa, fratello di Ferdinando, e Giovan Battista Ricci, autore di alcuni significativi monumenti cittadini tra cui la *Fontana a San Francesco*, i cui gessi preparatori chiudono la visita ai musei, e idealmente rimandano ai bozzetti del Monumento al Calzolaio d'Italia dello stesso autore coi quali si apriva l'esposizione.

Museo della Calzatura e Pinacoteca, un accostamento a prima vista ardito, da qualcuno anche criticato<sup>9</sup>. La soluzione di questo *impasse* risiede nella chiave di lettura di questi musei: non più soltanto o Pinacoteca o Museo della Calzatura, ma Musei Civici, nel senso etimologico di musei di una *civitas*, di una comunità cittadina, della sua tradizione, della sua storia e della sua cultura. Da questo punto di vista e tenendo conto dei non pochi rimandi che le due sezioni si lanciano vicendevolmente, e ai quali brevemente abbiamo accennato in questo intervento, l'accostamento non risulta più essere arduo, bensì diventa una stimolante modalità interpretativa attraverso la quale organizzare le testimonianze artistiche secondo criteri originali e ricchi di possibili sviluppi.

Matteo Mainardi è direttore dei Musei Civici "Luigi Barni" di Vigevano.

1. Comune di Vigevano, Delibera di Consiglio Comunale n. 156 del 22 dicembre 1958.
2. Per maggiori informazioni relative alla storia del Museo della Calzatura, si veda: Comune di Vigevano, 1992 - *Dalla parte della scarpa. Le calzature a Vigevano dal 1400 al 1940*. Diacronia, Vigevano.
3. La prima sala del Museo della Calzatura e della Tecnica Calzaturiera "Pietro Bertolini" è intitolata alla memoria dell'ingegner Giuseppe Crespi.
4. La ristrutturazione degli ambienti e il progetto d'arredo sono stati realizzati dagli architetti Maria Rosa Fonio e Flavio Conti. Il progetto museologico e il percorso espositivo del Museo della Calzatura e della Tecnica Calzaturiera "Pietro Bertolini" sono stati elaborati da Matteo Mainardi, direttore dei Musei Civici, e da Costanza Ricciardo: a tale proposito si veda: Ricciardo C., *Esperienze formative e di comunicazione didascalica presso il Museo della Calzatura e della Tecnica Calzaturiera Pietro Bertolini di Vigevano*, Tesi di laurea in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Pavia, anno accademico 2002-2003 (relatore Donata Vicini); il progetto museologico relativo alla Pinacoteca Civica "Casimiro Ottone" è stato invece frutto della collaborazione tra il direttore dei Musei Civici e lo storico dell'arte Sergio Reborà.
5. Cantella M., Venturini P. (a cura di), 2001 - *Santi e calzolari: storia del consorzio dei Santi Crispino e Crispiniano dell'Industria Calzaturiera Vigevanese* Consorzio dei Santi Crispino e Crispiniano, Vigevano.
6. Per maggiori informazioni sulla Pinacoteca Civica si consulti: Comune di Vigevano, 1997 - *Il Museo ritrovato. Artisti e Collezionisti nella Pinacoteca Civica*. Diacronia, Vigevano.
7. A solo titolo di esempio si ricorda che il primo calzaturificio a Vigevano venne fondato nel 1866 dai fratelli Pietro e Luigi Bocca e sempre negli stessi anni abbiamo le prime imprese meccano-calzaturiere: lo sviluppo industriale calzaturiero avviene negli anni in cui abbiamo la più importante stagione artistica della città, anche in questo semplice fatto possiamo vedere un legame che stringe le due sezioni dei Musei Civici, dandone un'importante chiave di lettura storico-culturale.
8. La pinacoteca custodisce un fondo di più di 500 studi preparatori di decorazione d'interni di Casimiro Ottone, parzialmente censiti e studiati. Si veda a questo proposito: Franzoso G., Ottone C. 1998 - *L'arte dell'ornato*. Società Storica Vigevanese, Vigevano.
9. Avendo avuto due storie parallele le due collezioni hanno avuto negli anni proprie "fazioni partigiane", che oggi devono necessariamente convivere.



La Pinacoteca Civica "Casimiro Ottone". (Foto C. Vassalli)

*In appendice all'articolo di Matteo Mainardi riportiamo, come documento storico, un articolo che Luigi Barni pubblicò il 4 gennaio 1951 sul giornale L'Informatore Vigevanese, a dimostrazione di come sia a volte lungo e faticoso l'iter per giungere alla realizzazione di un museo.*

*Giovanni Pinna*

Il museo delle calzature sarà nazionale o comunale?

È la domanda che spesso mi rivolgono alcuni cittadini. Dirò loro che oggi esiste solo una piccola raccolta di tipi di calzature passate di moda o in uso nel secolo scorso, donate da artigiani o privati che attendono l'istituzione del Museo delle Calzature.

Due anni fa chiesi ed ottenni, dalla Commissione Organizzatrice della Mostra Mercato, l'uso di alcune vetrine dove vennero esposti modestamente molti esemplari, stando viva curiosità ai visitatori. Sullo stand si leggeva: "Museo Civico delle Calzature". Nel gennaio scorso il Cav. P. Bertolini, che mostra vivo interesse per la fondazione in Vigevano di detto museo, istituì alcuni premi annuali da assegnare alle migliori calzature eseguite da artigiani italiani, che verranno depositate in una elegante vetrina, fatta eseguire a sue spese, da tenersi come modello per gli anni successivi. Sullo stand si leggeva: "Museo Nazionale delle Calzature" (aggiungendovi) fondatore Pietro Bertolini Cav. del Lavoro, mettendo in dubbio se il futuro museo sarà comunale o nazionale. Il museo non è altro che la raccolta di svariatissimi manufatti che indicano la storia e lo sviluppo di una determinata industria locale o nazionale. Era mio intendimento raccogliere, oltre le calzature dei secoli passati, anche gli utensili annessi al deschetto, le primissime macchine: le varietà di pelli, cuoi; foderami e chincaglierie, quali nastri cordoncini, fibbie, solesse, tacchi legno ecc. usate durante il periodo autarchico. In breve: tutto quello che era inerente alla moda e al progresso manifatturiero della calzatura. Il Cav. Bertolini non comprese il mio pensiero: volle limitarsi alla scarpa, e di tutto quanto raccolti, dopo una cernita fece distruggere il rimanente.

Ritornando alla domanda se sarà nazionale o comunale, occorrerà dimostrare la sua reale esistenza. Ogni istituzione di carattere improduttivo, ma culturale, per il suo miglioramento e conservazione occorre che Stato o Comune vi stanziino ogni anno una determinata somma. È chiaro che il museo deve essere già istituito e donato a uno o l'altro di questi Enti con atto notarile come si è fatto per il nostro Museo Civico di Storia ed Arte. Quando anche il Mu-

seo delle Calzature avrà la sua degna sede nell'ex palazzo Crespi, il Comune potrà riceverlo in consegna e curarne il funzionamento.

Per l'istituzione del Museo delle Calzature nessuno pensa alla raccolta di mezzi per l'acquisto di cimeli o per altro fabbisogno; e si che a Vigevano esiste l'Associazione Industriale; quella degli Artigiani e molti cittadini che dalle calzature traggono beneficio. Si riuscirà ad istituire il Museo Nazionale o Civico delle calzature? Vigevano dovrebbe andare orgogliosa di aver iniziato il Museo Nazionale dell'Industria Calzaturiera. Da noi pochissimi sono quelli che ne parlano nei conversari; ma nell'alta Italia, la sua rinomanza comincia a spandersi col vantaggio morale e commerciale della categoria dei calzolari. Ciò lo testimoniano le frequenti visite dei viaggiatori, negozianti di calzature che mi chiedono di visitare il nostro Museo. Alcuni espongono il desiderio di avere in prestito alcuni esemplari per esporli nelle loro vetrine, oppure nelle loro mostre artigiane durante convegni o mercati delle loro città, disposti a depositare forti cauzioni e dare cospicue elargizioni per il Museo. Tale alto riconoscimento di fuori casa fa contrasto con l'apatia nostra, nel non riconoscerne o ignorare l'importanza come risonanza commerciale della nostra maggior industria cittadina.

Sua Eccellenza Clerici, all'apertura della Mostra delle calzature del 1951, dopo aver visitato lo stand del Museo, ebbe ad esprimere il suo alto compiacimento per la bella iniziativa che allarga la rinomanza di Vigevano non solo in Italia ma anche all'estero, attirando l'attenzione dei turisti e studiosi a tutto vantaggio del buon nome di Vigevano. La modesta raccolta che già parecchie volte il pubblico vigevanese ha ammirato alla mostra delle calzature in questi ultimi anni, richiede che ufficialmente sia riconosciuta togliendole l'aspetto di iniziativa privata.

Si ripeterà quello che si è fatto negli anni scorsi che, terminata la Mostra Mercato, tutto verrà dimenticato? Se così sarà, ritengo inutile parlare in avvenire del Museo Nazionale.

Luigi Barni

*L'Informatore Vigevanese*, 4 gennaio 1951



**Giovan Battista Ricci, bozzetti in gesso del Monumento al Calzolaio d'Italia. (Foto C. Ricciardo)**

## Museo Egizio e dintorni

**Paola Ciocca e Maurizio Maggi**

Il Museo Egizio di Torino è al centro di un intenso dibattito da almeno cinque anni. Da allora l'asse del confronto non è cambiato e rimane incentrato sulla questione degli spazi espositivi. Fra il 1998 e il 1999, la preoccupazione sulla scarsa disponibilità degli spazi ha dato origine a un vivace confronto circa l'opportunità di trasferire il museo nella reggia di Venaria Reale, a pochi chilometri da Torino, dove un investimento di oltre 150 milioni di euro si apprestava a recuperare decine di migliaia di metri quadrati di edifici storici. L'opposizione di buona parte della società locale e di molti egittologi portò poi alla decisione di trasferire invece la Galleria Sabauda, situata all'ultimo piano del palazzo del Museo Egizio, nella reggia di Torino, garantendo così superfici più adeguate a entrambe le istituzioni. La questione dello spazio rimane però al centro dell'attenzione. Anche le proposte di intervento più recenti, che mirano al recupero dei percorsi sotterranei che collegano l'antica sede del Museo Egizio con altri immobili storici della zona, seguono questa priorità.

Dal 2002 è al lavoro una Commissione per l'Egizio, che comprende il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, enti di governo locale e fondazioni ex bancarie. Fino a oggi le attività della commissione si sono articolate in tre filoni per rispondere ad altrettante domande: come riordinare la struttura giuridica del nuovo museo, come riorganizzare gli spazi e infine come comunicare al pubblico le trasformazioni in corso.

Di questi tre filoni il ridisegno giuridico è in un certo senso propedeutico a tutto. È infatti inevitabilmente determinato dai trasferimenti di competenze fra Stato e regioni che contrassegnano il panorama politico contingente, nonché dalle legittime aspirazioni di rappresentanza dei soggetti, per esempio le fondazioni bancarie, che conferiscono nuovi capitali nell'impresa. In altre parole, ogni soggetto prima di investire, destinando ad altri finanziamenti o competenze proprie, vuole sapere quale ruolo ricoprirà nel futuro museo e che cosa avrà in cambio di questi investimenti.

Spazi e comunicazione, il primo più del secondo, sembrerebbero invece essere i veri punti al centro dell'interesse dei *policy maker*, almeno questa è l'impressione che si ricava dall'oggetto degli studi fin qui commissionati per l'Egizio. Le attività definite come "comunicazione" si riferiscono infatti non alla trasmissione del messaggio del museo e alla me-

diatore culturale con il pubblico, ma più modestamente alle iniziative che possono da un lato informare sull'andamento del cantiere di rinnovo degli immobili e dall'altro supplire alla chiusura temporanea, parziale o totale, delle superfici espositive del museo.

Le attività di studio finora intraprese potrebbero allora essere rivelatrici e costituire una sorta di dichiarazione di intenti circa la visione auspicata del museo torinese. È possibile infatti che esse anticipino le intenzioni relative alla sua trasformazione forse più delle dichiarazioni programmatiche ufficiali. Se così fosse, si dovrebbe pensare che le priorità dei decisori pubblici e dei principali investitori coinvolti nel rinnovo del Museo Egizio siano spazi maggiori e meglio allestiti in una cornice di attenzione collettiva. Ma sono davvero questi i nodi centrali da sciogliere?

### **Partire dalla missione del museo**

Sul fatto che esista un deficit fra situazione attuale del museo e aspettative del suo pubblico, inclusi i diversi portatori di interessi locali, vi è una sostanziale convergenza di molteplici punti di vista. Dove non vi è accordo è sulla natura della inadeguatezza, sulle sue cause e quindi sui rimedi da adottare. La causa di tale deficit potrebbe essere rintracciata nel naturale logoramento della missione, nel non averlo mai affrontato in una società che nel frattempo ha subito trasformazioni profonde. La missione di un'organizzazione, un museo come un'azienda o un partito politico, non è altro che la dichiarazione dei propri obiettivi e dei metodi con cui essa intende realizzarli. Ogni organizzazione rivisita la propria missione alla luce delle modifiche che si producono all'interno della propria struttura o nell'ambiente esterno. A distanza di circa due secoli dalla sua nascita come vero e proprio museo, è normale che si presenti, anche per l'Egizio di Torino, la necessità di rivisitare questa missione, il cui logoramento e insieme l'incapacità, finora almeno, di affrontarne la revisione in modo sereno è, forse più delle questioni di spazio, alla radice del ricorrente affiorare di polemiche sul museo.

### **Una visione di lungo periodo**

La definizione, o meglio la rivisitazione dell'identità del museo, è il primo passo con cui partire. Identità è un concetto di non facile trattazione e che, in prima istanza, si può

definire (per le istituzioni come in fondo per i territori o per gli individui) come un equilibrio opportuno fra elementi che differenziano ed elementi che accomunano. Se prevalgono i primi, si hanno identità deboli perché ghettilizzate e avulse dalle grandi correnti culturali di riferimento; se prevalgono i secondi, si hanno identità deboli perché poco autonome, passive e non riconoscibili.

È convinzione consolidata in ambito museologico ma in generale nel campo del marketing delle organizzazioni<sup>1</sup> che la definizione dell'identità non possa essere affrontata esclusivamente o prevalentemente da un gruppo di progettisti, non importa quanto esperti. Essa dovrebbe emergere dalle premesse che hanno portato alla nascita del museo, perché tutti i grandi musei sono nati con un obiettivo di lungo periodo, e dovrebbero essere i principali *stakeholder* ancor più il personale del museo a occuparsene. Chi ha voluto il Museo Egizio e perché? Perché proprio a Torino e perché proprio in quegli anni? Come si è formata la collezione e perché ha certe caratteristiche, diverse da quelle di altre collezioni? Forse rispondere a domande come queste può essere un buon punto di partenza per una prima riflessione sull'identità del museo.

Nel caso del Museo Egizio di Torino, per esempio, gli elementi che accomunano rimandano inevitabilmente ai valori di fondo e alla storia dei grandi musei egizi e in generale di archeologia, nati più o meno nello stesso periodo e con percorsi analoghi. Osservando la missione dichiarata da alcune autorevoli istituzioni (dal British Museum a molti musei archeologici americani) è chiaro il generico obiettivo di far conoscere la storia delle civiltà antiche, ed emergono valori di fondo, come l'assenza di pregiudizi sul concetto di civiltà e la convinzione che le culture del passato non siano mai veramente esaurite. Gli elementi che differenziano potrebbero invece essere cercati nelle modalità della nascita e successiva crescita della collezione di Torino e nel come la sua storia abbia accompagnato l'evolversi della stessa disciplina egittologica.

Sia però questa o altra la direzione che si deciderà di seguire, il contributo importante che la ricerca può offrire è soprattutto un percorso metodologico, che indichi alcuni punti da cui partire oppure alcuni errori da evitare, che valorizzi opportunamente la consultazione dei portatori di interessi e del pubblico, assegnando un ruolo da protagonista al futuro personale del museo e raccogliendo così indicazioni preziose per il lavoro dei museologi.

I musei che oggi si pongono l'obiettivo di riflettere sulla propria identità possono contare su un ricco patrimonio di "buone pratiche", attuate da istituzioni museali di vari paesi. Per esempio, il Museo di Scienze Naturali di San Diego, diventato anche per la ricca documentazione metodologica prodotta un caso di letteratura, o il Rijksmuseum

van Oudheden di Leida, se si vuole considerare il caso di un museo con collezione egizia.

Normalmente si tratta di procedimenti complessi<sup>2</sup> ma in grado di fornire risultati non sostituibili altrimenti. Per quanto possano sembrare costosi o laboriosi, questi procedimenti hanno un valore che emerge alla distanza e che può fare la differenza fra un museo protagonista nella scena culturale della comunità di riferimento e un'istituzione priva di personalità, o peggio ancora con la personalità "sbagliata" perché non riconosciuta dalla società locale. Si tratta di un elemento importante anche per i musei che ambiscono a parlare un linguaggio universale e rivolto a un pubblico internazionale<sup>3</sup>. Non da ultimo queste procedure, opportunamente estese alla cittadinanza, permetterebbero di mantenere elevato l'interesse sull'Egizio proprio mentre non è visitabile, dando così tempo ai lavori sull'edificio (buona parte dei quali – messa in sicurezza e simili – sono indipendenti dai risultati di queste riflessioni strategiche) di procedere.

