

NUOVA
MU
SE
OL
giA

Giugno 2001 - N° 4

Rivista semestrale di Museologia
Giornale ufficiale del Comitato Italiano
dell'International Council of Museums
e dell'Associazione Nazionale
dei Musei di Enti Locali e Istituzionali

Nuova Museologia
n. 4, Giugno 2001

Direttore Responsabile
Giovanni Pinna

Redazione
Maria Gregorio, Claudia Savoiardo
Via V. Foppa 16 - 20144 Milano
Telefono e fax 02.4691589
E-mail nuovamuseologia@iol.it

Comitato Scientifico
Elena Corradini, Gianluigi Daccò,
Enric Franch, Rosanna Pavoni,
Maria Laura Tomea Gavazzoli,
Agnese Visconti, Anna Maria Visser

ICOM ITALIA
Via San Vittore 19/21 - 20144 Milano
Telefono 02.4855338
Fax 02.43919840
E-mail icomit@iol.it
Siti internet www.museoscienza.it/icom
www.icom-italia.org

ANMLI
Palazzo Bonacossi
Via Cisterna del Follo, 5 - 44100 Ferrara
Telefono 0532.232911
Fax 0532.232944
E-mail arteantica@comune.fe.it

Promozione e sviluppo
Carlo Teruzzi
Via V. Foppa, 16 - 20144 Milano
Telefono e fax 02.4691589
E-mail nuovamuseologia@iol.it

Progetto grafico
Antonia 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.
La rivista verrà inviata gratuitamente a coloro
che ne faranno richiesta alla Redazione.*

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 | La rivoluzione francese
<i>Giovanni Pinna</i> |
| pag. 2 | L'ideologia del flusso vitale: una visita al Kiasma di Helsinki
<i>Gianpiero Comolli</i> |
| pag. 5 | Le mappe smisurate degli ecomusei
<i>Gianluigi Daccò</i> |
| pag. 9 | Ecomusei, musei del territorio, musei di identità
<i>Maurizio Maggi</i> |
| pag. 12 | La Sezione Carta del Deutsches Museum
<i>Günter Knerr</i> |
| pag. 14 | I musei dell'isola di Tenerife
<i>Carmen Dolores Chinea Brito</i> |
| pag. 17 | Chi spettina la dama del Pollaiuolo?
<i>Paolo Biscottini</i> |
| pag. 19 | ... prima dell'apertura
<i>W. Michael Blumenthal</i> |
| pag. 22 | Divieto di matrimonio
<i>Lorenzo Teruzzi</i> |
| pag. 24 | Libri
<i>a cura di Maria Gregorio</i> |
| pag. 30 | Eventi
<i>a cura di Giovanni Pinna</i> |
| pag. 35 | Spazio ICOM
<i>a cura di Salvatore Sutura</i> |
| pag. 39 | I musei scientifici fra ricerca e comunicazione
<i>Giovanni Pinna</i> |



La rivoluzione francese

L'amministrazione comunale di Milano ha deciso di riunire tutti i suoi musei in un'unica fondazione di diritto privato, sostenendo che solo attraverso una sorta di privatizzazione "assistita" sarà possibile una gestione manageriale, economicamente meno dispersiva della gestione pubblica. Altre amministrazioni locali affidano la gestione dei propri musei a organizzazioni private, ricorrendo per la scelta a gare d'appalto, la cui obbligatorietà in molti casi non è sancita per legge. Quando le amministrazioni non cedono la gestione dei musei, relegano il personale scientifico che in questi opera – archeologi, storici dell'arte, naturalisti, ma anche sociologi, filosofi, storici della scienza – in ruoli subalterni, preferendo riservare a personale amministrativo i pochi posti dirigenziali che la legge consente agli enti locali. Avviene così che alla direzione di molti musei vi sono oggi avvocati, economisti o diplomati, assai ben specializzati nella gestione delle finanze pubbliche e nel districarsi fra norme e decreti, ma sulla cui competenza nella gestione del patrimonio culturale si possono nutrire seri dubbi. Gestione del patrimonio che non consiste solo nel far quadrare i conti fra entrate e uscite, ma soprattutto nella conservazione dei beni che si realizza attraverso la conoscenza del loro valore intrinseco e dei loro significati.

Quello che sta avvenendo è un vero e proprio accerchiamento della cultura da parte degli interessi economici e burocratico-politici della media borghesia, il cui oggetto di riferimento e di affermazione non è, nella felice intuizione di Theodor Adorno, né la produzione, né la proprietà, ma "l'amministrazione", il che significa che per quanto riguarda i musei la media borghesia non è in grado di creare cultura, e non le interessa collezionare. La cultura viene perciò estromessa dalla gestione della stessa cultura, e una burocrazia amministrativa onnipotente e supponente si ritiene in grado di sostituire con i suoi uomini coloro che per conoscenze scientifiche e per capacità di sintesi intellettuale sono i soli in grado di interpretare l'eredità culturale dei popoli.

Ma il cerchio sta per essere spezzato. Dalla Francia, ove il Ministero dell'Educazione ha tradito una tradizione plurisecolare, mettendo alla direzione del Muséum National d'Histoire Naturelle un direttore amministrativo, viene un forte segno di rivolta. Il progetto di riforma messo in atto dal nuovo direttore ha suscitato vivaci proteste fra gli scienziati del Muséum (Nuova Museologia, n. 2, pagg. 30-31). Proteste che sono divenute una vera rivolta al Musée de l'Homme. Il personale del museo è sceso in sciopero e ha bloccato l'edificio del Trocadéro, per impedire che le collezioni etnografiche vengano impacchettate e immagazzinate ancor prima che sia costruito il futuro Musée des arts premiers al quai de Branly, loro destinazione finale. Ma la rivolta è sostanziale: non ci si oppone a un trasferimento o a una riorganizzazione fisica della museologia etnografica, ma a una sua probabile riorganizzazione concettuale. Gli scienziati del Musée de l'Homme si oppongono al trasferimento degli oggetti, poiché sostengono che il nuovo museo – esponendoli in maniera estetizzante – farà crescere il valore di mercato, sottraendo di fatto questi reperti alla scienza. Essi suggeriscono quindi che alla base del museo del quai de Branly vi sia un'operazione economica.

Se a Parigi gli scienziati del Musée de l'Homme alzano la testa e si oppongono con forza alla commercializzazione dei musei, alla conduzione manageriale e alla monetizzazione della cultura e del patrimonio, si può fare altrettanto da noi.

Aux armes! Aux armes!