### Contenuto e contenitore

La grande attenzione fin qui riservata al museo come "contenitore" non deve far passare in secondo piano il fatto che, comunque venga ristrutturato, ridimensionato, potenziato, riallestito, il futuro Museo Egizio dovrà, come ogni museo, effettuare tre attività riconoscibili: cura delle collezioni, come insieme di tutela, raccolta e conservazione dei reperti che possiede o dei quali comunque si occupa; ricerca, intesa come produzione di nuova cultura, da ottenersi mediante un sistematico lavoro di studio e di interpretazione sui significati delle collezioni; comunicazione con il pubblico, ossia con la comunità che, per scala geografica e per composizione socio-economica, il museo intende considerare in qualità di referente delle proprie attività di diffusione culturale.

Un'istituzione che non attui queste tre funzioni non è un museo<sup>4</sup>. Se si occupa solo di collezioni, è un centro di restauro, una sovrintendenza o un "collezionista", a seconda che si occupi in particolare di conservazione, tutela o raccolta. Se effettua solo la seconda funzione, è un centro di ricerca o un'università. Se effettua solo la terza, è una galleria d'esposizione, cosa assai diversa da un museo. La straordinaria novità del museo, nel mondo moderno ma anche nel mondo contemporaneo, è proprio la sovrapposizione delle tre funzioni e il loro reciproco equilibrio<sup>5</sup>, che va mantenuto senza enfasi scientificamente infondate su una sola delle tre. In Italia vi è una tradizionale tendenza, per esempio da parte delle sovrintendenze, alla cura delle collezioni, mentre, soprattutto negli anni recenti e da parte dei politici nazionali e locali, si è prestata maggiore attenzione alla comunicazione e in particolare a quella realizzata attraverso le mostre temporanee, il che è spiegabile forse con le opportunità di raccolta del consenso che esse offrono. In tal mo-

do questo secondo approccio rischia di passare, spesso col sostegno di media compiacenti e poco informati, come “innovatore” contrapposto a quello “conservatore” attribuito alle sovrintendenze. Tuttavia il *focus* sull’attività espositiva, quasi fosse l’unica funzione del museo, porta a sua volta a sottovalutare l’attività di studio. Ignorare che la ricerca debba essere socialmente fondata, cioè inserita in una filiera di produzione della conoscenza nella quale ogni istituzione occupa un ruolo collettivamente riconosciuto, equivale a svalutare il peso e l’autorevolezza culturale del museo.

Quale sia l’approccio museale che si intende privilegiare, maggiormente centrato sui reperti o sul pubblico o su altro, è opinione condivisa che il possesso di una collezione sia ciò che maggiormente differenzia un museo da una galleria o da un semplice accumulo di beni, non importa quanto preziosi<sup>6</sup>. Il Museo Egizio di Torino dispone di una collezione di rilevante importanza e vi è oggi un generale consenso circa le azioni di tutela e di protezione da attuare. Forse qualche riflessione può riguardare la funzione di recupero e di incremento delle collezioni.

La prima considerazione al riguardo è che non esistono prospettive di crescere in modo permanente il patrimonio tramite importazioni dai paesi d’origine. Tuttavia la partecipazione a missioni di ricerca può forse garantire opportunità più favorevoli per i prestiti temporanei, mentre un approccio più relazionale all’esposizione, che richiede ovviamente adeguate attività di studio, può offrire significati nuovi anche con gli stessi reperti. Come si vede si tratta di un punto strettamente legato all’identità del museo, alle sue radici e motivazioni ma anche, e non in modo cronologico ma logicamente integrato, a quello della ricerca.

Una seconda considerazione riguarda la contestualizzazione architettonica e urbanistica del museo che, in un’ottica di museo diffuso<sup>7</sup>, costituisce un arricchimento della collezione stessa. Accanto alle raccolte vere e proprie vanno considerati infatti l’edificio del museo, anch’esso di valore sto-

rico, e il quartiere stesso, parte di una più ampia cornice di patrimonio barocco, voluto dai Savoia come materializzazione della loro vocazione nazionale<sup>8</sup>. Il recupero funzionale di questi immobili e dei relativi sotterranei, e naturalmente anche il loro ampliamento tramite gli opportuni interventi, sono aspetti quanto mai rilevanti in tutta l’operazione di rilancio dell’Egizio e ai quali è giusto dare peso, purché vengano affrontati al momento opportuno e non come primo o addirittura unico passo del “rinnovamento” del museo.

### La ricerca museale nella “società della conoscenza”

La funzione di ricerca è da sempre strettamente collegata alle finalità del museo. Per diversi motivi essa non può essere considerata un “servizio aggiuntivo”, che potrebbe anche non esservi o che potrebbe essere appaltato a un soggetto esterno, per esempio l’università<sup>9</sup>.

La ricerca è innanzitutto garanzia di indipendenza intellettuale: un museo effettua ricerca producendo significati culturali legati alle sue collezioni, e se non lo fa è destinato inevitabilmente a diffon-

dere quelli prodotti da altri. Per questo la ricerca deve essere fornita, se non prodotta<sup>10</sup> da personale che sia interno alla cultura del museo.

Naturalmente un museo contemporaneo, e in particolare un museo di archeologia, deve fare i conti con opportunità di ricerca scientifica diverse dal passato (per esempio a causa dell’esistenza dell’università di massa o dell’impossibilità legale, in molti casi, di acquisire sul campo nuovi reperti). Questo non significa però che il ruolo scientifico dei musei debba scomparire, come testimoniano diversi esempi di grandi istituzioni estere contemporanee, come, fra le altre, l’Australian Museum di Sydney, il Museo di Scienze Naturali di Londra o di New York, che non hanno mai smesso di interpretare un importante ruolo di partenariato nei processi scientifici dei rispettivi paesi.

È bene però chiarire in cosa consista la “ricerca”: un



Una sala del Museo Egizio di Torino. (Foto Nuova Museologia)

museo non deve necessariamente “inventare”. Esso potrebbe svolgere, grazie a convenzioni con altri enti di ricerca e con l'utilizzo di laureandi o *stagiaire*, attività di cosiddetta “scienza normale”<sup>11</sup>, formando professionalità mediante un processo di ricerca altrettanto importante quanto il prodotto della stessa<sup>12</sup>.

Infatti, e questo è un ulteriore motivo per non esternalizzare la ricerca, mantenere l'efficienza di questa funzione all'interno del museo è importante per garantire una congrua professionalità del personale, utile in tutte le fasi dell'attività museale. Oltretutto in una società sempre più orientata a modelli formativi di lunga durata, spesso non vi sono alternative più efficaci ed economiche a questa soluzione. È necessario a questo scopo che sia prevista una adeguata mobilità del personale del museo preposto alla ricerca, che esistano dotazioni finanziarie specifiche sufficienti, che l'attività di studio del museo sia in qualche modo coordinata con quella delle altre istituzioni pubbliche incaricate della ricerca, come università e CNR.

Questo è in realtà un punto controverso, e i rapporti tra il museo e il mondo dell'università sono emblematici di una generale difficoltà di definizione del ruolo sociale del primo nella produzione di conoscenza. Secondo il parere di accreditati egittologi italiani<sup>13</sup>, il Museo Egizio, ma più in generale tutti i musei archeologici, e l'università sono universi separati, e tale distanza è ritenuta normale poiché le carriere museale e universitaria sono intese come nettamente distinte e inconciliabili. All'estero prevale una diversa opinione<sup>14</sup> e la connessione permanente tra museo e mondo della formazione è un fatto normale<sup>15</sup>. Lo stato dei rapporti tra il Museo Egizio e il mondo accademico rispecchia una situazione più generalizzata nel nostro paese, le cui cause si individuano tra l'altro nella frattura di compiti e di comunicazione tra i ministeri della cultura e della ricerca. Ne è un esempio il fatto che la Scuola Archeologica Italiana di Atene sia rimasta “la sola scuola archeologica italiana all'estero (altri paesi europei, come Germania, Francia e Inghilterra, ne hanno da cinque a dieci), anche se archeologi italiani hanno importanti attività in Egitto, Turchia, Siria e altrove. In Egitto, per esempio, operano dodici missioni di scavo italiane, ma la presenza complessiva dell'Italia è meno visibile di quella di paesi come la Francia o la Germania, che vi hanno un Istituto Archeologico con funzioni non solo di rappresentanza, ma anche di coordinamento e di ricerca<sup>16</sup>.”

Per un museo fare ricerca significa non solo sviluppare specifiche competenze e attività di studio, ma anche e soprattutto trovare il proprio posto nella complessa filiera della produzione contemporanea della conoscenza. Sul primo versante, fra l'altro, il Museo Egizio vanta risultati e capacità professionali, mentre è sul secondo aspetto che si manifesta una debolezza, propria però più del sistema che del singo-

lo museo. Se l'architettura complessiva del sistema di produzione e circolazione della conoscenza risulta, in Italia come peraltro in Europa, inadeguata rispetto alle sfide attuali, questo rappresenta un problema rilevante, ma evidentemente non alla portata di un singolo museo. Poiché il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha inteso fare dello studio sul Museo Egizio uno dei due casi pilota in Italia<sup>17</sup> per una gestione innovativa dei beni culturali, sarebbe auspicabile che questo aspetto, che rientra invece nelle competenze ministeriali, venisse debitamente affrontato.

### **Comunicare: prima “che cosa” e “a chi” e poi “come”**

La comunicazione culturale di un museo avviene essenzialmente attraverso l'attività didattica e le esposizioni. La didattica è considerata sempre più importante nell'attività museale<sup>18</sup> ed è un dato acquisito, almeno fra i museologi<sup>19</sup>, che non essendo, al pari della ricerca, un “servizio aggiuntivo”, non debba essere appaltata chiavi in mano all'esterno, ma debba rimanere interna (come fornitura non necessariamente come produzione<sup>20</sup>) alla cultura del museo. Per lo stesso motivo l'offerta didattica del museo dovrebbe cercare di costruire un rapporto che nel lungo periodo si integri con i programmi delle scuole, superando la logica delle visite come gite scolastiche. Ne è un buon esempio l'iniziativa del servizio educativo del Museo Egizio di Torino che ha condotto un'indagine sull'immagine dell'Antico Egitto nell'editoria scolastica e divulgativa per ragazzi, rilevando una generale inadeguatezza dei testi rispetto ai temi egittologici<sup>21</sup>. La diffusione di questi risultati fra gli insegnanti può avere ricadute positive anche se non aumenta le visite: fare didattica non significa solo comunicare il proprio messaggio in modo adeguato ma anche intervenire indirettamente sui messaggi inadeguati di altre fonti.

Le esposizioni “raccontano una storia”: si tratta innanzitutto di identificare la storia da raccontare e solo successivamente di decidere con quali mezzi farlo (interattivi, *hands-on* simulati o altro ancora), tenendo presente, come è ovvio, che i mezzi scelti non sono neutrali rispetto al messaggio come non lo sono gli approcci espositivi. Per esempio, l'uso di esposizioni ordinate cronologicamente potrebbe comunicare l'idea di una storia delle civiltà antiche che segue un sentiero evolutivo: ascende e poi declina come nel ciclo di vita del prodotto, sostituita da altre civiltà “migliori”. Un approccio tematico, che per esempio illustri tutti quegli aspetti di vita comparabili con la società contemporanea<sup>22</sup> potrebbe al contrario farci scoprire più simili al passato di quanto pensiamo, suggerire che esistono aspetti affini in ogni civiltà e che tutte, compresa la nostra, sono quindi “a rischio”, dipendendo la loro sopravvivenza dall'agire consapevole dei contemporanei e non dal presunto raggiungimento di una fase di sviluppo so-

ciale "superiore". Un terzo approccio espositivo, in parte già utilizzato, è quello corografico: il Museo Egizio di Torino è l'unico a possedere una collezione che si è sviluppata contemporaneamente allo sviluppo dell'egittologia<sup>23</sup> e la possibilità di usare tutti e tre gli approcci espositivi potrebbe essere una delle sue specificità. Questo è certamente solo un esempio, e come tale non necessariamente condivisibile da tutti, ma la sostanza è che la comunicazione del messaggio del museo non è fatta solo di soluzioni tecniche ma è un progetto culturale.

## Conclusioni

Come si è cercato di argomentare, i nodi da affrontare per un vero rinnovo del Museo Egizio sono numerosi, ma sostanzialmente nessuno di essi rientra nell'agenda dei principali decisori politici o degli investitori privati coinvolti. Il problema viene visto nei seguenti termini: il museo è uno spazio espositivo, questo spazio va allargato e migliorato qualitativamente, tali attività comporteranno una chiusura parziale o totale degli spazi per qualche tempo quindi le domande sono due: come ripensare gli spazi e come far fronte alla loro mancanza temporanea. Probabilmente tanta sottovalutazione di aspetti assai più cruciali si spiega semplicemente con una confusione di base sulle differenze fra un museo e una galleria espositiva, cui si aggiunge la tipica improvvisazione della "museologia creativa", che ignora ostinatamente le professionalità museali e la loro produzione scientifica, preferendo ricorrere alle soluzioni proposte (peraltro mal interpretate) dal marketing aziendale, che parla una lingua più "facile" e apparentemente più concreta.

Se dobbiamo presumere, come Voltaire, che una domanda opportuna sia più importante di una risposta giusta, forse i progetti di rinnovo del Museo Egizio vanno ripensati. Se al contrario si continua a ignorare la complessità della macchina-museo, si taglia fuori il suo personale, cui si richiede al più di fornire qualche dato amministrativo, e ci si aspetta che siano i progettisti e gli architetti, o altra categoria di professionisti, a fornire la risposta giusta a domande sbagliate, il "Nuovo" Museo Egizio nascerà falso fin dall'inizio perché di nuovo avrà ben poco.

Paola Ciocca è consulente IRES nel campo dei musei e del patrimonio locale. Maurizio Maggi è responsabile dell'Area di ricerca Ambiente e Territorio dell'IRES.

1. Per esempio si veda l'autorevole: Kotler N., Kotler P., 1999 - *Marketing nei musei*. Edizioni di Comunità, Milano.

2. 2-3000 ore di lavoro, principalmente per *focus group* iniziative analoghe, composti normalmente per un terzo da professionisti del museo e per il resto da esponenti della comunità di riferimento.

3. Si veda: Maggi M., 2004 - *Il Museo Egizio di Torino e i limiti della domanda*. Economia della Cultura, n. 2.

4. Per l'ICOM il museo è "un'istituzione permanente senza fini di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che conduce attività di ricerca su tutte le testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le colleziona, le conserva, ne diffonde la conoscenza e soprattutto le espone con finalità di studio, di didattica e di diletto".

5. Per comprendere perché queste funzioni siano fra loro strettamente integrate, si veda: Binni L., Pinna G., 1980 - *Il museo. Storia di una macchina culturale*, Garzanti; e Tomea M.L., 2003 - *Manuale di museologia*. ETAS, Milano.

6. Il possesso delle collezioni implica a sua volta responsabilità sociali e nei confronti della creazione di patrimonio, cui il museo si adegua assumendo quelle caratteristiche di "macchina culturale" (Binni-Pinna, 1980), meglio chiarite nel prosieguo dell'articolo.

7. Emiliani A., 1974 - *Dal museo al territorio*. Alfa, Bologna.

8. Il rinnovamento di Torino dalla seconda metà del Seicento a inizio Settecento ha avuto come obiettivo la costruzione di una "città capitale".

9. "La ricerca che ogni museo compie a partire dalle sue collezioni costituisce una sua finalità primaria" (Atti di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998).

10. Per fornitura di un servizio si intendono tutte le decisioni circa quantità e qualità dello stesso, mentre per produzione si intende la messa in opera vera e propria del servizio.

11. Ossia accumulo e studio di singoli fatti in base ai paradigmi disciplinari prevalenti o comunque accettati dall'istituzione e non necessariamente critica dei paradigmi stessi, secondo la definizione di Thomas Khun.

12. Lo sviluppo della ricerca scientifica costituisce per ogni museo un fine e un mezzo.

13. Fonte: interviste realizzate a egittologi e direttori di alcuni musei egizi europei (Ciocca P., 2003 - *Analisi della domanda*. In: AA.VV., *Progetto di ricerca finalizzato al rinnovamento del museo Egizio di Torino*. IRES).

14. Per esempio Dietrich Wildung, direttore dell'Aegyptisches Museum und Papyrussammlung di Berlino (fonte: v. nota 13).

15. A Berlino molti conservatori sono professori presso le due università cittadine; inoltre alcune lezioni universitarie hanno luogo presso le sale, i laboratori e i magazzini del museo e gli studenti conducono le visite guidate, fanno il praticantato o stage presso il museo (fonte: v. nota 13).

16. Settis S., 2002 - *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*. Einaudi, Torino.

17. L'altro è quello dell'area di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna.

18. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali sta allestendo un archivio informatizzato delle esperienze in questo campo.

19. Gli standard museali della Regione Lombardia individuano "4 figure professionali da ritenersi indispensabili per il funzionamento di un museo: il direttore, il conservatore, il responsabile della didattica museale e quello della sicurezza"; gli standard nazionali prevedono "almeno un responsabile stabile, interno al museo".