Giovanni Pinna

L'ideologia del flusso vitale: una visita al Kiasma di Helsinki

Giampiero Comolli

I nuovi musei d'arte contemporanea – è stato detto – sono come le cattedrali dei secoli passati: monumenti eretti per manifestare i valori, l'ideologia, il prestigio di una città. In altre parole, se vogliamo capire in che cosa oggi crede la nostra società, qual è la “nuova religione” che ha sostituito quella espressa dalle chiese antiche, noi dovremmo osservare con attenzione non solo le opere d'arte contemporanea, ma innanzi tutto l'architettura, l'aspetto dei recentissimi musei dove esse sono ospitate. È con questi pensieri che, durante una bella giornata di sole a Helsinki, mi accingo a visitare il Kiasma, lo stupefacente museo d'arte contemporanea inaugurato appena l'anno scorso. Vi arrivo a piedi, con una bellissima passeggiata lungo la baia di Töölö, che s'insinua fin nel

cuore della città: boschi e bianche casette di legno affacciate sull'acqua azzurrina, mentre sull'altra riva si stagliano le chiare, lineari superfici del famoso Finlandia Hall di Alvar Aalto; poi, poco oltre la baia, ecco l'imponente edificio neoclassico del Parlamento; e infine – giusto accanto al bronzo equestre del maresciallo Mannerheim,

venerato padre della patria – gli specchianti, movimentati, luminosi, enormi volumi del Kiasma; mentre dall'altro lato campeggiano il grande parallelepipedo in mattoni della Posta centrale e quello cristallino dell'*Helsingin Sanomat*, principale quotidiano della città; poco oltre, la famosa, magnifica stazione dei treni, di Saarinen, del 1904. Basta questo per capire come il Kiasma sia stato collocato in una posizione strategica, come a svolgere la funzione centripeta di nuovo perno attorno al quale ruota la città, di punto d'intersezione, d'incrocio dove convergono le linee di tensione che definiscono l'impianto urbano. Del resto il nome “Kiasma” (derivato dal greco antico *chiasmós*) vuol dire proprio questo:

incontro e incrocio di significati, ma anche punto ove le fibre dei nervi ottici s'intersecano incrociandosi nella cavità cranica, così da rendere possibile la percezione visiva. Il Kiasma insomma si propone esplicitamente come specchio e punto focale dove confluiscono architettura e paesaggio, natura (la baia, i boschi di Töölö) e storia (il Parlamento, il monumento a Mannerheim). Ora, la cosa stupefacente e altamente significativa è che questa sorta di centro cosmico, di *axis urbi* costituito dal Kiasma non corrisponde a nessuna forma geometrica chiaramente riconoscibile: è come un immenso, misterioso oggetto alieno che attrae, seduce, ma non può essere descritto, definito in modo chiaro. Essendo del tutto asimmetrico, e quindi privo di corrispondenze fra elementi

opposti, devo girarci lentamente attorno più d'una volta, prima di capire come sia fatto: due corpi, uno rettilineo e uno curvilineo si compenetrano l'uno dentro l'altro – dove il curvilineo, fatto di avvolgente e abbagliante zinco, essendo molto più ampio, ingloba arcuandosi quello rettilineo, per poi terminare in una facciata a vetri



interrotta da linee spezzate e superfici in rame; tutto diverso l'ingresso, costituito da una pensilina insinuantesi fra i due grandi blocchi disuguali, ma qui uniti da un'immensa vetrata. Eleganti lampioncini fiancheggiano un lato dell'edificio e l'ampio piazzale dell'ingresso, mentre l'altro lato, dove si compenetrano i due corpi, si specchia in una vasca la cui acqua penetra nell'edificio, per attraversarlo tutto, lungo una cavità di granito e quindi fluire verso la baia non distante. Se di giorno le ampie vetrate, le superfici zincate e ramate, fanno da specchio ai monumenti cittadini, e lasciano riflettere la bianca, orizzontale luce del Nord, ecco che di notte l'interno illuminato del museo fa sì che questo

risplenda come un enorme organismo luminoso e trasparente. Valido all'esterno, il principio del *chiasmós*, cioè della confluenza incrociata, lo è ancor di più all'interno, dove da un immenso atrio, aperto fino al tetto vetrato e luminoso, si dipartono e s'intersecano più volte, in lieve e curvilinea salita, rampe d'accesso ai quattro piani superiori. Questi ultimi quindi non paiono propriamente sovrapposti gli uni agli altri, in quanto sono raggiungibili attraverso una quieta e quasi spiraliforme passeggiata, che ci conduce in sale espositive ciascuna di dimensioni e forma differenti, e nelle quali oltretutto il tradizionale principio ortogonale dell'angolo retto è stato sostituito da quello dell'incrocio asimmetrico fra pareti piane e curve, con la luce che non cade più rigidamente dall'alto a illuminare le opere, ma penetra a sorpresa da tagli vetrati aperti nelle pareti, così da mutare col variare della luminosità esterna. Con le loro pareti di stucco bianco e i pavimenti neri, scelti per suggerire silenzio, scorrevolezza e pacatezza, queste sale espositive si susseguono in continue aperture di nuove prospettive, per poi sboccare su ampie finestre-quadro aperte in modo panoramico verso la città, così da permettere al visitatore un'esperienza percettiva a propria volta fluida, spaesante e proteiforme, in cui esterno e interno, sopra e sotto, linea retta e linea curva si amalgamano e si sovrappongono in un *continuum* senza inizio e senza fine...

Come si è arrivati a un simile risultato? In seguito a un accordo fra lo stato finlandese e il comune di Helsinki, nel 1992 venne indetto un concorso internazionale, vinto poi dall'architetto americano Stephen Holl. Si trattava di sistemare una collezione di oltre quattromila opere d'arte contemporanea, dal minimalismo alla pop art, dall'arte povera al neo-espressionismo tedesco, alla transavanguardia italiana, con importanti pezzi di Walter De Maria, Mario Merz, Jannis Kounellis, Dan Flavin. Ma si trattava anche di creare un centro polifunzionale di cultura visiva, dove dare spazio a performance, teatro, danza, multimedia, film, seminari e così via. Di fronte a tali esigenze, il progetto di Stephen Holl pareva più di ogni altro essere in grado di dar vita a uno luogo capace di interagire in modo versatile sia con l'intorno cittadino, sia con il mondo sempre più polimorfo, plurale dell'arte contemporanea.

A questo proposito, nella confortevole libreria posta all'ingresso, raccolgo un interessante foglio esplicativo che val la pena di citare: "Il Kiasma vuole essere un insieme in perpetuo movimento, dove i più diversi spettacoli e progetti, ciascuno portatore di un proprio ritmo, s'inseriscono gli uni accanto agli altri. Così il Kiasma si rivela non un mero spazio fisico, ma innanzitutto una dimensione della mente, un catalizzatore per miriadi di pensieri e discorsi, uno stimolatore in continua evoluzione per la ridefinizione ininterrotta dell'arte e della cultura, uno spazio vivente e dinamico dove chiunque potrà intensificare le proprie percezioni...". Ebbene, la realizzazione corrisponde a simili alti propositi? Per

quel che vale la mia risposta, posso dire che vi corrisponde fin troppo. Salgo e ridiscendo lungo queste scale spiraloidi e metamorfiche, che riescono a dare un senso insieme di vertigine e di riposo; scivolo come se fossi senza peso in questi spazi ovattati e cangianti, che circondano, o meglio avvolgono le opere d'arte, in modo da aprire prospettive continuamente nuove, giochi di luci e superfici ogni volta inaspettati; avanzo stupefatto di fronte alla sinuosa eleganza, alla raffinatissima cura con cui sono state trovate soluzioni sempre inaudite e sempre sofisticate per ogni minimo particolare: da una vetrata orizzontale che d'improvviso s'inclina, alla maniglia gentilmente tortile e ramata di una toilette. Finché alla meraviglia viene stranamente a sovrapporsi come un vago senso di nausea, di saturazione. È respingente, è aggressivo, antipatico questo spazio? No, al contrario: la sua straordinarietà sembra quella di presentarsi come un luogo al

tempo stesso mai visto, ma seducente: ancor più che attraente, addirittura risucchiante, assorbente, fino a dare quasi un'impressione di soffocazione. Non è brutto il Kiasma, è fin troppo bello, ma di una bellezza così eccessiva da risultare in qualche modo inquietante, per non dire vagamente mostruosa.

Passeggiando sia all'esterno che all'interno del Kiasma, si avverte come il museo ci faccia accedere a una dimensione dove tutto confluisce, si amalgama, si sovrappone senza dar vita a un caos, ma a un'eleganza che, smussando ogni contrasto, riesce a far dolcemente convivere l'uno accanto all'altro quelli che dovrebbero essere i contrasti più stridenti. E proprio così facendo il Kiasma può



proporsi come un nuovo centro che moltiplica le forze della città, come un accentratore, un trasformatore e un potenziatore di energie. Nel Kiasma, i vari, innumerevoli e disordinati frammenti di cui è costituito il nostro mondo acquistano valore e significato nella misura in cui si connettono gli uni agli altri all'interno di un flusso energetico e vitale che tutto accoglie e collega, smussando le differenze, depotenziando ogni contraddizione, facendo sì che gli opposti trascolorino e si trasmutino gli uni dentro gli altri, senza che sia prevista la possibilità di sottrarsi: da qui, probabilmente, il mio vago senso di oppressione. Gli edifici e i monumenti che circondano il Kiasma, con le loro forme chiaramente riconoscibili (la statua equestre del maresciallo, il parallelepipedo di cristallo dell'*Helsingin Sanomat*, le colonne classiche del Parlamento...) si pongono di fronte a me come alterità con le quali entrare dialetticamente in relazione, così da stabilire un dialogo fra la mia e la loro differente, ben definita identità. Nel Kiasma invece ogni differenza, ogni alterità tende a essere assorbita dentro un circuito onnipervasivo: non più dunque una dialettica delle differenze, ma un "kiasma" dei flussi e delle interconnessioni. Ma, forse, questa ideologia, questa "fede" nel flusso vitale che tutto unifica è quella in cui oggi la nostra società ha bisogno di credere proprio per superare la frammentazione, la caoticità, la disunione del mondo globalizzato.

Giampiero Comolli è scrittore e saggista.



Le tre immagini del Museo Kiasma di Helsinki sono di Gigliola Foschi.

Le mappe smisurate degli ecomusei

Gianluigi Daccò

Una dozzina d'anni fa, molto in ritardo sul resto d'Europa, anche in Italia si cominciò a parlare di ecomusei. Tesi di laurea, corsi e seminari furono dedicati all'argomento, e alcuni enti locali – comuni, province, comunità montane – affidarono a professionisti progetti di fattibilità sull'argomento. I primi progetti riguardavano gruppi di edifici, poi quartieri, quindi si allargarono a intere vallate, in seguito a comprensori e, infine, giunsero alle dimensioni di intere province.

Conobbi addirittura una équipe di architetti piemontesi che si mise, seriamente, a progettare un Ecomuseo della Pianura Padana. La realtà, talvolta, emula la letteratura, anche quella fantastica di un Borges.

Del rigore nella scienza

“...In quell'Impero, l'Arte della Cartografia raggiunse tale perfezione che la mappa d'una sola provincia occupava tutta una città, e la mappa dell'Impero, tutta una provincia.

Col tempo, codeste mappe smisurate non soddisfecero e i Collegi dei Cartografi eressero una mappa dell'Impero, che eguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso.

Meno dedite allo studio della cartografia, le generazioni successive compresero che questa mappa era inutile e non senza empietà la abbandonarono alle inclemenze del sole e degli inverni.

Nei deserti dell'Ovest rimangono lacere rovine della mappa, abitate da animali e mendicchi...”

Da Suarez Miranda, *Viaggi di uomini prudenti*, libro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658¹.

Ultimamente questo tema, senza aver quasi mai trovato una collocazione nella cultura italiana, sembra essersi spento e le “mappe smisurate” degli ecomusei sono rimaste, quasi tutte, nei disegni, abbandonati, dei progettisti. Molti, come gli antichi cinesi di Suarez Miranda, hanno pensato che queste mappe museali, in scala cento a cento, fossero inutili; così sono state abbandonate, se non con empietà, certo con molta superficialità. Ed è un peccato.

Quando timidamente si cominciò a occuparsi anche da noi degli *ecomusées*, il drammatico problema da affrontare era certamente quello della mancanza di una politica italiana di musealizzazione, mentre negli altri paesi europei l'innovazione in questo settore trovava i suoi migliori risultati proprio negli ecomusei. Si pensi soltanto che il mitico Ecomusée di Le Creuzot, fondato dal grande museologo Georges Rivière, era già nato da venti anni e cominciava già allora a conoscere il suo declino. In Europa da allora gli ecomusei sono incredibilmente

cresciuti per numero e importanza: nel nostro paese sono ancora molto pochi. Se è mancata una seria ecomuseologia in Italia, è perché mancava il concetto di museo stesso.

L'ecomuseologia non si è sviluppata nel nostro paese perché ancora molto carente è il concetto stesso di museo che da noi, troppo a lungo, è stato vissuto solo come il punto finale della tutela dei Beni culturali del territorio.

Nonostante la recente riforma universitaria in Italia, non esiste neppure una scuola di museologia e si continua a confondere il museo con la collezione. Il concetto di “valorizzazione” – concetto vago e non ben definito – è recente, risale alla Legge 112 e una definizione, molto parziale, di “museo statale” (di tutti gli altri, e sono la maggioranza, nulla!) è data dal recente Testo Unico dei Beni culturali (Decreto Legislativo n. 490 del 29.10.1999). Un po' poco.

Altrove, invece, la nuova concezione del museo che si è affermata è strettamente intrecciata con il sorgere e lo svilupparsi degli ecomusei, nati dall'idea che i paesaggi antropizzati, da studiare e divulgare, esprimano, concretamente e totalmente, le culture antropologiche che li hanno prodotti nel corso dei secoli. Lo sviluppo della nozione di ecomuseo parte dall'abbandono della tradizionale concezione delle collezioni come oggetto della museologia, per passare a quella di “insieme di elementi di valore culturale”, che diventò “testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente” e, infine, “il patrimonio, la realtà e l'immagine dei beni della natura e dell'uomo”. Si giunse così alla concezione di patrimonio territoriale, l'oggetto dell'ecomuseo. La nozione di “patrimonio territoriale”, elaborata in Francia alla luce del dibattito allora in corso tra storia e antropologia, aveva il vantaggio di coprire insieme la storia, l'archeologia, l'etnografia di un territorio dato.

Il passo successivo fu l'elaborazione del concetto di ecomuseo, o museo dell'ambiente storico di un dato territorio. Il prefisso “eco” dell'*ecomusée* designava molto bene l'ambiente storico-sociale che questo istituto doveva testimoniare, studiare e far conoscere. Parallelamente e indipendentemente, nei paesi anglosassoni si formava il concetto di *cultural heritage*, e in quelli di area tedesca lo *Heimatmuseum* conosceva una rinascita su basi diverse da quelle tradizionali.