20. Fonte: vedi nota 9.

21. D'Amicone E. (a cura di), 2001 - *Antico Egitto ex-libris. Inchiesta sull'editoria scolastica e bibliografie con schede di lettura* Egyptbook.

22. Peraltro più volte sottolineati dalla sovrintendente Donadoni in opposizione alle interpretazioni esoteriche della cultura egizia.

23. AA.VV., *Il futuro del Museo Egizio. Esperienze internazionali a confronto*. Atti del seminario Compagnia di San Paolo, Torino, 27 novembre 1998.

## Il Museo di Arti Africane di Belgrado

*Aleksandra Prodanovi e Ana Gari*

Il Museo di Arti Africane è l'unica istituzione del paese interamente dedicata alla cultura e alle arti del continente africano. Situato in una delle più belle aree residenziali di Belgrado, l'edificio del museo, costruito appositamente per ospitare questa collezione, riflette nel design l'influenza del periodo di quando fu creato, e cioè gli anni settanta.

L'esposizione permanente, aperta nel 1977, offre allo sguardo dei visitatori oggetti provenienti da varie regioni africane, seguendo un criterio geografico. Il nucleo principale della collezione è costituito da 1200 pezzi portati dall'Africa da Veda e Zdravko Pecar; altri oggetti furono poi comprati o ricevuti in dono dopo la fondazione del museo, il che ha portato a 1700 pezzi la consistenza complessiva della collezione. Questa è suddivisa in sotto-collezioni in base alla provenienza geografica o alla tipologia di materiale, e contiene oggetti in legno, in bronzo, in steatite, tessuti e ceramiche, prodotti da Dogon, Bambara, Kissi, Baga, Marka, Malinka, Bobo, Dan, Gere, Gouro, Senoufo, Ashanti, Eve, Baule, Fon, Yoruba e Bamileke, e provenienti da Mali, Senegal, Guinea, Burkina Faso, Benin, Ghana, Costa d'Avorio, Nigeria, Togo, Camerun e Congo.

La maggior parte degli oggetti nel museo non ha una grande antichità, in quanto il legno si deteriora sensibilmente nel duro clima africano. Tuttavia il loro valore risiede nel fatto che all'origine tutti sono stati realmente usati nelle società tradizionali. Gli oggetti più antichi sono gli oggetti in ceramica e le figure in pietra della Guinea, e le teste di terracotta delle popolazioni Akan; alcuni di questi datano al XVII secolo.

Negli anni cinquanta e sessanta, quando Veda e Zdravko Pecar iniziarono a collezionare i lavori dell'arte africana, molti paesi di quel continente stavano attraversando periodi difficili. Alcuni di loro avevano appena raggiunto l'indipendenza, ed erano molto aperti verso l'allora Jugoslavia, grazie all'esi-

stenza di buone relazioni diplomatiche. Così, Zdravko Pecar, che fu per dieci anni ambasciatore della Jugoslavia dell'Africa Occidentale, ebbe la possibilità di viaggiare liberamente attraverso l'Africa, e di procurarsi oggetti autentici di grande significato culturale, che otteneva dai paesi di origine con l'approvazione delle autorità, in segno di amicizia e di affinità politica. Cacciatore appassionato, Zdravko viaggiò molto attraverso l'Africa, e durante i suoi viaggi ebbe modo di farsi amica la gente dei villaggi. Le sue amici-

zie e la sua reputazione di buon cacciatore, gli permisero di entrare in possesso di alcuni degli oggetti più belli fra quelli oggi conservati nel museo. I Pecar erano persone di ampia cultura e di vasti interessi. Sebbene non avessero una formazione artistica di tipo accademico, avevano imparato molto sulle arti africane da autodidatti, attraverso libri e cataloghi, e consultando un'ampia letteratura a ogni acquisizione di nuovi oggetti. La qualità e il valore artistico della loro collezione colloca il Museo di Arti Afri-

cane fra le più rilevanti istituzioni di questo tipo in una regione ben più vasta dei confini della ex Jugoslavia.

Nei ventisei anni di attività, gli esperti del museo hanno curato circa centodieci mostre tematiche, educative e di propaganda, utilizzando soprattutto materiali originali. La maggior parte di tali mostre sono state organizzate nel museo, ma un certo numero è stato anche ospitato in altri musei e in analoghe istituzioni culturali in tutta la ex Jugoslavia. Particolarmente importanti, in quanto promotrici di scambi culturali, sono state le mostre d'arte tradizionale e di arte contemporanea importate dall'Africa. Sebbene negli ultimi quattordici anni questi scambi si siano ridotti, essi stanno ora riprendendo. L'attività editoriale del museo è consistita nella produzione di cataloghi e di pubblicazioni, per lo più collegate con le mostre temporanee. La pubblicazione più im-



*L'ingresso al Museo di Arti Africane di Belgrado. (Foto Nuova Museologia)*

portante e di maggior pregio è il catalogo completo della collezione di Veda e di Zdravko Pecar edito nel 1989 e redatto in tre lingue<sup>1</sup>. Anche se le più moderne tecniche audiovisive devono ancora essere introdotte nel museo, i conservatori utilizzano già alcune tecnologie: tutti gli eventi del museo sono stati ripresi con videocamere digitali, e presentazioni *video-beam* vengono usate nell'attività didattica. Varie attività forniscono la possibilità di approfondire la conoscenza del patrimonio culturale africano: conferenze sull'arte africana, proiezioni di film e video, seminari sull'arte e sulla musica, realizzazione di pannelli didattici. Sebbene la maggior parte del materiale presente in museo si riferisca all'Africa occidentale, il museo cerca di rappresentare anche la produzione di altre regioni, integrando l'esposizione, per esempio quando gli oggetti della cultura materiale sono insufficienti, con fotografie, materiale audio e filmati.

Per la natura delle sue collezioni, il museo è aperto alla cooperazione internazionale, sempre nell'ambito della cultura africana e del suo patrimonio artistico, il che si concretizza attraverso scambi di esperti, di museologi, di artisti e di esposizioni temporanee. Il Festival Africano è uno degli eventi internazionali che il museo ha organizzato per diversi anni e che ha visto la partecipazione di noti esperti, artisti, professori, studenti e degli Amici del museo. Il programma del festival consiste in conferenze, in presentazioni di diapositive e di materiale video, in seminari sull'arte e sulla musica, e in visite guidate all'esposizione permanente. Nella stagione più calda vengono organizzati nell'ampio giardino del museo uno o due bazar. Si tratta di eventi di rilevanza minore rispetto al Festival Africano, volti a promuovere la cultura africana, l'arte e l'artigianato attraverso esposizioni-vendita. Con l'approvazione dei conservatori sono posti in vendita oggetti realizzati per essere venduti come souvenir, in quanto manufatti rappresentativi di quella che è oggi conosciuta come "arte aeroportuale". Oltre alle maschere e alle statue, vengono venduti tessuti, fra cui pezzi tradizionali come il velluto Kasai o Filafani e altri diversi tipi di tessuti decorativi. I visitatori gradiscono in particolar modo i gioielli in malachite, in cornalina, in argento e quelli realizzati con materiali naturali, come semi, conchiglie, cuoio, gli oggetti ricavati dalle zucche (caravazze) e gli strumenti musicali. Que-

sto tipo di attività ha sempre un grande successo in quanto propone numerosi eventi di argomento analogo, ciascuno dei quali ha le qualità per attrarre l'attenzione di una certa porzione di pubblico. Infatti, nonostante l'ubicazione decentrata del museo, i bazar sono frequentati in media da 700-1000 persone ogni giorno.

Un particolare tipo di attività divulgativa ed educativa è costituito dai seminari sull'arte. Si tratta di un progetto pilota iniziato nell'anno scolastico 2002-2003, nel cui ambito sono stati realizzati cento seminari per gli studenti della scuola internazionale, e delle scuole francese e tedesca a Belgrado. I seminari sui tessuti africani organizzati per gli studenti della scuola tedesca di Belgrado, sono stati un esempio di cooperazione fra musei e scuole unico per il nostro paese: durante quattro settimane, seguendo questi seminari, educativi e creativi allo stesso tempo, studenti di ogni grado hanno imparato molto sulle tecniche tradizionali della manifattura e della decorazione dei tessuti in Africa e hanno visto valutato il lavoro prodotto, in accordo con i loro parametri scolastici. Questo progetto stimolante sarà ripetuto quest'anno sul tema "Gioielli africani e ornamenti del corpo".

Il museo promuove l'arte africana attraverso vari programmi, e i conservatori sono spesso invitati alla radio e a prendere parte a trasmissioni televisive. Articoli sul museo, sui suoi programmi e sull'Africa in generale, scritti dal personale del museo, sono spesso pubblicati sulla stampa perio-

dica. Questa presenza attiva nei media fa aumentare sempre più il numero di visitatori.

Nell'offrire informazioni sull'arte africana attraverso le esposizioni permanenti e gli eventi pubblici, attraverso i media e i seminari, il museo si pone l'obiettivo di coltivare nel pubblico l'abitudine a visitare i musei, in modo particolare nei bambini e nei giovani che rappresentano il pubblico di domani.

*Aleksandra Prodanovi e Ana Gari sono conservatrici del Museo di Arti Africane di Belgrado.*

1. Pecar Z., 1989 - *Museum of african art. The Veda and Zdravko Pecar Collection*. Forum, Novi Sad.



*Una delle sale del Museo di Arti Africane di Belgrado. (Foto Nuova Museologia)*

## Dai villaggi coloniali al museo etnografico

*Serafina Pennesti*

### A proposito del Museo Civico di Etnografia di Torino (1993-1999)

Gli anni novanta sono stati decisivi per rielaborare i presupposti scientifici di una rinascita del museo etnografico sotto il segno del post-colonialismo e del post-esotismo. In Italia, in particolare, il confronto con i modelli francesi e americani ha dato il via a poche ma significative sperimentazioni realizzate soprattutto in rapporto alla presenza sempre più incisiva di comunità etniche di provenienza africana e asiatica<sup>1</sup>. I vecchi modelli, pur sopravvivendo per inerzia nei datati allestimenti di molti musei italiani, hanno ceduto da tempo in America a nuove tipologie dai confini elastici, in cui, per esempio, si travalica la dimensione statica della conservazione e della sopravvivenza culturale dell'arte africana per arrivare ad alimentare e a sostenere, con un'ideologia diversa dal passato, la produzione artistica contemporanea nel segno di quella tradizione<sup>2</sup>.

Il dibattito scientifico internazionale aveva evidenziato già a partire dagli anni ottanta la necessità di ridefinire l'ambito di un intervento nel settore museale, costringendo i conservatori a ripensare il proprio ruolo nei confronti delle collezioni e di un'utenza sconosciuta quanto impegnativa<sup>3</sup>. Era soprattutto la museologia americana, con due pionieristiche raccolte di saggi pubblicate tra il 1991 e il 1992 dalla Smithsonian Institution di Washington a cura di S.D. Lavine, I. Karp e C.M. Kreamer a fare giustizia in Europa di vecchi stereotipi e di modelli museali obsoleti<sup>4</sup>. Modelli che, sia pure in veste di documenti di una storia imbarazzante, si rivelavano addirittura deleteri per la sopravvivenza del museo di etnografia extra-europea in quanto istituzione al servizio di una società multietnica<sup>5</sup>.

In Italia coesistono ancor oggi, istituzionalizzati nei nostri musei di etnografia extra-europea, principalmente quattro filoni di collezionismo. Le collezioni di etnografia extra-europea musealizzate in sedi politicamente e commercialmente rappresentative hanno tratto duplice linfa, da una parte, dall'ideologia colonialista e dalle numerose esposizioni coloniali divenute permanenti, dall'altra, dalle esigenze classificatorie delle discipline etnologiche di ambito accademico. Un filone solo apparentemente diverso è quello

delle raccolte missionarie, residui delle storiche esposizioni delle diverse missioni cattoliche. Gli stessi contesti espositivi e gli allestimenti facevano ampio uso di uomini, donne e bambini, dei loro oggetti, degli elementi selvaggi della natura che li circondava, allo scopo di evocare il beneficio delle trasformazioni operate dalla conversione sulla natura selvaggia degli uomini e su quella

impervia dei luoghi<sup>6</sup>. Una quarta fonte di incremento delle collezioni extra-europee fu costituita, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dal gusto per l'esotismo in generale che ebbe lunghissima durata e che alimentò una vena sotterranea ma vitale nelle collezioni di formazione ottocentesca e di fisionomia eterogenea, coagulate in una tipologia peculiare dell'ambito provinciale e particolarmente frequente in Piemonte<sup>7</sup>.

Nel caso del Museo Civico di Torino, oggetti curiosi, esotici, spesso documenti artistici di eccelsa qualità vennero offerti a partire dal 1864 da torinesi e piemontesi al ritorno da viaggi di lavoro o di ricerca in terre lontane o lontanissime<sup>8</sup>. Solo oggetti, poiché la presenza umana veniva circoscritta all'esibizione in vetrina delle principali razze umane, a Torino portate a conoscenza del folto pubblico in vi-



*Torino, Settembre Musica 1997, Conservatorio "G. Verdi", Musica tradizionale del Centro Africa. (Foto L. Avico, per gentile concessione della Direzione dell'Ufficio Settembre Musica della città di Torino)*

sita alle grandi esposizioni tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento. Il primo Museo Etnografico torinese, fondato da Enrico Dessort in concomitanza con l'Esposizione del 1884, nasceva quindi sotto un duplice segno<sup>9</sup>: quello dello spettacolo e quello della conoscenza emotivamente vivificata dalla presenza umana e da un contatto sia pur distorto tra culture differenti. Chi volesse confrontare oggi musei o raccolte di etnografia extra-europea, alla vigilia di grandi trasformazioni e in un clima così mutato, con quel primo museo torinese e con i "gruppetti esotici" artificiosamente ricostruiti nei villaggi coloniali dell'Esposizione del 1928, dovrebbe ammettere che il linguaggio espositivo e lo stesso spazio museografico sono concepiti in funzione di oggetti e/o di studiosi - interpreti di quegli oggetti - e non piuttosto degli uomini protagonisti di quel dialogo tra le culture che è la ragion d'essere stessa del museo.

Sebbene sprovvisto di personale in ruolo specializzato in discipline etno-antropologiche, il Museo Civico di Etnografia di Torino, ottemperando ai compiti istituzionali codificati dall'ICOM<sup>10</sup>, ha inteso inaugurare dal 1993 un nuovo corso, incoraggiando in primo luogo la riscoperta attiva e cosciente delle collezioni etnografiche extra-europee da parte del pubblico torinese e straniero residente a Torino<sup>11</sup>. In collaborazione con le istituzioni universitarie e museali specializzate nelle discipline etno-antropologiche afferenti e con qualificate associazioni culturali, sono state poi organizzate mostre, lezioni, conferenze, dibattiti<sup>12</sup>. Nel 1998, la donazione di tre strumenti musicali da parte dei musicisti africani che li avevano costruiti e suonati in occasione di un concerto di Settembre Musica, ha arricchito tali oggetti di nuovi valori culturali e, per la prima volta, della relativa documentazione visiva e sonora<sup>13</sup>. L'anno seguente, in collaborazione con il DAMS di Torino, il museo ha intrapreso la catalogazione e il restauro degli strumenti musicali extra-europei: un progetto finalizzato all'adeguata valorizzazione di culture musicali diverse.

Oggi più che mai, appare evidente che solo da un confronto sul piano professionale e umano con un'utenza museale sempre più diversificata possa scaturire la dialettica in grado di rinnovare i nostri musei, garantendo servizi e standard minimi di sopravvivenza<sup>14</sup>, condizioni che ci appaiono ormai imprescindibili per ogni futuro progetto di museo etnografico al servizio di una società in continua trasformazione<sup>15</sup>.

Serafina Pennestrì è stata conservatore responsabile del Museo Civico di Numismatica, Etnografia, Arti Orientali di Torino dal 1990 al 1999, dal 2002 è comandata presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per i Beni Archeologici, Servizio Documentazione dei Beni.

1. Il tema, con specifico riguardo ai musei africani, è stato affrontato in una serie di incontri organizzati nel 1998 dal Centro Piemontese di Studi Africani di Torino, con contributi di E. Castelli (*Sulle necessarie metamorfosi dei musei africani in Europa di fronte alle esigenze della società multiculturale*) e di A. Antinori (*Quale Africa al Museo Pigorini?*).

2. McEvilley Th. (a cura di), 1993 - *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale*. Museum of African Art, New York.

3. Cito per tutti: Durrans B., 1989 - *Il futuro dell'altro: culture che cambiano nei musei etnografici*. In: Lumley R., *L'industria del museo: nuovi contenuti, gestione, consumo di massa* Costan & Nolan, Genova, pp. 165-194.

4. Lavine S.D., Karp I. (ed.), 1991 - *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* Smithsonian Institutions, Washington (edizione italiana: *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale* CLUEB, Bologna 1995). Karp I., Kreamer C.M., Lavine S.D., 1992 - *Museum and Communities. The Politics of Public Culture*. Smithsonian Institutions, Washington (edizione italiana: *Musei e identità. Politica culturale delle collettività*. CLUEB, Bologna 1995).

5. Esemplari in tal senso furono le mostre coloniali all'Esposizione Internazionale di Torino del 1911 e l'Esposizione Missionaria Salesiana di Torino del 1926.