Anzi, le recenti teorie museologiche considerano oggi il museo, e quindi a maggior ragione l'ecomuseo, una funzione: il “museo-programma” che si esplica nel “museo-discorso”. L'*ecomusée* spiega come un determinato gruppo umano si è sviluppato in un determinato territorio, lo ha trasformato nel corso della sua storia, nell'ambito di un determinato sistema tecnologico, lo ha pensato, ha scoperto il suo posto nell'universo per mezzo di quel determinato sistema di rappresentazioni e si è esso stesso modellato e trasformato.

Strumento progressivo di conoscenza e autoanalisi.

Negli anni della nascita di Le Creuzot, Rivière coniò la celebre definizione di ecomuseo quale specchio di una comunità e di un territorio. L'ecomuseo, secondo le sue teorie, era creato da una comunità che in esso si rispecchiava e si riconosceva e che attraverso di esso presentava la sua immagine al visitatore; un'immagine sempre in evoluzione con il passare del tempo e il mutare degli atteggiamenti sociali, come quella riflessa in uno specchio. Se l'enfasi originaria posta sul legame ecomuseo-comunità si è persa in questi ultimi decenni, con il fallimento dei tentativi di dare a questo legame un ruolo politico progressista (queste teorie nascono subito dopo il Sessantotto francese), agli ecomusei è rimasto il saldo impianto teorico e funzionale proprio di queste istituzioni culturali.

Tramontato l'entusiasmo barricadiero, la riflessione si è fatta più amara. Philippe Mairot, che per alcuni anni fu presidente della federazione degli *ecomusées* francesi diceva: "Spesso si considera lo sviluppo dell'ecomuseo come il sintomo di una profonda crisi: la crisi della 'tradizione' e della trasmissione della cultura... Questo vuol dire ipotizzare che ... la 'tradizione' non sia più come una nostra seconda natura ma una sorta d'oggetto che deve essere salvaguardato, proprio come una specie animale in via di estinzione che non è più in grado di riprodursi... Se tale è la missione che si vuole affidare ai musei in genere e agli *ecomusées* in particolare, credo che questa sia, da un lato, una richiesta eccessiva e, dall'altro, un modo di sottostimarli"².

È certamente una richiesta eccessiva intendere il museo, e quindi anche l'ecomuseo, come l'istituzione deputata alla mediazione del tempo, dell'alterità storica rimossa nel tempo.

Perché l'alterità rimossa nel tempo si allarga, giorno per giorno, a dismisura; la crescita esponenziale delle nuove conoscenze e delle nuove tecnologie avanza con impeto sempre più dirompente, scalzando e annullando in continuazione modi di vivere, atteggiamenti sociali, mestieri e ruoli, *savoir faire*, tutte le cose insomma per le quali, sempre più velocemente, sembra non esserci più posto e che la memoria collettiva non è più in grado di accogliere, non avendo più spazi disponibili. La memoria, ormai, sembra essere diventata un impossibile lusso, non più il valore centrale da conservare a ogni costo, come nelle società tradizionali: tutti, in fondo, abbiamo la sensazione di vivere in un presente esteso che, sotto l'incalzare ininterrotto delle innovazioni, inghiotte sempre più in fretta il tempo, restringendo il passato in angoli ogni giorno più angusti e remoti.

Indifferenti i più, sgomenti alcuni, pensiamo che il filo della tradizione sia stato definitivamente spezzato da una forsennata accelerazione del tempo dovuta all'incalzare delle nuove tecnologie e all'allargarsi del mercato planetario. Perché inesorabili, che tagliano definitivamente il filo della storia. Se così fosse, e in una certa misura lo è, chiedere agli ecomusei di condurre l'isolata battaglia difensiva di un passato ormai rimosso, sarebbe una richiesta forse inutile. Come novelli Rhett Butler di *Via col vento*, mormorando: "Ho sempre amato le cause perse", ci avvieremmo a combattere in difesa di una memoria ormai sconfitta e agonizzante. Impresa eroica ma romanzesca, sublime e patetica al contempo. La sfida degli ecomusei si gioca invece nel tentativo di

conservazione della memoria di culture antropologiche in velocissima trasformazione. Non inutili relitti, ma fondamento della nostra identità culturale. Non è una cosa facile, non è apprezzata da tutti, ma si può ancora fare.

Soltanto nella vicina Francia, gli *ecomusées* sono oltre 400: l'archeologia industriale, l'artigianato, l'agricoltura, l'allevamento trovano posto in questi *musées éclatés*, musei esplosi, disseminati sul territorio in una fitta rete di emergenze (fabbriche, villaggi operai, fucine, miniere, fattorie ecc...), collegate tra loro da "itinerari attrezzati" che fanno capo a un centro di documentazione dotato, quasi sempre, di fototeche, archivi, biblioteche specializzate, laboratori didattici. Gli *ecomusées* si propongono di studiare, filmare, fotografare, raccogliere, esporre, conservare e far conoscere al pubblico il patrimonio etnologico e storico, in senso lato, del loro territorio. Evidentemente ognuno di essi privilegia un settore, dall'etnobotanica alla storia della tecnologia, dalla conservazione degli edifici allo sviluppo economico del territorio. In gran maggioranza vivono più per motivazioni e valori di carattere culturale che per aspettative economiche: ampliare le proprie conoscenze, approfondire la ricerca, perseguire una missione con una responsabilità pubblica, guadagnare riconoscimento e legittimazione professionale, istruire il pubblico e fare un buon lavoro per le comunità di appartenenza sono i valori e le aspettative di coloro che vi lavorano. Valori eterodossi ormai in una società come la nostra, ma non certo esclusivi dei soli museologi.

Nati nella grande tradizione dell'antropologia in Francia, nell'ambito del funzionalismo nei paesi di lingua inglese, gli ecomusei hanno dovuto, all'inizio della loro storia, combattere il luogo comune che identificava gli oggetti della museologia quasi esclusivamente nelle collezioni artistiche.

Si creò venti anni fa una dicotomia tra i musei espressione della "creazione artistica" e gli altri, che documentavano il "patrimonio territoriale" creatosi dal susseguirsi delle generazioni e delle loro attività, archivio della società costituito dai documenti concreti della produzione sociale.

Il museo d'arte, a causa della sua storia e della formazione delle sue collezioni, si fonda esclusivamente su oggetti considerati "prestigiosi" per la loro bellezza, rarità, originalità. Questi oggetti sono stati strappati dal loro contesto originale, che è impossibile ricostruire: la galleria d'arte rimane, così, separata da tutto il resto. Rimane inoltre separata dagli altri musei, che ignora o disprezza. E questo sentimento di superiorità la galleria d'arte lo ha acquisito nel corso della sua storia, diventando per di più il modello referenziale per tutte le altre tipologie di museo e per le tecniche espositive: in un primo tempo anche i materiali museali dell'archeologia, dell'etnografia, dei musei di arti decorative furono selezionati ed esposti come "oggetti di prestigio"³.

Il falso antagonismo *patrimoine/création* si mantiene tuttora e ha assunto perfino una connotazione politica; così è stato in Gran Bretagna, dove i musei di archeologia industriale sembrano essere diventati tipici dei movimenti di sinistra e quelli d'arte contemporanea o design prerogative del liberismo thatcheriano. La critica a questa concezione è costante nei padri fondatori, come Hugues de Varine,

che polemizzava con i luoghi comuni dell'epoca per i quali musei erano nati solo per tesaurizzare i capolavori, e quindi non accettavano la musealizzazione di oggetti umili, quotidiani, come quelli che, di necessità, costituivano i materiali degli ecomusei. Questa idea, allora dirompente, con il tempo ha portato però a una certa serialità museale, come è stato anche il caso di molti parenti degli ecomusei, per esempio i musei di cultura contadina. A distanza di pochi chilometri si ritrovano le stesse tipologie: come gli opifici serici musealizzati della Linguadoca, simili l'uno all'altro con scarse variazioni, o i musei del sidro in Normandia, con gli stessi macchinari e che illustrano lo stesso procedimento tecnico.

La selezione si impone, oggi, come una necessità: non deve più essere considerata solo un postulato estetizzante del collezionismo artistico. Nei primi anni Settanta il rifiuto della selezione era diffuso in ogni campo: dalla scuola alle politiche di reclutamento del personale, era un assioma indiscutibile che però ha portato alla dequalificazione di molte strutture.

Tornando alla museologia, se tutti i potenziali materiali museali hanno una valenza culturale e storica, non tutti devono essere necessariamente conservati, studiati e divulgati. I recenti sviluppi della disciplina archivistica e l'evoluzione del concetto di documento in questo ambito possono insegnare molto ai museologi. È un'affermazione

semplice ma non semplicistica: la mancanza di una programmazione selettiva e di procedure concrete nel trattamento dei documenti museologici ha portato alla rapida nascita, allo sviluppo e alla morte di moltissimi musei di quella che si definiva cultura materiale; la stessa cosa oggi sta capitando a molti ecomusei in tutta Europa.

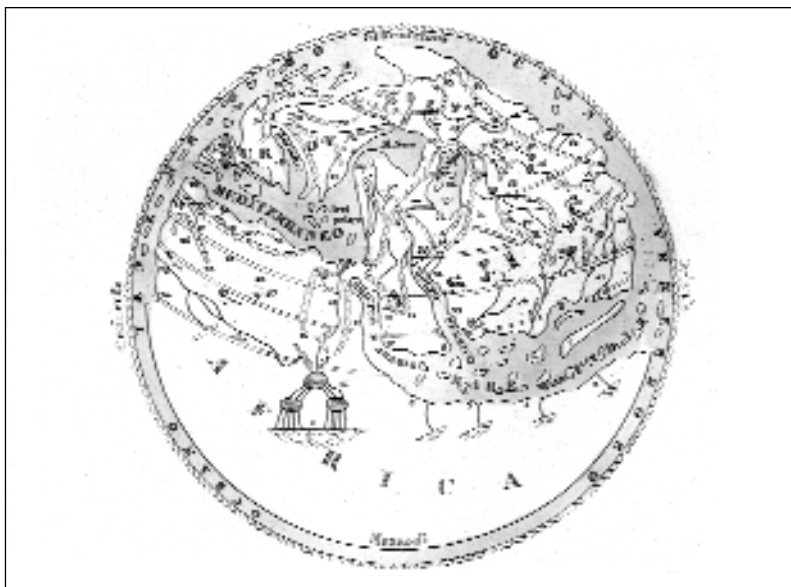
In Italia siamo molto in ritardo, ma questo può avere risvolti positivi. O meglio, non siamo in ritardo, ma abbiamo seguito una politica culturale diversa. Il rapporto museo-territorio è stato un punto centrale della riflessione degli anni Settanta sulla politica dei Beni culturali, come nel pensiero di Andrea Emiliani, nato anch'esso dalla constatazione della separazione totale del museo "luogo di deportazione artistica" dal contesto. La tradizionale politica italiana dei Beni culturali incentrata sulla tutela resta dominante anche con la nuova disciplina

del Decreto Legislativo n. 420 che, tra l'altro, ha finalmente riconosciuto il valore culturale dei beni etnografici. In linea di principio, questo è un bene, ma se si pensa di estendere le procedure e le prassi che valgono per il patrimonio storico-artistico e archeologico anche a quello etnografico, si commetterebbe un errore.

La tutela resta incentrata sulle soprintendenze, quindi su un sistema di controllo territoriale fondato ancora sulla politica, fortemente centralizzata, del vincolo. Questa pratica, rigida e burocratizzata, ha dimostrato tutti i suoi limiti di fronte all'ampliamento sempre più esteso delle tipologie dei manufatti considerati Beni culturali.

Nel dibattito italiano sull'argomento rimane però un grande assente, e questo è proprio l'ecomuseo.

Invece, le ormai più che ventennali esperienze straniere ci possono suggerire alcune linee, importanti anche per la museologia in genere. Una prima è costituita dalla inventariazione a tappeto dei manufatti e dei complessi produttivi, come quella che, per esempio, conduce la Cellule du Patrimoine Industriel dell'Inventaire Général des Richesses et Monuments Artistiques de la France. Questo compito può essere affidato proprio agli ecomusei e alle comunità locali, e labo r a n d o metodologie snelle e agili ma comuni e normalizzabili, secondo precisi standard



Da: Atlante di geografia universale, Vincenzo Batelli e compagni, Firenze 1846, tavola XXX.

scientifici.

Una seconda linea deve essere la selezione programmata dei percorsi e dei complessi ecomuseali, riservando l'intervento finanziario pubblico solo a quelle realtà che rispondano a chiari requisiti di ricerca, didattica e rappresentatività di processi lavorativi e complessi produttivi. Infatti, come infinita è la gamma del potenziale collezionismo, così infinita può essere quella degli ecomusei, ma non tutti hanno lo stesso valore scientifico e di testimonianza. Si impone la necessità di un "controllo di qualità". Questo compito non può essere affidato a chiunque, alle singole amministrazioni locali o alle svariate associazioni culturali, ma ad agenzie preparate e competenti.

Il ruolo delle regioni in questo ambito è fondamentale. Lavoro ancora tutto da fare ma non impossibile, come dimostrano le recenti

esperienze della Commissione Ministero BAC - Regioni per la definizione degli standard degli istituti museali dello stato da trasferire agli enti locali, e del Comitato Regionale Musei della Lombardia per la definizione dei "requisiti minimi di qualità".

Un terzo elemento importante è la defiscalizzazione per gli interventi di manutenzione e di restauro dei complessi di valenza storico-etnografica.

Questi potrebbero essere i primi passi di una politica del patrimonio culturale diversa, non più volta a ingessare il singolo "bene" con il vincolo, ma fondata sull'intervento attivo del museo.