6. Un panorama regionale dei musei con collezioni di arte ed etnografia extra-europea in: Kannès G.L., *Musei in Piemonte*, Torino; più di recente, *Censimento dei fondi africanistici piemontesi*, a cura del Centro Piemontese di Studi Africani, Torino 2000 (c.s.).

7. Si veda: Fava A.S., in: *Le collezioni etnologiche del Museo Civico di Torino*, ed. Musei Civici di Torino, Torino, 1978, pp. 5-11.

8. *Museo Anatomico ed Etnologico di Enrico Dessortin: Esposizione Generale Italiana. Piano Generale*. UTET, Torino 1884.

9. Documentazione raccolta nell'Archivio del museo, dossier Mostre.

10. Codice di deontologia dell'ICOM, con particolare riferimento agli articoli 1.2 e 6.4.

11. Dall'aggiornamento del 1991 risultavano in totale 15.933 stranieri residenti a Torino, tra cui 7316 provenienti da paesi africani (dati forniti dall'Ufficio Stranieri di Torino).

12. Particolarmente gradite dal pubblico: "La definizione dell'oggetto d'arte africano" (mostra "Dai villaggi coloniali al Museo etnografico" e ciclo di conferenze organizzato dal CSA Piemonte, 1993); "Aromatica. Un viaggio nelle essenze" (mostra e ciclo di lezioni, 1994; pubblicati in: Pennestrì S., 1995 - *Aromatica. Profumi tra sacro, profano e magico*. Selcom, Torino); programma didattico per le scuole dell'obbligo "Musiche e suoni del mondo" (laboratori in collaborazione con l'Assessorato per l'Istruzione, 1995-1997).

13. La donazione di tre strumenti musicali africani, resa possibile grazie alla collaborazione dell'Ufficio Settembre Musica, è stata accettata con determinaz. Dirig. N.210, 13/5/1998, della Divisione Servizi Culturali, Settore Musei della Città di Torino.

14. Sulla definizione di standard museali faccio riferimento alla recente messa a punto di D. Jallà, *Standard di qualità e di risorse per i musei*, in *Nuova Museologia*, settembre 1991, n. 1, pp. 18-21, con particolare riguardo all'interpretazione e alla presentazione delle collezioni e ai servizi per i visitatori. Peraltro, il problema dell'adeguamento dei musei di etnografia extra-europea e dei suoi visitatori a tali standard di riferimento viene trascurato dagli osservatori attualmente operanti sul territorio regionale, pur nel contesto di indagini estremamente sofisticate e approfondite sul ruolo dei musei e sugli utenti.

15. La presente nota, aggiornata al 2000, riassume le tappe di un lavoro, talvolta solo progettuale, che ha coinvolto negli anni istituzioni pubbliche e associazioni della Città di Torino. Colgo l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno sostenuto e realizzato tali progetti.

## Una rete per i musei universitari

**Vincenza Ferrara**

La definizione dell'ICOM: "A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public which, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment" (Statuto dell'ICOM, art. 2), riconosce al museo il ruolo di divulgatore della cultura, sottolineando la sua importanza per la comprensione della storia della società. Di questo ruolo è partecipe il museo universitario che, inserito in ambito accademico, possiede una notevole potenzialità informativa legata alle funzioni di "studio", "didattica" e "ricerca".

Negli ultimi anni, per la divulgazione delle informazioni museali, accanto ai tradizionali modelli di comunicazione, troviamo l'utilizzo delle nuove tecnologie informatiche e multimediali. Quasi tutti i musei hanno realizzato siti web per la promozione e la divulgazione dei contenuti culturali, rendendoli accessibili tramite la rete internet. In particolare, da alcuni anni i musei universitari, sorti e operanti all'interno del mondo accademico, hanno aperto le loro porte anche al territorio, e si pongono come patrimonio culturale e scientifico fruibile dal cittadino. Per valorizzare i loro contenuti e renderli accessibili a un pubblico sempre più vasto è in via di progettazione un sistema informativo che riunisca in un unico spazio virtuale queste realtà museali con una modalità di accesso semplice e veloce tramite browser web.

### **Il museo universitario**

Il museo universitario trae origine, solitamente, da collezioni raccolte da studiosi nei secoli scorsi, e questo ne fa archivio di memoria storica di notevole importanza. La maggior parte delle collezioni divenute patrimonio delle università sono infatti una testimonianza della storia della scienza e della tecnica dal 1500 a oggi. Gli orti botanici universitari (gli antichi Orti dei Semplici) hanno origine verso la metà del 1500 (il più antico, quello di Padova, è del 1545), le collezioni mineralogiche risalgono al 1700 (come una parte di quella di Napoli, la cui inaugurazione risale al 1801), alla metà dell'Ottocento risalgono le collezioni paleontologiche. Antiche origini hanno le cere anatomiche o gli strumenti scientifici per la didattica medica e sanitaria, di notevole interesse storico-scientifico sono le raccolte di strumenti o di materiali di archivio o per esperimenti di fisica, di chimica e di biologia. Esistono inoltre importanti collezioni relative agli studi biologici e infine si

sono da poco costituiti in ambito universitario i musei dell'informatica che testimoniano la storia dell'evoluzione tecnologica più recente. Di analoga rilevanza sono i musei di arte e archeologia, sorti con prevalenti scopi didattici e sperimentali e arricchiti da materiali di scavo provenienti dalle ricerche effettuate in ambito universitario.

Proprio perché legato a una disciplina accademica, il museo universitario può fornire strumenti culturali per la descrizione degli oggetti esposti che risultano di notevole supporto agli studenti, come elementi di confronto negli studi teorici, e di interesse per i cittadini che vogliono approfondire determinate tematiche scientifiche. La ricchezza degli archivi museali universitari, solitamente collegati con biblioteche dello stesso settore di studi, consentono inoltre un arricchimento documentale del materiale conservato. Nei musei universitari gli spazi, articolati secondo un percorso espositivo didattico, sono utilizzati anche per esposizioni che si riferiscono a risultati di ricerche legate alle discipline nel cui ambito opera la struttura universitaria alla quale il museo stesso è collegato. Infine, da anni viene svolta un'azione didattica e di divulgazione scientifica nei confronti del mondo non universitario, e di orientamento nei confronti dei futuri fruitori dell'università, attraverso l'organizzazione di visite guidate per le scuole, che seguono la cadenza del calendario scolastico, e mostre itineranti a tema.

### **Le nuove tecnologie e i musei universitari**

La struttura stessa del museo, descrivibile come il coordinamento di un "percorso materiale" (oggetti esposti) e un "percorso testuale" (descrizione di tali oggetti), riesce a svolgere appieno le funzioni didattiche e divulgative, contestualizzando l'oggetto all'interno di una disciplina di studio. A questa struttura bene si adatta il concetto di "mappa ipertestuale", ossia l'organizzazione delle informazioni di natura testuale o visiva che prevede la costruzione di "itinerari" predisposti dall'autore ma liberamente scelti dal "lettore". Questo nuovo concetto di comunicazione utilizzato dalle nuove tecnologie informatiche e multimediali ha permesso ai musei di costruire percorsi espositivi "virtuali" che aiutano il fruitore ad accedere alle informazioni in relazione ai diversi livelli di curiosità e di conoscenza.

Con l'utilizzo delle nuove tecnologie di comunicazione i musei universitari hanno assunto nuove funzioni accanto a quelle "tradizionalmente" riconosciute:

- formazione e didattica per studenti universitari e scuole me-

dante la creazione di documenti multimediali che accompagnano la visita al museo;

- ricerca, con la condivisione delle informazioni relative alle ricerche in corso e al materiale di studio e collezioni scientifiche particolari;
- divulgazione scientifica, con documentazione multimediale che descrive la disciplina di riferimento considerando i diversi livelli di conoscenza e i diversi approcci culturali e linguistici;
- orientamento, che si configura come fondamento per migliorare la qualità degli studi in tutto il percorso di istruzione, dalla scuola di base all'università. Potrebbero favorire tale obiettivo esperienze di progetti di collaborazione tra università, scuola e istituzioni per la formazione sul territorio.

La costruzione di un percorso ipertestuale applicato a un museo universitario può non solo aiutare la divulgazione scientifica con possibilità di attivare legami virtuali con altri musei, laboratori o altre strutture universitarie, ma anche diventare sinergico con gli enti locali, fornendo così un contributo alle politiche culturali e socio-economiche del territorio. Questo tipo di cooperazione può promuovere lo sviluppo di un'educazione diffusa e permanente rivolta a tutti i cittadini, e far conoscere le figure professionali e le specializzazioni che operano nel settore, in un'ottica legata quindi allo sviluppo della cultura, del lavoro e dell'economia.

## Il progetto

L'evoluzione tecnologica ha permesso ai musei universitari di collocarsi sulla rete Internet con il proprio patrimonio di informazioni. Oggi quasi tutti i musei delle università italiane hanno reso disponibili le loro informazioni sul web. Attivando le cosiddette procedure di navigazione sulla rete è possibile accedere alle informazioni dei musei predisposte con diverse modalità: "brochure elettroniche" (una pagina informativa del museo), "passeggiate virtuali" (come simulazione virtuale della visita reale), "museo virtuale" (per la divulgazione delle informazioni attraverso la costruzione di prodotti multimediali da consultare prima e dopo la visita al museo, o con mostre esclusivamente virtuali), prodotti multimediali per la didattica e pagine informative collegate a documenti di archivio.

Rintracciare i siti web realizzati per i musei universitari non è però cosa facile. Molto spesso i link a queste strutture non sono indicati nelle home page delle università perché collegati a singoli dipartimenti o istituti. Inoltre possono esistere diversi spazi web con la stessa denominazione (per esempio pagine curate da enti turistici e pagine istituzionali). Oggi esistono diversi repertori, disponibili su Internet, ma alcuni sono legati a una singola disciplina, altri hanno un carattere istituzionale.

Per valorizzare questo patrimonio e renderlo sempre più disponibile, sia al cittadino, sia allo studente, è nata l'idea di un progetto per la raccolta dei link ai musei universitari italiani in un unico spazio virtuale, di tipo prevalentemente divulgativo.

A partire da una lista di link dei musei universitari collegati alle singole università (<http://www.dsi.uniroma1.it/~ferrara/museiuniv.htm>), disponibile sulla rete dal 2000, è stato progettato un sistema informativo che prevede una banca dati dove raccogliere le informazioni sui musei: tipologia, lingua adottata oltre l'italiano, localizzazione geografica, presenza di materiale didattico e informativo per le scuole, accesso on-line alle collezioni, possibilità di accedere a vere e proprie visite virtuali dei musei. L'organizzazione dei dati in un database e l'utilizzo della tecnologia web permettono di mettere a disposizione, in modo dinamico, le informazioni relative a ogni museo, con la possibilità, fornita dal sistema, di inserire e aggiornare informazioni on-line. A questa tecnologia è stata associata una veste grafica per soddisfare l'esigenza di conoscere i contenuti informativi prima di accedere al sito, e quindi di scegliere il percorso di navigazione.

A ogni singola entità informativa presente sul database, viene associata un'icona che, visualizzata accanto all'indicazione del museo correlato, segnalerà la presenza nel sito di pagine informative in altra lingua oltre l'italiano, di eventuali percorsi didattici, di linee e risultati di ricerche, la possibilità di accedere a cataloghi on-line e a mostre virtuali.

Il prototipo (consultabile all'indirizzo <http://www.uniroma1.it/musei/univmusei.htm>) dà la possibilità di accedere all'intero patrimonio dei nostri musei universitari, scegliendo l'argomento di interesse, la regione, la città, e permette di conoscere le attività, gli orari, i riferimenti, i percorsi didattici. Inoltre è possibile ottenere una lista dei musei con accanto icone che indicano ciò che è possibile consultare.

## Elenco musei universitari del Lazio

Nel caso, per esempio, dei musei universitari del Lazio, l'utente ha a disposizione la lista completa dei siti collegati al comune o all'università, e la possibilità, mediante le icone visualizzate riferite ai singoli musei, di accedere a tutte le informazioni che abbiamo prima menzionato: percorsi didattici, collezioni on-line, visite virtuali ecc.

Per la grande flessibilità, tale sistema può essere utilizzato per ogni categoria di museo. Tuttavia ciò che interessa ai musei universitari in particolare è l'aver a disposizione uno strumento informatico che consenta di progettare una rete dei musei universitari in grado di mettere in relazione queste realtà con i potenziali fruitori: i cittadini, gli studenti e i ricercatori. Il progetto che si intende realizzare rappresenterebbe inoltre una nuova possibilità di ampliare l'offerta formativa delle istituzioni accademiche e di valorizzare il loro patrimonio culturale, e seguirebbe l'auspicio della Comunità Europea verso la creazione di una "Società della Conoscenza".

Vincenza Ferrara è tecnico laureato del Dipartimento di Informatica, Università di Roma "La Sapienza".

## Reti e Sistemi Museali

**Giovanni Pinna**

In questi ultimi anni la politica culturale nei confronti dei musei ha sviluppato l'idea che la riunione di istituzioni museali in reti di collaborazione o in sistemi organizzativi sia funzionale all'efficienza delle singole istituzioni, e produca vantaggi economici, potendo condurre a risparmi di gestione. A seguito di questa idea sono stati realizzati in molti paesi raggruppamenti di musei che sono stati definiti ora *Reti*, ora *Sistemi Museali*. Le *Reti* e i *Sistemi Museali* sono perciò una realtà, anche se non è stato chiarito se esiste una differenza fra i due, e non sono stati definiti i limiti entro i quali un raggruppamento di musei può essere definito *Rete* o *Sistema*, cosicché alcuni economisti usano i due termini come sinonimi (Bagdadli 2001).

Attualmente esistono numerosi raggruppamenti istituzionalizzati di musei che possono essere considerati *Reti* o *Sistemi*, sia che i musei che ne fanno parte appartengano a enti proprietari diversi, sia che essi facciano capo a una stessa amministrazione. Per esempio sono *Reti* o *Sistemi Museali* sia l'insieme dei musei civici di una città, come la rete di musei di Strasburgo (MVE Musées de la Ville de Strasbourg) o i musei civici della città di Milano, sia le grandi organizzazioni museali nazionali, come i musei dello Stato francese riuniti nella Direction des Musées de France, i musei dello Stato italiano o i musei della Fondazione Guggenheim sparsi per il mondo, anche se in molti casi nei protocolli di queste organizzazioni non si fa uno specifico riferimento alla dizione *Rete* o *Sistema*. *Reti* di musei sono anche alcuni raggruppamenti temporanei o permanenti la cui costituzione è finalizzata al raggiungimento di un particolare obiettivo, come è il caso del progetto Bologna Musei o della Réunion des Musées Nationaux. L'indeterminatezza del concetto di *Rete* e di *Sistema* e la varietà di tipologie inducono a tentare una definizione di queste organizzazioni e a definirne i limiti. Personalmente ritengo che la *Rete* e il *Sistema* siano due sistemi organizzativi diversi e attribuisco solo alla *Rete Museale* una natura di istituzione culturale.

Riferendosi soprattutto alle imprese, Powell e Smith-Doerr (1994) hanno definito una *Rete* come un intreccio di relazioni non competitive che connette unità autonome in assenza di controllo e di direzione unitaria<sup>1</sup>. Questa definizione si può naturalmente applicare anche alle reti di musei. Tuttavia se essa dovesse essere applicata in toto, ci porterebbe a concludere che la maggior parte di quelle che sono considerate reti mu-

seali in realtà mancano dei due presupposti principali della definizione stessa: l'autonomia delle diverse entità che partecipano alla rete, il che presuppone una completa parità di diritti e di doveri, e l'assenza di controllo e di una direzione unitaria. La maggior parte di quelle che sono considerate reti di musei consistono infatti in sistemi verticistici che hanno all'apice della piramide il promotore della rete stessa, nella maggior parte dei casi un ente pubblico (provincia, regione o stato, rappresentati generalmente dalle loro Direzioni Generali Cultura), o una delle entità della rete eletta dallo stesso ente promotore alla dignità di centro-sistema (il museo provinciale nel caso di una rete provinciale, il museo nazionale nel caso di una rete nazionale). Ai fini della natura e dell'attività della rete non vi è alcuna differenza se la direzione viene operata direttamente dall'ente pubblico o se viene mediata da un museo centro-sistema, poiché, in ambedue i casi, sia l'atto decisionale di costituzione della rete, sia le regole di partecipazione alla rete e di comportamento dei diversi partecipanti alla rete sono decise a priori, senza un reale coinvolgimento dei soggetti chiamati a partecipare alla rete stessa. Un'organizzazione verticistica delle collaborazioni non è dunque propriamente definibile *Rete Museale*; essa rappresenta piuttosto un *Sistema di Musei*, secondo la definizione che di sistema ha dato Von Bertalanffy (1968).

La classificazione delle reti di imprese proposta da alcuni economisti (Grandori 1989, Grandori e Soda 1995), sulla base del meccanismo di coordinamento, prevede tre tipi fondamentali: la *Rete Burocratica*, la *Rete Proprietaria* e la *Rete Sociale*.