Tra l'altro, questa è la politica culturale di tutti gli altri paesi, incentrata sulla funzione degli istituti museali sul territorio, e non sull'impossibile controllo territoriale. Un discorso a parte meriterebbe la selezione programmata dei percorsi e dei complessi ecomuseali, riservando una sorta di DOC, come per il Brunello di Montalcino, soltanto a quelle realtà che rispondano a chiari e determinati requisiti scientifici. Una doverosa cautela si impone: si pensi alla gloriosa tradizione inglese dei musei *open air* e dei *working museums* che ha portato agli odierni "ecoparchi". Oggi, in molti ecoparchi l'elemento ludico prevale talmente da essere diventato il fattore più importante, proprio a scapito di una seria divulgazione storica. In queste disneyland per adulti il mercato ha imposto i suoi metodi, e questa cosa non è di per se stessa un male. Ma quando oltre ai metodi anche i valori del mercato diventano dominanti, questi lasciano pochissimo spazio a tutti gli altri, che tendono a scomparire. L'attenzione per il divertimento prende il posto delle funzioni scientifiche ed educative.

In passato l'ossessione della conservazione portava a una sorta di "memoria pietrificata" e la ricerca scientifica, da sola, produceva musei per soli addetti ai lavori, spesso noiosi e incomprensibili. Il pubblico in questi istituti era considerato come un mero accidente, entrava in silenzio, in punta di piedi, capiva poco e si annoiava molto. Un paio di gite scolastiche di questo tipo è bastata alla maggior parte degli italiani della mia generazione per tenerli alla larga dai musei per il resto della loro vita. Oggi questo non capita più, ma l'attenzione al solo divertimento può condurre a circhi Barnum che presentano un passato, curioso e divertente, ma del tutto inventato.

Gli ecomusei che si nutrono di nostalgie riciclate si stanno diffondendo: che l'invenzione della tradizione produca rassicurazione, lo si sapeva; oggi sappiamo che può produrre anche profitto. Niente di male, a patto che non si perda l'insostituibile ruolo del museo quale mediatore dell'alterità storica, macchina del tempo che si sforza di creare una consapevole conoscenza del valore della memoria.

1. Borges J.L., 1982 - *L'Artefice*. Trad. it. Rizzoli, Milano, pag. 104.

2. *Museovivo*, 1991, anno 1, n.1, pagg. 5-8.

3. Gaudibert P., 1989 - *G.H. Rivière et le musée d'art*. In: *La Muséologie*, Paris, p. 92.

Relazione tenuta al Convegno "Dal Museo delle tradizioni popolari all'Ecomuseo", svoltosi presso i Musei Civici di Novara il 1° dicembre 2000, in occasione dell'assemblea annuale dell'ICOM ITALIA.

Gianluigi Daccò è direttore dei Musei Civici di Lecco.

Ecomusei, musei del territorio, musei di identità

Maurizio Maggi

Il patrimonio culturale è un concetto che ha subito nell'ultimo secolo importanti modifiche. Si tratta di un fenomeno iniziato alla fine dell'Ottocento e oggi particolarmente accelerato, che può essere definito, in estrema sintesi, come un affrancamento progressivo della nozione di patrimonio dai concetti estetici e come un altrettanto progressivo allargamento a quelli sociali: prima, l'inclusione degli oggetti "popolari" nella categoria dei reperti della museografia "alta"; poi, la considerazione del territorio fisico e delle sue tradizioni linguistiche, infine, l'allargamento all'immateriale come elementi di contesto fondamentali del patrimonio museale tradizionale. Il sovrapporsi, in tempi più recenti, di paradigmi ambientali, culturali, economici ha arricchito e trasformato il concetto di patrimonio culturale, conferendogli caratteristiche che lo legano oggi, molto più che in passato, a due concetti cruciali in questo passaggio di secolo: quelli di territorio e di identità.

Su questo processo di lungo periodo si è innestata, negli ultimi venti anni del secolo, l'accelerazione del processo di globalizzazione. Questo fenomeno ha, fra gli altri, due effetti fra loro coesistenti e interessanti sul piano culturale. Il primo fenomeno è la tendenza a creare una

cultura internazionale, trasportabile dovunque (esempio tipico il Guggenheim di Bilbao) perché standardizzata nei modi di presentazione, circolazione, produzione. Un aspetto positivo di questo fenomeno è che la cultura diventa, ancora più che in passato, mezzo di promozione di un paese. L'aspetto negativo è ovviamente l'omologazione culturale.

Il secondo fenomeno è una forte domanda di identità, che normalmente si manifesta a scala locale, e che presenta talvolta caratteristiche reazionarie, come aggressività e chiusura localistica o volontà di conservazione a oltranza, oppure opportunistiche, come la creazione di un'identità artificiale e di maniera.

Accanto a questa etnicità commerciale esiste però un movimento

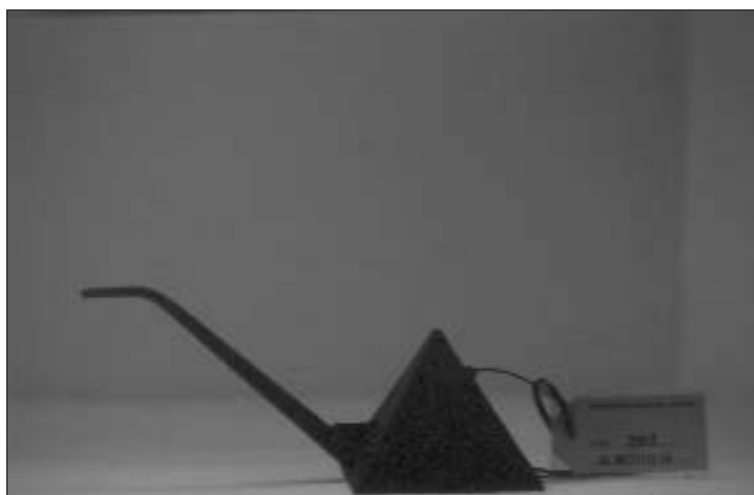
di riscoperta autentica della cultura locale, creativo e finalizzato alla conservazione della diversità e che muove dalla riscoperta dell'identità come reazione alla standardizzazione culturale. Questa spinta trova normalmente nel "locale" lo spazio più adatto a manifestarsi, anche perché più democratico e meno soggetto alle grandi forze del mercato della cultura. Quello locale è infatti un territorio più facilmente percorribile dall'innovazione in campo culturale. Il patrimonio tradizionale (i musei, le grandi opere) sono funzionali a una gestione accentrata del potere. Naturalmente anch'essa potrebbe giovare della delega e del coinvolgimento locale, ma si presta comunque, dal punto di vista organizzativo, a una gestione accentrata: pochi decisori, pochi grandi progetti e soprattutto poca necessità di coordinarli fra

loro. Il patrimonio locale invece non può essere promosso se non coinvolgendo e delegando. Le sinergie qui sono obbligatorie. L'approccio multidisciplinare, che spiazza i poteri scientifici tradizionali, e il collegamento fra le diverse iniziative, in genere singolarmente poco rilevanti, sono, in questo contesto, *conditio sine qua non* per il successo. Inoltre i progetti periferici possono svilupparsi anche senza grandi appoggi

centrali e quindi il potere di controllo del centro ne risulta ridotto.