Le *Reti Burocratiche* hanno modalità di coordinamento fra imprese che non toccano gli elementi proprietari, si basano su contratti formali e prevedono una struttura centrale. Le *Reti Proprietarie* prevedono un collegamento fra imprese garantito dal possesso di azioni. Le *Reti Sociali* si basano su meccanismi di relazioni interpersonali e sociali preesistenti e sono caratterizzate da reciprocità, da condivisione di informazioni e da relazioni di fiducia<sup>2</sup>.

Personalmente ritengo che solo le reti sociali abbiano le caratteristiche per essere considerate vere e proprie reti, e che le reti burocratiche e le reti proprietarie debbono rientrare piuttosto nel campo dei sistemi.

La maggior parte delle *Reti Museali* hanno le caratteristiche delle *Reti Burocratiche* e in quanto tali non possono essere considerate *Reti* ma *Sistemi*. Si tratta infatti di

strutture verticistiche, coordinate attraverso normative burocratiche stabilite dal vertice, senza reale coinvolgimento dei soggetti partecipanti; hanno sostanzialmente l'obiettivo di ottimizzare le risorse in un'ottica economica, di conseguire una maggiore efficienza economica e soprattutto, nella quasi totalità dei casi, utilizzano lo strumento economico come incentivo alla partecipazione (accesso ai finanziamenti solo tramite l'appartenenza alla rete), il che, in qualche misura, porta alla diminuzione dell'autonomia dei singoli musei.

Sebbene non si possano negare i vantaggi che un *Sistema di Musei* può assumere in termini economici<sup>3</sup>, mettendo in comune risorse umane, evitando la duplicazione delle strutture, coordinando le attività di promozione e creando circuiti di pubblico, non si può non osservare che l'organizzazione verticistica tipica del *Sistema* genera alcuni svantaggi soprattutto sul piano della produttività culturale del Sistema stesso, in quanto agisce negativamente sulla caratteristica principale del museo, e cioè sulla sua individualità e specificità culturale.

Ogni museo, di qualsiasi dimensione e tipologia esso sia, è infatti un mondo culturale nel senso che sviluppa una sua cultura specifica, una sua visione della storia, della natura o dell'arte attraverso una serie ripetuta di processi scientifico-selettivi: la formazione e l'analisi scientifica delle collezioni, che implicano processi di selezione degli oggetti e di creazione dei significati simbolici, essenziali alla formazione del patrimonio culturale e alla diffusione alla comunità del suo significato.

Il patrimonio culturale non è un'entità fisica, poiché è composto da una frazione materiale (gli oggetti) e da una frazione immateriale (i significati simbolici degli oggetti). Ora, mentre gli oggetti materiali possono avere un valore assoluto quando sono separati dal loro significato simbolico (quando per esempio un oggetto è considerato solo dal punto di vista estetico), qualora siano connessi alla immaterialità dei significati assumono un valore relativo, variabile cioè in rapporto ai diversi soggetti con cui entrano in contatto. Ciò rende il patrimonio culturale nel suo

complesso un concetto relativo, nel senso che poiché il suo significato esiste solo in rapporto a una entità esterna a esso, esso stesso esiste solo quando è in rapporto con soggetti esterni, che possono essere individui, comunità, nazioni o istituzioni.

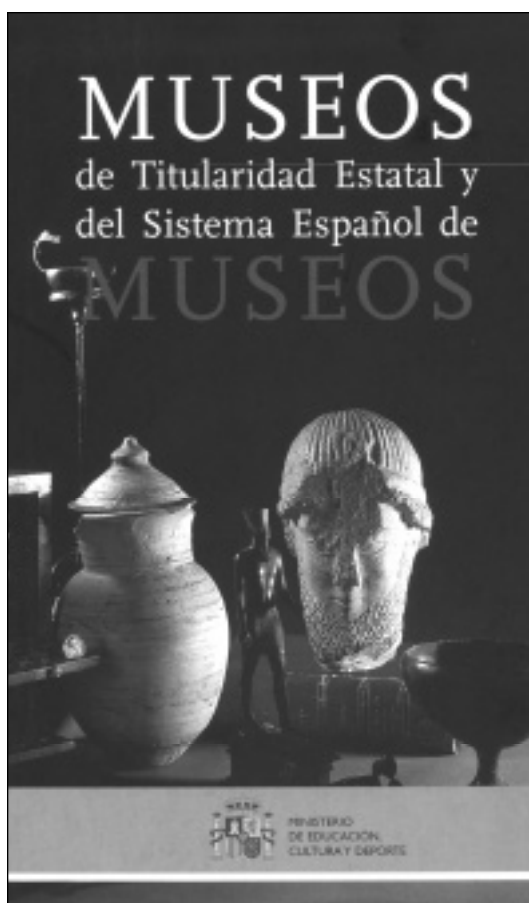
È necessario chiarire che si è spesso portati a considerare solo l'aspetto materiale degli oggetti che costituiscono il patrimonio culturale, e quindi a identificare con esso concetti che non hanno alcun rapporto con il punto di vista patrimoniale-simbolico, e che si ritengono di valore assoluto, quale il significato artistico o estetico di un oggetto o la rarità di un reperto<sup>4</sup>.

Visto dal punto di vista del museo risulta evidente che ogni istituzione museale non può creare e diffondere un proprio patrimonio culturale e che in questa soggettività risiede il valore del museo stesso. Se si nega la soggettività del museo in rapporto al patrimonio si incide quindi negativamente non solo sul museo, ma anche sullo stesso patrimonio culturale.

Ora, l'organizzazione verticistica del *Sistema* incide proprio sullo sviluppo della cultura individuale di ogni museo partecipante alla rete, a vantaggio della cultura del museo capo-sistema, o della cultura politica dell'ente organizzatore del *Sistema*. Per raggiungere una economia di scala, il *Sistema* verticistico è infatti costretto a diminuire l'autonomia scientifica e culturale dei singoli elementi del *Sistema* lo fa, per esempio quando fornisce personale scientifico comune ai partecipanti alla rete, quando costringe ad adottare moduli espositivi

omogenei o accentra l'attività didattica. Il risultato è un'omogeneizzazione dei contenuti (e dell'offerta culturale) che incide negativamente sul meccanismo di produzione del patrimonio, sulla cultura dei singoli musei e, in definitiva, sulla crescita culturale complessiva della comunità territoriale cui la rete appartiene.

Il *Sistema di Musei* organizzato in Italia dalla Regione Umbria a partire dal 1989 è un ottimo esempio di sistema museale centralizzato, indirizzato verso un'efficienza formale dei



musei e al potenziamento della fruizione turistica della regione, ma che non ha alcuna influenza né sulla crescita culturale della comunità, né sulla crescita dei musei stessi.

Il *Sistema di Musei* dell'Umbria, spesso portato a modello di efficiente organizzazione territoriale dei musei, è un sistema organizzato dalla Regione Umbria e guidato direttamente dagli uffici centrali della Regione, attraverso la leva finanziaria. Il fine dell'organizzazione del sistema era quello di permettere l'apertura al pubblico del patrimonio museale umbro, che è caratterizzato dalla presenza di un gran numero di musei di piccole dimensioni, che spesso gli enti proprietari non erano in grado di aprire al pubblico. Si trattava di agire in due direzioni, da un lato restaurare e procedere a nuovi allestimenti, dall'altro organizzare una forza-lavoro che garantisse l'apertura dei musei restaurati. Gli obiettivi postisi dalla Regione nell'organizzazione del sistema museale sono stati raggiunti, ma a scapito dell'autonomia culturale dei musei. La Regione ha infatti guidato direttamente i restauri e i riallestimenti, affidandone la cura scientifica a esperti esterni ai singoli musei, soprattutto docenti universitari, che dovevano garantire un percorso museale coerente, fornire i contenuti didattici e redigere il catalogo. Essa ha inoltre organizzato la gestione dei musei, sollecitando la costituzione di cooperative alle quali ha poi affidato la gestione dei servizi di custodia e biglietteria.

Non creando personale scientifico nei musei della Regione, e imponendo la figura del responsabile scientifico esterno (e non museale), la Regione si è si cautelata per quanto riguarda i contenuti scientifici dei musei, ma al tempo stesso ha negato loro ogni possibilità di sviluppo. I musei umbri oggi non posseggono un personale scientifico; per quanto riguarda le scelte culturali essi non sono quindi autonomi né rispetto alla Regione, né rispetto alle altre strutture culturali.

Io interpreto i *Sistemi di Musei* e le *Reti di Musei* come due tipi di organizzazione diversa, separati da alcune differenze fondamentali, che risiedono nella finalità intrinseca dell'organizzazione, nell'orientamento dei vantaggi, nel diverso uso politico e nella capacità o meno di creare un plusvalore culturale rispetto ai singoli musei partecipanti al sistema o alla rete. Per quanto riguarda la finalità, mentre nel *Sistema* questa è essenzialmente economica e consiste sempre nell'ottimizzazione delle risorse, da raggiungere attraverso la diminuzione dei costi di gestione, l'aumento degli introiti, o grazie al raggiungimento di una maggior efficienza a parità di investimenti, la finalità della *Rete* è soprattutto culturale, in quanto la collaborazione paritaria fra soggetti diversi tende normalmente alla crescita delle loro potenzialità produttive, che nel caso dei musei consiste nell'aumento delle capacità di creare il patrimonio culturale, di diffonderne i significati e di tutelarne e conservarne i segni materiali.

Per quanto riguarda i vantaggi, nel *Sistema* essi sono orientati primariamente verso l'ente organizzatore del sistema (incremento della economicità della gestione) e solo indirettamente verso il pubblico (ricerca di maggiore efficienza a parità di investimento), mentre nella *Rete* sono orientati in primo luogo ai soggetti componenti la rete (aumento del patrimonio e della capacità di produzione culturale) e direttamente al pubblico in quanto fruitore primario del patrimonio culturale. Facendo sempre riferimento ai musei, da quanto detto si evince chiaramente che mentre il *Sistema* è un sistema statico, la *Rete* è un sistema dinamico che tende alla crescita dei singoli partecipanti e quindi alla crescita della rete stessa.

Come un *Sistema*, anche una *Rete di Musei* è un insieme di collaborazioni definite in un protocollo che stabilisce i doveri e i vantaggi dei singoli partecipanti e determina le finalità dell'insieme. Tuttavia ciò che rende dinamica la rete è la partecipazione paritaria dei partecipanti, l'assenza cioè di un capo sistema la cui tendenza, nel migliore dei casi, è quella di mediare fra le diverse culture dei musei partecipanti per creare una cultura di gruppo a scapito delle singole culture. Sia che si tratti di mediazione, sia che si tratti di imposizione politico-culturale, come nel caso delle *Reti Burocratiche* (meglio sarebbe dire *Sistemi Burocratici*) in cui il capo sistema è un organismo amministrativo, il risultato dell'azione di un capo sistema è la totale cancellazione delle culture delle istituzioni partecipanti alla *Rete* o al *Sistema*.

Da qui una diversa possibilità di uso politico del sistema e della rete: mentre infatti l'organizzazione piramidale del sistema e la sua capacità omologatrice dei singoli partecipanti – tendenza a rendere i partecipanti tutti uguali nella forma e nei significati e ad abolire le singole identità – fanno del sistema uno strumento di controllo sui contenuti e sull'azione culturale dei musei, la rete, con la sua organizzazione paritaria che garantisce le disuguaglianze, la libertà di associazione e le singole identità, non è utilizzabile come strumento politico.

La maggiore differenza fra rete e sistema risiede nel fatto che mentre la prima genera un plusvalore culturale, la seconda non è in grado di produrre un salto culturale. Mentre, infatti, il *Sistema* è un semplice aggregato di unità, la *Rete* è un'organizzazione che sviluppa proprietà distinte rispetto a quelle delle singole parti costitutive, sviluppa cioè un valore aggiunto. Nella *Rete* questo plusvalore deriva dalla libera scelta associativa e dalla garanzia di individualità culturale dei partecipanti – non garantite invece in un *Sistema* – che permettono di creare una dialettica fra i singoli partecipanti e quindi una *Cultura di Rete*. Cosa questa che non è possibile in un sistema a causa della sua organizzazione verticistica e totalitaria che non permette una dialettica fra i singoli elementi del sistema stesso<sup>5</sup>.

In un'ottica strutturalista si può concludere che la *Rete* possiede le caratteristiche di *Struttura*, mentre il *Sistema* no. Ciò ha implicazioni pratiche interessanti, poiché significa che mentre la *Rete* è un'entità reale, definibile in base a sue caratteristiche intrinseche, il *Sistema di Musei* non è una realtà definita, ma uno strumento la cui esistenza viene determinata solo dalla finalità che si propone; il che implica che le due entità vengono percepite dall'esterno in modo assai diverso, e solo la *Rete* come vera istituzione culturale.

Io sono del parere che difficilmente sia possibile creare una cultura di gruppo sulle ceneri delle culture dei partecipanti al gruppo stesso, e ritengo che tale processo di distruzione e di ricostruzione, tipico dei sistemi verticistici, possa condurre solo alla creazione di gruppi i cui obiettivi condivisi non sono di tipo culturale, ma di tipo amministrativo-commerciale. Non a caso gli obiettivi delle organizzazioni di musei a struttura piramidale hanno principalmente obiettivi legati all'aumento della fruizione, alla commercializzazione o all'ottimizzazione delle risorse.

Come ho accennato, ritengo che una *Rete di Musei* sia un'organizzazione dinamica, finalizzata soprattutto alla crescita culturale di se stessa e della comunità. Ciò tuttavia è realizzabile se la rete stessa si mantiene in un ambito soprattutto culturale, se le singole identità dei partecipanti non vengono annientate, ma se a queste si sovrappone una cultura o un'identità culturale di grado superiore e condivisa, se cioè la *Rete* si costituisce come entità culturale che si affianca ai singoli soggetti rinforzandone le identità e se viene percepita come tale sia da chi nei musei opera, sia dal pubblico. In questa visione una rete museale non è perciò solo un'organizzazione di musei, ma è un'istituzione che, come i singoli partecipanti, ha una sua identità, espressione delle diverse culture che la compongono. Il processo è analogo a quello che avviene all'interno di ogni istituzione culturale, in cui la cultura espressa dall'istituzione nel suo complesso è il risultato condiviso della mediazione fra le culture individuali che la compongono. In questo modo la rete diviene un plusvalore culturale che si aggiunge ai singoli valori dei singoli partecipanti.

La creazione di una *Rete di Musei* che abbia queste caratteristiche è possibile:

1. se la *Rete* pone in secondo piano l'efficacia economica e agisce in primo luogo sul patrimonio, garantendo:
  - una maggiore tutela del patrimonio culturale,
  - una maggiore possibilità di controllo del territorio, con aumento della capacità di recupero degli oggetti del patrimonio,
  - un'elevazione degli standard di ricerca e di documentazione,
  - un miglioramento organizzativo della documentazione,

- una migliore organizzazione e un miglior controllo della comunicazione e del flusso delle informazioni;
2. se la comunità percepisce la *Rete* come elemento di identità e come strumento di tutela e di formazione del patrimonio, e non come strumento economico;
  3. se i suoi obiettivi sono condivisi, non solo dalle singole istituzioni che vi partecipano, ma anche da tutti coloro che in queste istituzioni operano, che vedono nella partecipazione alla *Rete* un vantaggio culturale e professionale e non una forma di mortificazione della propria identità culturale.

Giovanni Pinna è membro dell'Executive Council dell'ICOM.

1. Un'altra definizione di *Rete Museale* è contenuta in Baroncelli e Boari (1999): "organizzazioni basate su relazioni ripetute tra singoli musei che hanno per oggetto la gestione comune di risorse tangibili finalizzate a operazioni di sviluppo culturale e patrimoniale o di tipo amministrativo".

2. Una classificazione delle reti basata sulla localizzazione geografica dei musei, sulla appartenenza istituzionale e sull'omogeneità o meno delle collezioni è stata proposta da Duprat (1994), essa distingue: *reti municipali*, *reti di regioni urbane*, *reti di musei regionali* (che a loro volta comprendono *reti eterogenee*, *reti omogenee*, *reti guidate*), *reti nazionali*, *reti internazionali* e *reti miste*.

3. Alcuni studi hanno messo in discussione l'effettiva efficacia economica delle reti di musei. In particolare Sukel (1974) ha sostenuto che la formazione di una rete di musei produce un aumento dell'attività complessiva delle singole istituzioni per quanto riguarda la produzione culturale del personale scientifico, il che genera un aumento dei costi di gestione. Danilov (1990) ha rilevato che spesso la ricerca di fonti di finanziamento ha più successo se operata da singole istituzioni che da reti di musei. Infine Martin et al. (1994) sostengono che la formazione di una rete museale determina un aumento delle attività che a sua volta si concretizza in un aumento dei costi dovuto alla maggiore complessità della struttura. Le critiche della Corte dei Conti francese alla Réunion des Musées Nationaux hanno messo in evidenza il fallimento di questa organizzazione sul piano economico e sul piano della collaborazione fra musei. Le critiche della Corte dei Conti hanno infatti innescato una polemica fra il Ministro della Cultura e la Direzione del Louvre. La Direzione del Louvre si è dichiarata insoddisfatta del funzionamento dell'organizzazione e ha denunciato il fatto che la ripartizione dei guadagni è del tutto sfavorevole al museo, che è peraltro il maggiore collettore di finanziamenti derivanti dall'attività dei servizi al pubblico, e ha sostenuto la necessità di una totale autonomia rispetto alla Réunion des Musées Nationaux.

4. Pinna G., 2001 - *Heritage and "cultural assets"*. Museum International, n. 210 (vol. 52, n. 2), pp. 62-64.

5. Paolo Galluzzi ha la mia stessa idea di rete quando, in relazione alla possibilità di costituire una rete di musei scientifici a Firenze, scrive: "L'obiettivo è un'integrazione "a rete" che consenta di emettere segnali di sistema sufficientemente incisivi, rispettando nel contempo tradizioni e vocazioni originarie, che costituiscono un valore e un tratto di identità da salvaguardare".

6. Per lo Strutturalismo una Struttura non è definibile come un semplice aggregato di elementi, poiché questi elementi non sono indipendenti nell'organizzazione globale cui appartengono; quest'ultima risulta quindi dotata di proprietà distinte da quelle delle singole parti costitutive.

## Recensioni

### Les politiques culturelles en France

di Philippe Poirrier, *La Documentation française, Paris, 2003, 633 pagine, 50 euro*

“La cultura non si fa per decreto, si costruisce, si vive e si reinventa in una pluralità di pratiche sociali”, così scrive Philippe Poirrier nell'introduzione di questo libro. La selezione di testi, legislativi o regolamentari, di discorsi, di scritti dei responsabili della pubblica amministrazione e di rapporti amministrativi che costituisce il volume illustra bene questa frase. Con la Rivoluzione Francese inizia in Francia una politica culturale che viene promossa dallo Stato al servizio della rigenerazione della società, nasce la nozione di patrimonio nazionale e si pone la questione della libertà della creazione artistica. A partire dagli anni novanta del secolo appena trascorso, appaiono delle sfide legate alla decentralizzazione, all'apertura verso l'Europa e verso la mondializzazione degli scambi. Dal 1789 a oggi lo Stato francese non ha mai cessato di riflettere sulla definizione della cultura e sul ruolo che lo Stato intende svolgere. Questa continuità di azione e di riflessione è ciò che rende il modello francese della gestione pubblica della cultura un riferimento su scala internazionale, anche quando ai nostri giorni sembra necessaria una “rifondazione” della politica culturale, come indica Jacques Rigaud nella sua prefazione.

dalla quarta di copertina

### Pour une histoire des politiques du patrimoine

a cura di Philippe Poirrier e Loïc Vadeloge, *La Documentation française, Paris, 2003, 620 pagine, 22 euro*

Su scala internazionale il modello francese della gestione pubblica della cultura è considerato come un riferimento. Sia che lo si rifiuti o lo si imiti, sia che iriti o seduca, questo rapporto pubblico con la cultura è certamente uno dei tratti su cui si fonda l'*exception française*. Nonostante ciò, in Francia da qualche anno a questa parte, la politica culturale è oggetto di un serrato dibattito, e la sua rifondazione è segnata sull'agenda del governo. Soprattutto le modificazioni in atto – in particolare del vasto campo delle industrie culturali – a scala europea e mondiale sembrano rendere fragili le metodologie d'azione di una politica culturale pubblica e rimettere radicalmente in discussione la filosofia. Il volume offre una selezione di testi che permettono di comprendere, dalla Rivoluzione Francese ai nostri giorni, le vie seguite dalle politiche culturali pubbliche. Le ultime elezioni presidenziali hanno messo in evidenza una frattura culturale presente nel cuore della società francese. Democratizzare le pratiche culturali rimane perciò una sfida centrale per la Repubblica e per la democrazia. Questo libro ha l'ambizione di mettere a nudo quelle che saranno le sfide di domani.

### Economia dei Musei e retorica del Management

di Luca Zan, *Electa, Milano, 2003, 121 pagine, 16 euro*

Nel volume Luca Zan affronta il tema della retorica del management quale elemento di aiuto nel processo di cambiamento che investe molte organizzazioni culturali, contribuendo a individuare elementi di attenzione, priorità, linee di azione. Un uso scorretto e gli eccessi di retorica possono invece portare confusione, conflitti e problemi, se non veri e propri insuccessi. Luca Zan propone questa prospettiva di analisi, attraverso lo studio empirico del cambiamento organizzativo che coinvolge, tra gli altri, casi quanto mai significativi, come il controverso processo di managerializzazione del British Museum e la trasformazione in fondazione di alcuni enti italiani, tra cui i musei civici di Milano e l'Egizio di Torino. L'analisi si conclude con un'indagine sulla gestione dei Musei Civici Veneziani negli anni 1991-2000, sulla base di un uso moderato della retorica manageriale.

### Elegia per la morte di una collana editoriale

Nancy Hushion, presidente del comitato internazionale del management dell'ICOM (INTERCOM), che con me si trovava al convegno “L'azienda museo: dalla Conservazione di Valore alla Creazione di Valori”, organizzato nel novembre scorso dal Dipartimento di Scienze Aziendali dell'Università di Firenze, si meravigliava in quella occasione per l'alto numero di “aziendalisti” e di economisti italiani interessati alla gestione e al funzionamento dei musei. Cosa che, a suo dire, non aveva riscontrato in nessun altro paese.

Le ragioni di questo interesse degli economisti per i musei sono note, e possono farsi risalire all'idea secondo cui il patrimonio culturale, in quanto patrimonio, deve rendere a chi lo possiede; un'idea alimentata da esponenti politici, da alcune scuole economiche, da gruppi privati interessati alla gestione dei beni e delle istituzioni culturali. Questa visione commerciale del patrimonio culturale, che nega il suo valore morale nel promuovere il riconoscimento di se stessi in quanto individui e in quanto parti di uno Stato-nazione, e che minimizza il ruolo della cultura nella crescita di una società civile, ha condotto recentemente a ipotesi di alienazione che hanno fatto gridare allo scandalo. Tuttavia queste ipotesi non sono altro che il punto di arrivo di un processo che ha visto alcune scuole economiche in prima fila nel sostenere la redditività diretta dei beni culturali e, di conseguenza, delle istituzioni che li contengono, vale a dire i musei. Un punto di arrivo ineluttabile, in quanto, verificata l'impossibilità di una passabile redditività derivante dalla gestione del patrimonio, il solo modo di assicurarsi introiti accettabili sul piano economico è quello di vendere il patrimonio stesso.

Sebbene questa visione commerciale della gestione del patrimonio si sia in larga misura attenuata, come molti interventi all'importante convegno di Firenze hanno dimostrato, e resista

solo in alcuni ben identificati e circoscritti baluardi universitari, chi sembra ancora credere che la gestione dei musei in un'ottica managero-commerciale possa produrre ricchezza sono alcune case editrici. A ciò si deve il fatto che in Italia si pubblicano in media più libri legati alla gestione economica o all'organizzazione manageriale dei musei, che volumi dedicati alla gestione scientifica, tecnica o culturale di queste istituzioni.

Questa via ha seguito di recente la casa editrice ETAS, interrompendo la collana di manuali di museologia da me ideata e diretta, per intraprendere – così mi è stato detto – la via dei manuali di management culturale: la collana "Teoria e pratica del museo" che nel 2003 ha pubblicato un manuale di museologia e un manuale sulla sicurezza nei musei ha dunque chiuso dopo solo un anno di vita.

**Musei e beni culturali. Verso un modello di governance** di Massimo Montella, *Electa*, Milano, 2003, 440 pagine, 20 euro

L'autore, distinguendo dall'arte e dalle "cose di particolare rarità e pregio" una nozione di bene culturale come sistema territoriale complesso, individua il comune terreno di lavoro fra umanisti, aziendalisti, economisti e sociologi su cui fondare la progettazione di un modello di *governance* e di una innovazione organizzativa, gestionale e produttiva che consentirebbero ai musei italiani una produzione di valore adeguata alla loro sopravvivenza e di grande beneficio.

**Patrimonio artistico italiano**

*Collana su arte e territorio, Jaca Book, Milano*

L'iniziativa dell'editoriale Jaca Book nasce nel 2001 con l'obiettivo di offrire al lettore uno strumento di studio, articolato e approfondito ma al tempo stesso di ampia accessibilità, della geografia artistica italiana. Oggetto dell'indagine sono i monumenti ritenuti esemplari di una determinata stagione storica, le architetture innanzitutto ma anche, in senso più ampio, i segni artistici iscritti e fruibili nel territorio: a cominciare dalle forme espressive che l'architettura veicola (cicli pittorici, scultura, decoro ecc.) fino a modalità di più vasto intervento nel paesaggio come giardini o compiute realizzazioni di tipo urbanistico (si pensi per esempio alla spazialità pubblica del barocco). La presenza *in situ* dell'opera d'arte resta dunque il criterio fondamentale che guida la scelta dei contenuti dell'intero progetto.

Prendendo in considerazione un arco cronologico che va dal tardo antico al Settecento si è formulata una convenzionale scansione per grandi stagioni (preromanico, romanico, gotico, rinascimento, barocco) in cui dividere la storia artistica di ciascuna regione del paese. Il piano dell'opera costruito su una simile griglia prevede oltre settanta volumi (nove i titoli pubblicati sino a ora) a sistematica copertura delle più significative emergenze artistiche del territorio nazionale.

I testi, affidati a studiosi con diretta esperienza dei territori e dei contesti storico-artistici di volta in volta conside-

rati, hanno il taglio di un'aggiornata sintesi dello stato attuale delle conoscenze, necessario punto di incontro fra il rigore analitico della ricerca e l'accessibilità al lettore non specialista. Accanto al lavoro degli autori, e funzionale a esso, ciascun volume prevede un'apposita campagna fotografica e perciò un ricco corredo illustrativo costruito seguendo la logica e l'impostazione del testo. Con l'avanzare del programma editoriale, si incrementa perciò l'archivio fotografico "Patrimonio artistico italiano" (a opera dello Studio BAMS Photo di Montichiari, Brescia), fondo di immagini prezioso per estensione e qualità, proprio perché mirato e indirizzato secondo il taglio critico che anima la collana.

Della collana, patrocinata dal FAI e dall'ICOM ITALIA, sono stati pubblicati i seguenti volumi:

- Enrico Parlato, Serena Romano, *Roma e Lazio. Il romanico*
- Walter Canavesio, *Piemonte barocco*
- Anna Menichella, *Sicilia barocca*
- Fulvio Cervini, *Liguria romanica*
- Roberto Cassanelli (a cura di), *Lombardia gotica*
- Gerhard Wiedmann, *Roma barocca*
- Pina Belli D'Elia, *Puglia romanica*
- Gaetana Cantone (a cura di), *Campania barocca*
- Paolo Piva, *Marche romaniche*.



**Le donazioni di strumenti scientifici e medici**

a cura di Gigliola Terenna, nuova immagine editrice, Siena, 2003, 255 pagine, 10 euro

L'Università di Siena ha iniziato la pubblicazione del proprio patrimonio storico-scientifico realizzando una serie di volumi-catalogo, unica nel panorama scientifico-museale italiano, e di alto interesse per gli storici delle discipline scientifiche.

“Scovare, recuperare, fotografare, inventariare, catalogare, restaurare e infine, se possibile collocare in modo adeguato – è scritto nella quarta di copertina di questo settimo volume della serie – sono i “sette comandamenti” per coloro che in modo istituzionalizzato in musei, accademie e atenei, o privatamente come collezionisti, perseguono l'obiettivo di salvare il patrimonio storico-scientifico del proprio paese. Questo l'impegno del Centro Universitario per la Tutela e la Valorizzazione dell'Antico Patrimonio Scientifico Senese dell'Università degli Studi di Siena, che ha inteso promuovere questa collana di inventari di strumenti scientifici, per divulgare la propria attività di tutela dei beni culturali scientifici prevalentemente in ambiente medico-chirurgico”. Un esempio, possiamo aggiungere noi di *Nuova Museologia* che molti musei scientifici italiani – ma non certo solo del nostro paese – dovrebbero seguire.

**Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924**

di Antonella Trotta, *La città del sole*, Napoli, 2003, 248 pagine, 19 euro

Il volume ripercorre e analizza l'intreccio complesso tra il procedere del metodo critico di Berenson, provato e verificato sul mercato dell'arte, le opere e gli artisti della collezione di Isabella Stewart Gardner a Boston, e le tendenze del gusto e delle aspirazioni sociali e culturali di autorappresentazione e autopromozione di una generazione di collezionisti, esperti e mercanti d'arte. In un gioco costante di specchi, ricostruisce la retorica persuasiva e affascinante che ha stretto, per tre decenni almeno, i testi critici di Berenson al testo-collezione di Isabella, Fenway Court ai Tatti, il Museo Ideale alla Casa di Vita.

dalla quarta di copertina

**Culture & Musées**

*Revue Internationale de Muséologie et Recherches su la Culture*, novembre 2003, n. 2

Dal giugno 2003 la rivista *Publics & Musées* è divenuta *Culture & Musées* un cambiamento che dovrebbe indicare la volontà di aprirsi a un approccio più culturale, meno tecnico e soprattutto meno manageriale dei musei, che tuttavia l'indice di questo secondo volume non rende manifesta. La nuova rivista ha ampliato il suo comitato di let-

tura, si è dotata di corrispondenti stranieri, viene diffusa dalle edizioni Actes Sud, e pubblica ricerche inedite sulle istituzioni culturali e la diffusione della cultura. Questo secondo numero, diretto da Catheriné Ballé, è dedicato al tema “Musei e organizzazione” e comprende i seguenti contributi:

- Catherine Ballé: *Musées, changement et organisation*
- Françoise Benhamou: *L'économie des musées d'art, un état de la question*
- Elisabeth Caillet: *Profession et organisation: le cas paradoxal des arts plastiques*
- Jean-Michel Tobelem: *Musées locaux et impératifs gestionnaires*
- Jacqueline Eidelman, Anne Monjaret et Mélanie Roustan: *MAOO, mémoire d'une organisation*
- Catherine Cuenca: *Le patrimoine scientifique et technique du XX<sup>e</sup> siècle*.

**Segnalazioni**

- Francesco Antinucci, 2004 - *Comunicare nel museo*. Laterza, Bari, 168 pp., 24 euro.
- Cristoforo Sergio Bertuglia, Chiara Montaldo, 2003 - *Il museo della città*. Franco Angeli, Milano, 279 pp., 19,50 euro.
- Rosanna Cappelli, 2002 - *Politiche e poetiche per l'arte* Electa, Milano, 68 pp., 12 euro.
- David Carr, 2003 - *The Promise of Cultural Institutions*. Altamira Press, Walnut Creek, 240 pp., 29,95 \$.
- Giacomo Giacobini (a cura di), 2003 - *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino* Alma Universitas Taurinensis e Fondazione CRT, Torino, 365 pp., edizione fuori commercio.
- Cinzio Gibin (a cura di), 2003 - *Un progetto per un Museo naturalistico a Chioggia*. Chioggia. Rivista di studi e ricerche, Quaderno 3. Il Leggio libreria editrice, Sottomarina, 132 pp.
- Yves Girault, 2003 - *L'accueil des publics scolaires dans les muséums*. L'Harmattan, Paris, 296 pp.
- André Gob, Noémie Drouguet, 2003 - *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Armand Colin, Paris, 239 pp.
- Pier Giovanni Guzzo, 2003 - *Pompei 1998-2003. L'esperimento dell'autonomia*. Electa, Milano, 272 pp., 16 euro.
- Sandrine Herman, Julien Pascal, 2003 - *Mouton Rothschild, Le Musée du vin dans l'art*. Imprimerie National Éditions, Paris, 291 pp.
- Peter Howard, 2003 - *Heritage. Management, Interpretation, Identity*. Continuum, London, 278 pp., 19,90 £.
- Romina Mancuso, Mario Gandolfo Giacomarra, 2002 - *Musei, comunità, pubbliche relazioni*. Archivio Antropologico Mediterraneo, Testi e documenti n.1, Palermo, 216 pp.
- Krzysztof Pomian, 2003 - *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII-XX siècle*. Gallimard, Paris, 369 pp., 24 euro.

## Progettare dall'interno

Museum Engineering è una società di progettazione museale la cui organizzazione permette di fornire un'ampia gamma di servizi a ogni categoria di musei:

- *Masterplaning* culturale e architettonico
- Progettazione museologica e museografica
- Tutela e conservazione preventiva
- *Exhibit e graphic design*
- *Project management*
- Gestione delle collezioni
- Sicurezza del museo.

Il sistema organizzativo dinamico della società si basa infatti su un gruppo di coordinamento stabile in grado di aggregare e di coordinare di volta in volta le professionalità più idonee per ciascun tipo di progetto. Ciò permette di fornire le diverse professionalità altamente specializzate necessarie a ogni realizzazione museale. Questa organizzazione offre ai musei la possibilità di far fronte al loro maggiore problema: la necessità di avere a disposizione numerose professionalità per tempi limitati. Essa offre anche ai piccoli e medi musei l'opportunità di usufruire delle professionalità di cui hanno bisogno in ogni momento del loro sviluppo, senza sobbarcarsi gli oneri di un'organizzazione interna troppo complessa e articolata.