Forse l'ancoraggio al territorio, quindi a qualcosa di immobile dal punto di vista spaziale, permette anche di rispondere alla crisi determinata dall'ambivalenza di molte delle appartenenze culturali contemporanee, sempre instabili e in discussione, e dall'assenza di un "centro di gravità" in un mondo in rapido mutamento, nel quale appare razionale che la diversità sia regolata dalle sole forze del mercato, un mondo che assicura "comunicazione senza integrazione".

Comunque sia, tutto questo ha come conseguenza rilevante una crescita della domanda di identità e quindi una maggiore attenzione di studiosi e amministratori verso il patrimonio locale come occasione che ne può permettere la costruzione. In questo contesto non stupisce



Museo Municipal de Loures, Lisbona. (Foto Giovanni Pinna)

il rinnovato interesse verso il modello dell'ecomuseo, particolarmente adatto, per le sue caratteristiche di museo di identità e del territorio, a farsi interprete di questa nuova domanda.

L'iniziativa del Piemonte

Il Piemonte è certamente oggi il laboratorio più interessante di questo tipo di interpretazione del patrimonio locale. Nel 1995 il Consiglio Regionale piemontese ha approvato una legge, la prima e per ora l'unica in Italia, per la promozione degli ecomusei. Da allora sono stati spesi poco meno di dieci milioni di Euro per il finanziamento di tredici progetti, e il programma conta attualmente su un bilancio di circa tre milioni di Euro annui. Più o meno nello stesso periodo la Provincia di Torino dava vita a una analoga iniziativa che cerca di mettere in rete venticinque diverse attività di valorizzazione della cultura materiale. La Regione ha recentemente costituito, mediante il suo ente di ricerca, l'Ires, un laboratorio con il compito di assistere e valutare tutte le iniziative in atto sul territorio piemontese.

L'interesse degli amministratori, la disponibilità di risorse finanziarie e la domanda progettuale hanno ovviamente posto interrogativi nuovi. Il primo riguarda i criteri di selezione nella distribuzione delle risorse: come distribuire i finanziamenti nello spirito della legge? È possibile trovare un sistema non rigido che indirizzi in modo incentivante i finanziamenti? Il secondo riguarda gli elementi di supporto e di guida utili ai partecipanti: come aiutare gli ecomusei ad adeguarsi a quanto previsto dalla legge? Come aiutare i gruppi locali in una attività di interpretazione che non poggia nel nostro paese su solide radici?

Esistono poi altre domande, forse meno pressanti perché non collegate a provvedimenti specifici di spesa, ma comunque rilevanti per il futuro del fenomeno degli ecomusei. Come si colloca l'iniziativa sugli ecomusei nel quadro più generale delle politiche in campo culturale e del tentativo di fare della cultura un elemento strategico dello sviluppo a livello regionale? Come promuovere lo sviluppo economico-culturale-ambientale di un territorio? Possono gli ecomusei rappresentare un aiuto e, se sì, in che modo? Esiste un conflitto latente fra necessità di sviluppo turistico e di conservazione e valorizzazione della memoria? Che ne è del movimento degli ecomusei oggi? È stato un successo o un fallimento? Esistono modelli cui ispirarsi o errori da evitare? La trasformazione in corso nel mondo dei musei riguarda anche gli ecomusei? Assume in questo caso caratteristiche specifiche?

Una ricerca europea

Per rispondere a questi interrogativi l'Ires, su sollecitazione della Regione, ha dato vita nel 1998 e 1999 a un'indagine europea sugli ecomusei¹.

L'indagine si è basata su una *survey* postale che ha coinvolto oltre 200 istituzioni e su interviste e colloqui con direttori e manager di 24 ecomusei musei italiani ed europei. Sono stati inoltre effettuati colloqui diretti con esponenti di organismi internazionali o comunque operanti nell'ambito degli ecomusei (Unesco, International Council

of Museums, Fédération des ecomusées et des musées de société, Federazione degli ecomusei svedesi, Réunion Musées Nationaux). Un questionario in varie lingue (italiano, inglese, francese, tedesco, portoghese e spagnolo) è stato inviato a circa 700 musei, principalmente appartenenti ai paesi europei, al Brasile e al Canada. Il rilevamento ha preso in considerazione musei di varie tipologie (ecomusei, musei demo-etno-antropologici, *Freilichtmuseen*, *open air museums*, *Heimatismuseen* e simili) tenendo conto delle esperienze storicamente sviluppatesi nei diversi paesi, nell'ambito delle iniziative di valorizzazione delle comunità o del territorio. Anche se non si può parlare di vero e proprio campione statisticamente significativo, la raccolta di circa 200 questionari (di cui oltre 70 si autodefiniscono ecomusei) rappresenta un'offerta informativa di rilievo. I questionari ricevuti rappresentano circa il 29% di quelli inviati, il che costituisce un risultato positivo.

Parallelamente all'indagine postale sono stati effettuati incontri diretti con responsabili museali (principalmente direttori di musei). I colloqui sono stati svolti in Europa e hanno riguardato: ICOM ITALIA, Unesco, Fédération des ecomusées de France, direttori o manager di tre musei in Francia, cinque in Portogallo, sei in Italia, uno in Germania, uno in Olanda, otto in area scandinava.

I risultati

L'interesse per gli ecomusei e più in generale per la valorizzazione museale del patrimonio etnografico, territoriale o legato alla cultura materiale è diffuso e crescente. Si constata una forte crescita dei musei di questo tipo in tutta Europa. In particolare le istituzioni (quasi 200) che hanno risposto all'indagine dell'Ires sono nate quasi tutte negli ultimi trent'anni, con una sensibile accelerazione del fenomeno, in termini numerici, negli anni Ottanta.

La situazione ecomuseale europea vede oggi quattro grandi aree: scandinava, germanica, francofona e più recentemente portoghese. Nel mondo, le esperienze di Brasile, Messico, Venezuela e da poco anche India, vengono considerate (H. De Varine, comunicazione personale, 1999) come particolarmente promettenti e molto vicine al concetto di "museo integrale" secondo la definizione della Conferenza di Santiago del 1972.

Nonostante il grande interesse pratico che ha portato e ancora porta alla nascita di molte istituzioni di questo tipo, sono quasi del tutto assenti gli studi di carattere sistematico che cerchino di dare una visione d'insieme del fenomeno². Esistono invece molti studi di carattere monografico su singoli ecomusei e molti articoli.

Da qualche decennio è in corso un'importante trasformazione dei musei, sostanzialmente riconducibile a un rafforzamento del legame fra istituzione museale e comunità e a una maggiore enfasi, nell'interpretazione, attribuita agli aspetti sociali della cultura³. Questo fenomeno ha assunto forme applicative molto differenziate, spesso sostanzialmente vicine al modello dell'ecomuseo, anche se formalmente definite diversamente.