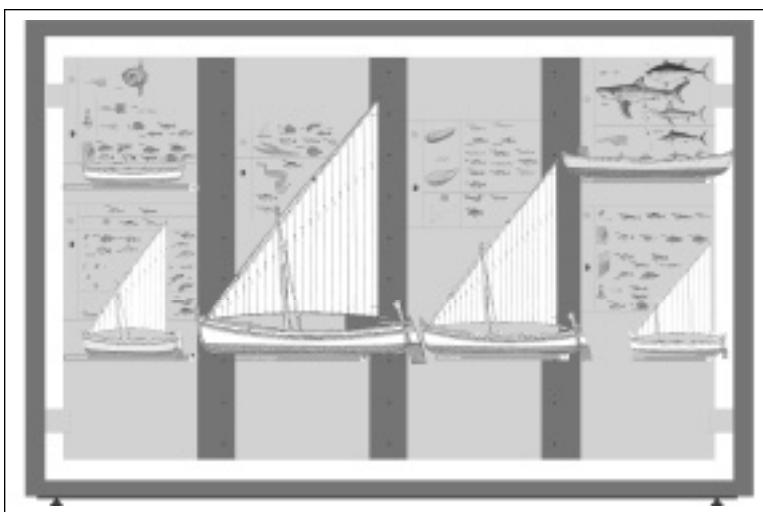
La Museum Engineering è mossa da una filosofia di base che consiste nel creare in ogni circostanza e per ogni lavoro richiesto un gruppo di lavoro omogeneo, formato da professionisti in grado di coprire le esigenze del museo committente e capace di interagire con i responsabili del museo e con il personale scientifico e tecnico di cui questo è

dotato, contribuendo in tal modo alla crescita professionale dello staff del museo stesso.

Il motto della società potrebbe quindi essere "Progettare dall'interno". La Museum Engineering è infatti consapevole che il museo è una macchina complessa, per varietà dei contenuti e dei ruoli che è chiamato a svolgere, per la specifica cultura che esprime e per il delicato rapporto che lo lega al proprio territorio. Poiché ogni museo è dotato di una sua precisa e specifica identità socio-culturale, siamo convinti che ogni azione di progettazione e di organizzazione museale non possa prescindere dalla consistenza e dal significato delle collezioni, e dalla cultura della società di cui il museo è espressione. Ciò implica che la progettazione del museo deve avere come punto di partenza il museo stesso e il suo ambiente culturale e deve basarsi su una stretta collaborazione fra il gruppo di professionisti che la nostra società mette a disposizione e la direzione e i responsabili scientifici del museo.

La Museum Engineering non agisce dunque secondo le modalità usuali di una ditta appaltatrice, limitandosi a realizzare un prodotto predefinito, senza mettere in atto un contatto diretto con la realtà del museo. Essa agisce invece come ope-

rebbe una sezione o un laboratorio del museo: collabora con la struttura museale e la affianca nell'identificazione degli obiettivi, nella ricerca delle vie di sviluppo più vantaggiose e nella sperimentazione di nuove soluzioni tecniche.



**Studio per una vetrina sulle imbarcazioni tradizionali della Sicilia. Museo di Palazzo d'Aumale, Terrasini. (Grafica Camilla Masciadri)**

ME Società di progettazione museologica e museografica. Tel. 0039.02.48400431. E-mail museum.mus@tin.it.

## VisiWeb® , informazione audiovisiva in tempo reale

**Giuseppe Romeo**

Nel mondo moderno l'informazione è un'esigenza primaria e la diffusione delle informazioni è quindi un obbligo per ogni organizzazione. Una buona e sollecita informazione consente, infatti, una migliore gestione del pubblico, lo dispone a tollerare eventuali attese o disagi. Nel caso dei musei, una buona informazione su orari, costi e modalità di accesso, permette al pubblico di pianificare la visita e di utilizzare al meglio il tempo a disposizione.

Il sistema di informazione utilizzato da Ora Elettrica si basa sulla trasmissione on-line dei dati su schermi luminosi, installabili all'interno o in spazi aperti, su postazioni fisse o su mezzi in movimento. Le informazioni possono essere trasmesse sotto forma di messaggi audio, video o contemporaneamente audio/video; possono essere trasmessi filmati e la trasmissione delle informazioni può essere programmata attraverso preregistrazioni in tutte le lingue necessarie.

Il sistema VisiWeb® funziona con la più moderna tecnologia Internet utilizzando hardware di provata affidabilità, trasmissione attraverso reti LAN o Internet, ovvero attraverso radiotelefono-LAN o GSM, GPRS, PAGER (per la trasmissione a bordo di mezzi in movimento). I terminali possono essere serviti individualmente e possono quindi ricevere e trasmettere messaggi diversi.

Sempre grazie a una tecnica collaudata, è possibile trasmettere indipendentemente messaggi radio, testi e immagini o filmati con e senza audio. L'informazione viene inviata con un semplice comando: pagine HTML, film, mpg, avi, TV, word ecc., il tutto gestito da un server centrale che consente di creare play list e organizzare la programmazione degli annunci in modo automatico con controllo grafico giorni/tempo. Non esiste una limitazione al numero di schermi fissi o mobili utilizzabili e vi

è la possibilità di scegliere schermi LCD da 15" a 50" pollici, schermi al plasma o pannelli led per interni o per esterni. È possibile l'integrazione di dati provenienti da sorgenti differenti:

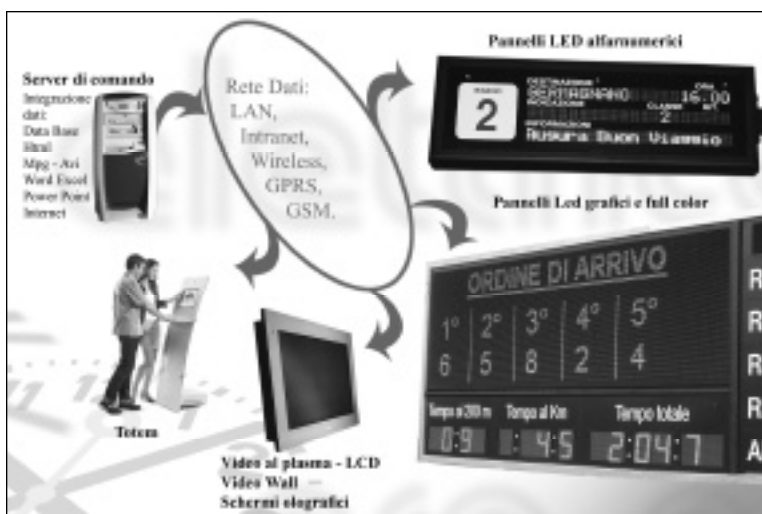
- Pagine HTML fornite dall'archivio o dal WebServer
- Film (mpg, avi ecc.)
- Presentazioni PowerPoint (ppt)
- Word / Excel memorizzati in HTML
- Internet / Intranet
- Formati ASCII, p.e. archivi dei fornitori di dati come: GRIPS, Genesis AG, Softsite AG e John Huxley.

Il sistema non ha praticamente bisogno di manutenzione per la trasmissione dei dati e per l'uso normale degli schermi (*led*). Gli schermi sono protetti da un vetro antivandalismo e sopportano alte escursioni termiche. La manutenzione si renderà necessaria solo nel caso che lo schermo venga rigato o imbrattato con vernici o colle. In ogni caso basterà sostituire lo schermo protettivo. Con questo nuovo prodotto Ora Elettrica offre grandi prestazioni a un costo equilibrato. Il sistema consente inoltre di trasmettere annunci pubblicitari assieme alle informazioni, il che permette agli utilizzatori del sistema di ridurre i costi generali. I costi di

esercizio si limitano alla Centrale di informazione, che gestisce le informazioni e le dirama in rete (in modo generale oppure selettivo). Informazioni generiche possono essere automatizzate.

Giuseppe Romeo è direttore tecnico di Ora Elettrica.

Ora Elettrica ha sede in via Filanda 12, 20010 S. Pietro all'Olmo, Frazione di Cornaredo (Milano). Tel. 02.93563308. Fax 02.93560033. Sito internet [www.ora-elettrica.com](http://www.ora-elettrica.com). E-mail [g.romeo@ora-elettrica.com](mailto:g.romeo@ora-elettrica.com).



## Il museo come emozione. L'esposizione su Luigi Talamoni a Monza

Allestire un museo in un edificio abitato da una congregazione religiosa per celebrare la beatificazione del suo fondatore, senza interferire con la vita quotidiana delle suore. Organizzare l'esposizione di materiali tipici di un museo storico, non circondati dall'aura magica dell'opera d'arte, con l'intento di suscitare emozione e ammirazione nei visitatori. Questi erano i desideri che la comunità delle suore Misericordine aveva espresso al museologo Gian Luigi Daccò e al museografo Carlo Teruzzi, nell'affidare loro l'incarico per la progettazione e la realizzazione dell'esposizione dedicata al Beato Luigi Talamoni.

Il progetto espositivo del nuovo piccolo museo è nato da un continuo confronto tra queste due professionalità e la comunità delle suore, il che ha permesso di

tocento e il primo ventennio del Novecento. La realizzazione del progetto è stata affidata alla ditta Bernini che ha saputo cogliere lo spirito del progetto museologico e museografico, realizzando un allestimento che doveva inserirsi nell'architettura dell'edificio come una presenza quasi inosservata, capace però di imporsi al visitatore all'accendersi delle luci dei corpi espositivi.

Attraverso pannelli didascalici, vetrine espositive e vetrine virtuali, create attraverso un gioco di luci realizzato con un sistema a fibre ottiche, si è trasformato quello che era un semplice corridoio nelle testimonianze di vita di Luigi Talamoni, un percorso simbolico che ripercorre le molteplici azioni del Beato e conduce infine in una sala ove abiti e oggetti fanno da contorno all'illustrazione



definire la funzione simbolica e il ruolo che esso doveva svolgere.

Il risultato è stato la realizzazione di un museo storico che, attraverso l'esposizione di materiali tipologicamente molto diversi (stampe, incisioni, fotografie, paramenti, abiti, mobili, arredi) connessi in un percorso logico, ripropone da un lato la storia di monsignor Luigi Talamoni e della Congregazione da lui fondata, dall'altro inserisse tale storia nel più ampio contesto della storia sociale di Monza e del Milanese fra la seconda metà dell'Ot-

della missione della Congregazione, volta all'assistenza ai malati e ai bambini. Colori e illuminazione, immagini e oggetti, tutto è stato scelto con l'intento di indurre nel visitatore quel sentimento di profondo rispetto e di comunanza religiosa che la vita di un Beato non può che suscitare.

Bernini s.p.a. ha sede in via Milano 8, 20020 Ceriano Laghetto (Milano). Tel 02.96469293. Fax 02.96469646. E-mail info@bernini.it

### L'ICOM ITALIA lascia *Nuova Museologia*

Come i lettori avranno notato, dalla rivista è scomparso il marchio dell'ICOM ITALIA e le pagine che alla fine di ogni numero erano dedicate all'attività dell'associazione. Ciò perché d'ora in poi *Nuova Museologia* non sarà più organo ufficiale del Comitato Nazionale Italiano dell'ICOM.

Così ha deciso la nuova Giunta Esecutiva, eletta a Bologna nel gennaio di quest'anno, dopo aver considerato che la rivista non poteva continuare a essere l'*house organ* dell'ICOM ITALIA se la Presidenza e la Giunta non ne avessero avuto il controllo.

Carlo Teruzzi e io abbiamo fondato *Nuova Museologia* nel 1999, sulla base di un'idea che risale a molti anni prima, ben prima che io divenissi presidente dell'ICOM ITALIA. La rivista non fu fondata con finalità commerciali. La nostra idea era un'altra. Partiva dalla convinzione che ogni paese migliora se procede sul piano culturale, e che per svilupparsi culturalmente è necessario che si crei un clima di collaborazione intellettuale fra gli uomini e le donne di cultura, siano essi celebri o sconosciuti, giovani o anziani, ricchi e meno ricchi. Abbiamo perciò creato una rivista che non distingue fra grandi museologi di fama internazionale e giovani che si affacciano per la prima volta sulla scena della museologia, abbiamo realizzato un luogo di libero dibattito

e di espressione di idee, e di questo ne andiamo fieri. Anche priva del marchio dell'ICOM ITALIA la rivista continuerà a esistere, a essere pubblicata regolarmente ogni sei mesi, sostenuta dagli oltre 2500 lettori che, senza essere obbligati a condividerne tutti i contenuti, le riconoscono il merito di essere una rivista aperta a tutte le collaborazioni, non accademica, non provinciale e soprattutto libera. La libertà di espressione e la collaborazione fra professionisti e studiosi di museologia sono due principi fondamentali dell'ICOM, ed è per questa ragione che offriamo l'uso della rivista all'ICOM ITALIA, con la convinzione che questo sarebbe stato un vantaggio per l'associazione.

Ora il nuovo direttivo italiano ha scelto di sciogliere il legame con *Nuova Museologia* proponendo condizioni inaccettabili per chi ha creato, ha finanziato la rivista, e ha dedicato a essa molto tempo. Ce ne rammarichiamo.

Giovanni Pinna

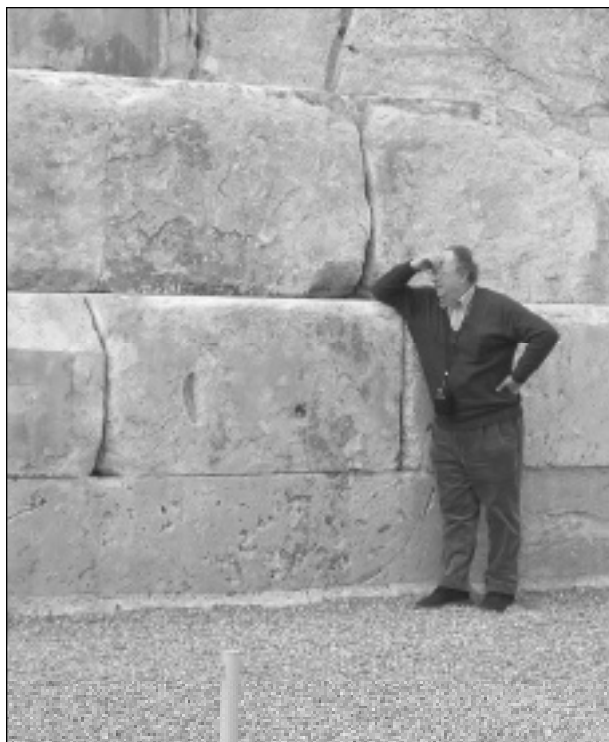
### "L'Azienda Museo: dalla conservazione del valore alla creazione di valori". Convegno Internazionale, Firenze 6-7 novembre 2003

Il museo è stato ed è oggetto di intensi cambiamenti che riguardano i due ambiti di attività che lo caratterizzano, vale a dire sia la conservazione, la tutela e la valorizzazione del patrimonio, sia la promozione e la diffusione della cultura.

Per far fronte a essi, gli organi di governo dei musei stanno cominciando ad assumere comportamenti improntati a una "cultura aziendale" capace di finalizzare la valorizzazione del patrimonio alla creazione di un insieme di valori (etici, culturali, sociali, educativi, estetici, economici) di estrema rilevanza. Ed è ovvio che tale valorizzazione avrà successo solo se esiste un'organizzazione, non solo tesa al potenziamento e allo sviluppo della cultura in genere, ma anche rispondente a precisi canoni di gestione aziendale. Il museo, infatti, deve misurarsi anche con concetti inediti di produttività, qualità, capacità attrattiva di nuove fasce di pubblico, inserimento delle tecnologie più avanzate nel *corpus* positivo, sia per assolvere ai propri compiti conservativi, sia per svolgere un ruolo attivo nella produzione e diffusione della cultura. In estrema sintesi, le sue finalità strategiche sono individuabili nell'efficienza gestionale e nell'efficacia gestionale e sociale.

Si delinea così il profilo di un'organizzazione museale nella quale si tende a realizzare una sinergia fra scopi istituzionali e una loro dimensione economica, senza, comunque, che questa debba assolutamente prevalere. Da qui la "sfida" a identificare i musei come "aziende", e di considerarli pertanto anche in base al loro grado di "aziendalizzazione".

Accogliendo il suggerimento del Gruppo Interuniversi-



Pasargade: il direttore di *Nuova Museologia* piange sulla tomba di Ciro il Grande. (Foto *Nuova Museologia*)

tario Aziende Non Profit, impegnato ad aprire un ampio confronto sul tema, il Dipartimento di Scienze Aziendali dell'Università degli Studi di Firenze ha promosso questo convegno, con il patrocinio di MBAC, ICÒM ITALIA, ANMLI, e dell'Università di Firenze. I contributi degli studiosi di discipline aziendali e degli operatori del settore museale, italiani e stranieri, hanno affrontato sia aspetti di contenuto teorico, sia problematiche di forte rilievo empirico, sia analisi di casi, riflettendo rigorosamente le quattro sezioni in cui è stato articolato il Convegno:

- assetti istituzionali e *governance*;
- missione e scelte strategiche;
- *accountability*;
- distretti e *cluster* museali.

Sugli stessi punti, a conclusione delle sessioni di lavoro, hanno discusso alcuni esperti museali riuniti in una tavola rotonda. Durante la discussione i vari protagonisti hanno sottolineato che il processo di cambiamento in atto nei musei, seppur iniziato da tempo, avanza ancora con difficoltà per i tanti vincoli che incontra, di natura normativa, finanziaria ed economica, e hanno concordato che per raggiungere il traguardo auspicato un ruolo importante può essere svolto anche dagli economisti aziendali.

*Barbara Sibilio*

### **Casa-taller Durancamps a Barcellona**

Barcellona è la metropoli europea che, negli ultimi anni, ha più radicalmente cambiato immagine e fruibilità. Il suo percorso urbanistico si svolge dall'impronta romana, dalle successive vestigia gotiche e romaniche, dallo straordinario piano urbanistico di metà Ottocento a opera dell'architetto Cerdà, dai deliri artistici di Gaudì e di tutti gli esponenti del modernismo catalano, dal segno forte e onirico delle avanguardie surrealiste, agli ultimi grandi tributi alla modernità resi dall'architettura contemporanea di Meier, Bofill, Nouvel e molti altri.

Fra le numerose nuove istituzioni che hanno rinnovato e riqualificato l'approccio culturale con i cittadini, forse il più piccolo museo è quello dedicato al pittore catalano Rafael Durancamps Casas. Aperto nel maggio 2001, il museo è sostenuto dalla fondazione Banco Sabadell che, oltre a vantare una raccolta di circa 6000 opere, promuove nell'ambito della propria politica culturale progetti nel campo artistico e letterario.

Voluto e diretto dalla figlia del pittore, Nuria Durancamps Marsal, e dal genero, Salvador Marsal, per promuoverne l'opera, il museo è la fedele ricostruzione degli ambienti della casa e dell'atelier di Rafael Durancamps, dichiarando già con il nome stesso dell'istituzione, *casa-taller* l'intenzionalità museografica. Le opere sono esposte nelle eleganti

piccole sale che ricostruiscono gli ambienti domestici e di lavoro vissuti dal pittore. Alcuni quadri, inoltre, rappresentando fedelmente le sale stesse, coinvolgono il pubblico in un raffinato e speculare gioco di rimando che affonda le sue radici concettuali nel barocco di Velasquez.

Rafael Durancamps fu pittore autodidatta che lottò per tener fede alla propria vocazione artistica vincendo le rigide convenzioni della tradizionalista borghesia catalana alla quale apparteneva; anche se la sua arte, memore della grande tradizione spagnola, troverà collocazione proprio nell'ambiente dal quale era fuggita per potersi esprimere. Artista di sangue e anima, egli passa dai tradizionali temi spagnoli di paesaggio e di costume, spaccati di un mondo grondante colori e luce, a un linguaggio più intimista e domestico che ai molti ritratti della figlia e della moglie associa un'attenzione a elementi umili del vivere comune, animati da un far pittura sanguigno, che intense, materiche, vibranti pennellate risolvono in straordinari *bodegones*

*Marialaura Parma*

### **I musei di Pesaro più accessibili grazie alla rete**

Con il 2004 i Musei Civici di Pesaro presentano il loro sito. All'indirizzo [www.museicivicipesaro.it](http://www.museicivicipesaro.it) si può consultare il patrimonio – esposto e non – conoscere i servizi al pubblico, raccogliere informazioni sulle iniziative ospitate dai musei, documentarsi sui progetti, le ricerche e le attività in corso, oppure navigare liberamente seguendo il filo della propria curiosità. Tuttavia la novità più interessante del sito è costituita dalla presenza – in un'apposita sezione chiamata "accesso al patrimonio" – del database di archiviazione e gestione del patrimonio dei Musei Civici, cui è stato dato il nome di Pandora. Spiegare la scelta del nome aiuta a semplificare la filosofia che sta dietro questo preziosissimo strumento di lavoro.

Pandora è la donna d'argilla voluta da Giove e forgiata col fuoco da Vulcano. È la donna che ha ricevuto "tutti i doni" tra cui un vaso speciale: aperto, riversa sulla terra sventure, ma continua a racchiudere un bene, la speranza. L'argilla e il fuoco sono un ovvio richiamo alla ceramica, tipologia artistica fortemente rappresentativa dei musei pesaresi; il vaso, liberato dai mali e con dentro la speranza, è stato preso a simbolo del database e, per estensione, del museo inteso come contenitore di informazioni da disseminare, perché si diffondano e producano conoscenza e coesione (obiettivo ultimo e primario di una realtà come quella museale).

Pandora è infatti un contenitore strutturato di tutte le informazioni sull'opera ed è composto da quattro database che documentano tutte le collezioni conservate nei depositi o esposte presso i Musei Civici di Pesaro: dipinti, ceramiche,

arti decorative, disegni e stampe. Utile ed estremamente agile da usare, il database prevede due livelli di ricerca – semplice e avanzata – per soddisfare un'utenza ampia che va dal curioso all'addetto ai lavori. Di ogni opera vengono fornite: immagine fotografica, autore, datazione, titolo, collezione, materia, tecnica, notizie storico-critiche, stato di conservazione, partecipazione a mostre e bibliografia, solo per citare alcuni dati.

Nato come strumento di gestione informatizzata su misura per i musei di Pesaro, Pandora è compatibile con gli standard ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) e consente il travaso dei dati con tutti i programmi nazionali di catalogazione.

Utilizzare Pandora su internet è facile. Cliccando su "accesso al patrimonio" dal menu principale, oppure direttamente sull'icona del database (il vaso in bianco e nero nell'home page), chiunque può "scoprire" l'eterogeneo patrimonio dei musei pesaresi; che adesso, grazie alla rete, sono ancora più accessibili.

*Cristina Lupinelli*

Servizio Musei, Comune di Pesaro

### **Dalla ricerca al museo e viceversa.**

#### **21 gennaio 2004: in morte del professor Dinu Adamesteanu**

Quando personaggi più o meno noti, a vario titolo, al di là delle costrizioni accademiche e delle costruzioni pseudo-culturali, tentano la scalata alla notorietà effimera di questa o di quella trasmissione televisiva, di una o più pubblicazioni, che lasciano irrisolti dubbi sulla aderente valenza scientifica, non posso esimermi dal ricordare quanti, in illuminato silenzio, meticolosamente, caparbiamente hanno contribuito allo sviluppo e alla divulgazione di una mentalità nuova, partendo da approcci spesso originali, mai casuali, ma indiscutibilmente impegnativi per una Cultura dell'Arte che mai prescinde dall'Arte della Cultura.

È il caso del compianto Dinu Adamesteanu, maestro di vita e di cultura, protagonista geniale di un rinnovamento epocale, legato all'interpretazione di tutti quei segnali di modernità che oggi, alla luce di quanto avviene per altre realtà espressive in ambito europeo e mondiale, appaiono come profetiche intuizioni di un uomo proiettato, sin dagli anni settanta, nel pieno del terzo millennio.

Soprintendente alle Antichità della Basilicata dal 1964 al 1977, fu promotore e interprete attivo di quella rivoluzione archeologico-museale che coinvolse la regione cuore del Mezzogiorno d'Italia fin dall'istituzione della sua Soprintendenza. A partire dall'1 luglio 1958, l'Adamesteanu era stato chiamato a fondare e dirigere in Roma l'Aerofototeca Nazionale, attività questa che era stato il preludio

esperienziale cardine per i suoi futuri ruoli istituzionali, partecipando alla valutazione e alla validazione dei ricorsi relativi ai vincoli archeologici in stretta collaborazione con lo Stato Maggiore dell'Aeronautica nonché con il Consiglio di Stato competente per questo tipo di questioni, in riferimento a quasi tutte le località e le aree archeologiche d'Italia, attraverso la fotografia prospettica e la fotogrammetria sperimentale. Per ovviare all'inesperienza di molti archeologi, e non solo, nel decodificare esattamente la documentazione aerofotografica dovette tenere ben tre corsi di Aerofotointerpretazione presso la Scuola di Aerocooperazione di Guidonia. Negli anni 1959 e 1960 ottiene il prestigioso incarico di dirigere la missione archeologica per il Medio Oriente (Afganistan).

Rientrato in Italia, nominato soprintendente dell'istituenda Direzione per le Antichità della Basilicata, si preoccupa immediatamente di delineare un progetto che connoterà, definitivamente, anche grazie alla sua continua insostituibile presenza, il rapporto con il territorio, gli uomini e la loro storia. Il programma del professor Adamesteanu prevede una fase iniziale, un metodico e strutturato piano d'azione rivolto anzitutto alla ricerca sistematica e accurata sul terreno, alla rilevazione dei siti e al loro esatto inquadramento cronologico, alle espropriazioni e ai relativi vincoli di una regione che denunciava il reale bisogno di essere scoperta e riproposta dal punto di vista archeologico, monumentale, divulgativo e museale. Contestualmente, infatti, provvede alla sistemazione razionale e alla ristrutturazione del Museo Nazionale "Ridola" nella Città dei Sassi e dell'Antiquarium di Metaponto, all'ideazione, alla progettazione e alla relativa realizzazione del nuovo Museo Statale sempre a Metaponto e del superbo Museo Nazionale della Siritide presso l'antica Heraclea a Policoro. Tra gli storici e gli archeologi nasce un nuovo determinante interesse per il lavoro, le scoperte, le pubblicazioni del professor Adamesteanu, che pare dotato di inesauribile forza di volontà e desiderio di conoscenza.

Naturalmente non tutta l'imponente macchina organizzativa, posta in essere dal professore, trova terreno fertile nella conseguente realizzazione delle campagne di ricerca e di scavo. L'annoso problema dei finanziamenti legato a quello della esiguità del personale funzionario e addetto della neonata Soprintendenza, i ritardi nelle concessioni e i relativi espropri divengono momenti di grande sconforto e di umiliante impotenza, anche in virtù delle continue, metodiche, irrazionali predazioni perpetrate a danno dell'intera comunità; esempio sia il difficile intervento attuato nelle terre del Metapontino, frazionate in una miriade di proprietari coltivatori con scarsa volontà nell'abbandonare la loro principale fonte di sostentamento, per lasciare il posto a "fossi insignificanti" contenenti "cretaglie senza valore". Si pongono in essere, così,

interessanti e proficue collaborazioni con istituti di ricerca e missioni italiane e straniere, gruppi di giovani studiosi guidati dai rispettivi docenti, volontari e neofiti, dalle quali emergono una molteplicità di testimonianze, mai prima minimamente immaginate, di una terra, cuore della Magna Grecia, fino ad allora alquanto sottovalutata. La copiosa produzione bibliografica, conseguente all'abbondante individuazione di siti di vario interesse e il recupero di reperti, getta nuova e chiarissima luce su un periodo storico che attraversa millecento anni e che inquadra più precisamente le vicende storiche, l'evoluzione artistica e culturale della Lucania tra l'VIII e il IV secolo d.C.

L'Adamesteanu recupera così, attraverso mille strategie e altrettante collaborazioni, il ruolo imprescindibile del museo, luogo ideale di incontro e di scontro dialettico e culturale, punto di partenza della divulgazione scientifica e della ricerca metodologica, meta finale di un percorso fatto di indagini, di studio, di intuizioni, di recupero e di valorizzazione di quello che lentamente diviene, al di là delle teche e delle vetrine, la Coscienza del Mondo.

Grazie per la sua opera senza tempo professor Adamesteanu!

*Domenico Facchini*

### **Museo delle immigrazioni o museo delle colonie?**

La Biblioteca Nazionale di Francia ha ospitato questo week-end un convegno intitolato "La loro storia è la nostra storia". Si è trattato del punto di arrivo di sei mesi di riflessione del gruppo di lavoro, diretto dall'ex ministro alla Cultura e alla Francofonia, Jacques Toubon, per la prefigurazione di un "centro di ricerche e di memoria dell'immigrazione".

Era tempo che in questo paese si consacrasse un luogo alla storia delle immigrazioni che rievocasse il destino dei milioni di individui, anonimi o famosi, che hanno contribuito "a costruire la Francia". Tutti sono d'accordo su questo punto. L'intenzione di creare un tal centro, e di promuovere la storia dell'immigrazione, di assegnarle il posto che merita, a pari dignità con gli altri avvenimenti della storia nazionale, non può che essere incoraggiata e sostenuta con fermezza.

Tuttavia, come hanno dimostrato i dibattiti di questo convegno, che hanno messo in luce fatti e ambiguità su cui conviene tornare, bisogna essere estremamente vigili su questa questione che in Francia è oggi al centro delle sfide identitarie, politiche e anche elettorali. Anche se, e forse soprattutto se, il lavoro del gruppo di lavoro in numerosi campi è stato rimarchevole, e se il lavoro effettuato da associazioni e da ricercatori sul contenuto del centro e sulla sua programmazione deve essere sostenuto in gran parte delle sue

conclusioni. Perciò la sorpresa è stata grande quando i partecipanti hanno scoperto il quadro generale di questa missione di prefigurazione: ambiguità sul titolo del convegno, che sembra riportarci a una dicotomia poco rassicurante fra "loro" e "noi"; assenza di concertazione, dopo sei mesi, fra il mondo dell'associazionismo e il consiglio scientifico; rifiuto di integrare alcune popolazioni nel procedere di questo ricordo secondo una "frontiera" che supera largamente la questione storica (in particolare le popolazioni dei DOM-TOM (Departements d'outremer e Territoires d'outremer), gli *harkis* i *pieds-noirs* corsi, le migrazioni interne); rifiuto di attribuire a questo luogo la qualificazione di museo, mentre durante i due giorni del convegno tutti gli intervenuti hanno impiegato il termine "museo"; soprattutto la decisione – che sembrerebbe essere stata presa già da lungo tempo – di collocare il futuro centro nell'ex Museo delle Colonie (attuale MAAO) a Porte Dorée. In seguito, abbiamo anche appreso che una storia dell'immigrazione e la storia coloniale costituirebbero un tutt'uno, che, su richiesta del Ministero degli Affari Sociali, un progetto concernente il Museo della Porte Dorée era già stato messo in atto. Fatti che indicano che il dibattito è essenziale e deve aver luogo pubblicamente.

Collocare il futuro centro nell'ex Museo delle Colonie, vestigio dell'Esposizione coloniale internazionale del 1931, significa ridurre la storia dell'immigrazione a questo passato e cancellare per le generazioni future la possibilità di realizzare in questo luogo un giorno (certamente lontano!) un museo delle colonizzazioni. Infine, significa segnare in modo indelebile la storia dell'immigrazione in un luogo a forte identità. Perché la storia del Museo de la Porte Dorée – Museo permanente delle colonie durante l'Esposizione, poi Museo delle colonie dal 1931 al 1935, in seguito Museo della Francia d'oltremare, prima di trasformarsi in MAAO nel 1961 – sottolinea abbondantemente la sua iscrizione nella memoria coloniale. Settantacinque anni dopo l'inizio della sua costruzione, questo luogo ha conservato le tracce e l'identità delle sue origini, quelle dell'impero coloniale. In nessun momento fu legato alla storia dell'immigrazione. Ora, esistono numerosi altri luoghi disponibili: per esempio la Borsa del commercio delle Halles a Parigi, o il tetto della Grande Arche, meno segnati dalla storia coloniale e più adatti a permettere che l'identità e la storia dell'immigrazione si esprimano.

Questo atteggiamento non aiuta la memoria delle generazioni future, né la costruzione di identità di milioni di francesi nati da questo "passato che non passa" (Benjamin Stora). Al contrario esso rivela sottintesi più ampi, più inquietanti, più simbolici.

Un buon numero di partecipanti al convegno si augura che il luogo scelto divenga il Museo nazionale delle immi-

grazioni. Questo sembra evidente. Questo nome fornisce tutto il suo spessore, tutta la sua legittimità e soprattutto il sostegno dello Stato. Altrimenti non solo esso non parlerà mai ai “giovani francesi nati dall’immigrazione”, ma ancor più, non permetterà a “tutti i francesi” di comprendere queste nuove generazioni – definite “*sauvageons*” (nuovi barbari) o ridotte alle loro identità etnico-religiose – sulle quali si concentrano in modo irrazionale tutte le paure sociali di questo inizio secolo.

La necessità di un tal centro e l’urgenza della programmazione non devono far tacere le critiche giustificate e i ripensamenti necessari. Numerose proposte – anche se nelle novanta pagine del rapporto generale la maggior parte delle proposte va nella buona direzione e dimostra la qualità del lavoro effettuato in qualche mese da tutte le équipes consultate – possono dunque migliorare ancora il progetto che sta per concludersi. Bisogna dunque darsi “un po’ di tem-

po” per preparare al meglio il futuro museo e accettare di dialogare. Non vi è alcun obbligo a voler programmare tutto per il 10 aprile 2004, come se alla veglia delle elezioni regionali tutte le questioni legate all’immigrazione (velo, islam, memoria, problemi legati all’urbanizzazione, clandestinità, rappresentatività elettorale) debbano essere “regolate” una volta per tutte.

È responsabilità della Repubblica – e oggi del governo – di farsi carico di tutti i problemi. Perché la volontà di vivere insieme in seno alla Repubblica non si risolve solo nella capacità dello Stato di demolire i caseggiati obsoleti delle nostre città, a legiferare sul velo o a organizzare l’immigrazione. Essa si rivela anche nella costruzione di una storia comune, né la nostra, né la loro. Quella della Repubblica. Quella della Francia.

*Pascal Blanchard*  
*L’humanité*, 3 dicembre 2003



*Uno degli affreschi del Palazzo dell'ex Museo delle Colonie alla Porte Dorée a Parigi. (Foto Nuova Museologia)*