Esiste un conflitto strisciante fra concezioni diverse della mission dell'ecomuseo. In particolare, si contrappongono talvolta obiettivi di sviluppo economico, quasi sempre legati a una valorizzazione turistica,

e rafforzamento dell'identità attraverso il recupero delle radici storiche della comunità e della memoria. Tuttavia la valorizzazione del patrimonio e i suoi legami con il turismo culturale sono aspetti di rilevante interesse, che non possono essere evitati, in particolare per quelle regioni (come il Piemonte) che intendono valorizzare il turismo culturale ma che non possono contare su emergenze di particolare rilievo (almeno in termini relativi rispetto alle aree vicine). La contrapposizione fra fini economici e culturali può essere attenuata, quando esistono spazi di sviluppo per un turismo culturale "di esplorazione", attribuendo la priorità, anche in senso cronologico, al primo obiettivo (Anders Jorgensen, comunicazione personale, 1999). Il conflitto è in realtà meno preoccupante di quanto non appaia nelle dichiarazioni di molti direttori, se si considera il ruolo che la cultura può giocare come fattore strategico nello sviluppo e se si osserva l'aspetto globale della situazione (necessità di rafforzare l'identità locale come fattore competitivo di lungo periodo).

I musei italiani che si occupano di temi vicini alla valorizzazione del territorio e dell'identità hanno una grande varietà di origini. Questa molteplicità di fonti è una delle radici della indeterminatezza tipologica nella quale si trova a operare il movimento degli ecomusei. Infatti, accanto a gruppi locali desiderosi di creare ecomusei del tutto nuovi, sono in corso processi di trasformazione spontanea del patrimonio museale esistente, altrettanto importanti. Questo processo di cambiamento è ovviamente condizionato dalla storia passata delle singole istituzioni, dal tipo di valorizzazione da cui ha preso le mosse, dalle competenze accumulate nel tempo. È quindi verosimile aspettarsi che nel prossimo futuro emerga un panorama di istituzioni aderenti solo in parte – ognuno per la "sua" parte – al modello originario dell'ecomuseo.

Il futuro degli ecomusei

La trasformazione del patrimonio, sempre meno vincolato a valori estetici o rappresentativi della cultura "alta" e sempre più inclusivo di elementi "sociali", è un fenomeno di lungo periodo in corso dalla fine del secolo XIX. Gli ecomusei costituiscono un passo di questa lunga evoluzione. Essi sono istituzioni particolarmente legate, per la loro natura e la loro storia, alle domande della collettività, che in questa fase riguardano soprattutto i modi in cui assicurare lo sviluppo economico in settori non tradizionali e in cui conservare un'identità nell'era della globalizzazione. Queste preoccupazioni accomunano molte aree rurali sia nei paesi industrializzati che in quelli più arretrati. La strada che appare più promettente è quella dello sviluppo territoriale nel senso complessivo del termine (economia e identità, tramite il distretto culturale rurale⁴) evitando il pericolo del modello adattivo, che non induce cambiamenti nell'uso delle risorse territoriali e patrimoniali, e dello sfruttamento turistico etero-diretto, che premia solo nel breve periodo.

La creazione-rafforzamento dell'identità è l'aspetto chiave della questione. Il patrimonio culturale inteso nel senso contemporaneo del termine e quindi svincolato dall'estetica e includente aspetti immateriali, può giocare pienamente il suo ruolo in presenza di

un'identità sociale forte, cui l'ecomuseo deve concorrere.

Relazione tenuta al Convegno "Dal Museo delle tradizioni popolari all'Ecomuseo", svoltosi presso i Musei Civici di Novara il 1° dicembre 2000, in occasione dell'assemblea annuale dell'ICOM ITALIA.

Maurizio Maggi è responsabile dell'area di ricerca ambiente e territorio dell'IRES - Regione Piemonte.

1. Maggi M., Falletti V., 2001 - *Gli ecomusei: cosa sono e cosa possono diventare*, Allemandi, Torino.
2. Fa eccezione l'indagine di Peter Davis. Cfr. Davis P. 1999 - *Ecomuseums*, Leicester University Press. London.
3. Fondazione Rosselli, 1999 - *A.muse: innovation on museums*, F.R. Technical paper.
4. Per una sintetica definizione, cfr. Walter Santagata, *Distretti Culturali, diritti di proprietà e sviluppo economico sostenibile*, in *Rassegna Economica*, n. 2, febbraio 2000.

La Sezione Carta del Deutsches Museum

Günter Knerr



I musei si trovano oggi nel campo magnetico delle evoluzioni sociali. In virtù di un maggiore orientamento verso i visitatori, hanno acquisito un'importanza sempre maggiore in essi, accanto alla tradizionale funzione culturale, l'informazione (tecnica nel contesto sociale) e l'intrattenimento. Così i musei vengono potenziati per divenire centri di servizio, capaci di una vasta offerta di tipo formativo, informativo e di intrattenimento, entro cui i visitatori possono scegliere liberamente. Questa evoluzione ha influenzato il contenuto del museo, la comunicazione e l'allestimento. La nuova Sezione Carta del Deutsches Museum – che qui voglio illustrare – è uno spazio espositivo concepito sulla base di queste moderne esigenze.

Contenuto

I vari gruppi di pubblico nei grandi musei esigono offerte differenziate per quanto riguarda i contenuti.

Criteri generali utilizzati nella scelta dei contenuti

1. Un'offerta globale – con aspetti sociali, culturali, economici ed ecologici, che affiancano quelli tecnici – consente oggi di rivolgersi a gruppi di visitatori nuovi e sottorappresentati, per esempio alle donne.

2. I musei della tecnica – divenuti luoghi di formazione e informazione – devono trattare, accanto ai temi storici, anche fatti attuali, rappresentandone la rilevanza tecnica e sociale sia nei pregi sia nei difetti.

3. Le esposizioni non sono documenti immutabili, ma processi; in altre parole, esse devono essere attualizzate e ottimizzate in continuazione.

4. I visitatori possono recepire solo una piccola quantità di messaggi, perciò è necessario definire pochi messaggi essenziali e comunicarli in modo mirato.

Conseguenze pratiche per la Sezione Carta

Il pubblico trova qui un'offerta globale. Oltre alla descrizione dei processi tecnici, vengono illustrati l'uso della carta e la sua influenza sulla cultura; un'ampia trattazione illustra i riflessi sull'ecologia e il problema del riciclaggio. Un'analisi di mercato preliminare ci ha fornito informazioni essenziali circa le attese dei nostri visitatori, e ha costituito la base per attuare un'offerta di contenuti mirata alle loro esigenze. Il sistema multimediale ci consente di recepire nuovi sviluppi e di attualizzare il sistema, mentre i media tradizionali possono essere rinnovati rapidamente, poiché gli originali sono disponibili sotto forma di documenti digitalizzati e memorizzati.

Comunicazione

Oggi la comunicazione ha assunto un'importanza particolare. Questo vale sia nell'uso degli oggetti esposti sia nel contatto fra il pubblico e i collaboratori del museo.

Criteri generali per la comunicazione

Affinché i visitatori si lascino catturare dalla Sezione Carta e, in prospettiva, si affezionino al museo, occorre attivare e tenere desto il loro interesse personale. Elementi essenziali a tale fine sono:

1. il considerare che la testa, il cuore e la mano formano un'unità, e che pertanto le esposizioni devono essere progettate come spazi di esperienza vissuta;
2. l'uso diretto dei media e dell'interattività;
3. la decentralizzazione della comunicazione;
4. la personalizzazione dell'offerta;
5. la messa in atto di rapporti interpersonali.

Conseguenze per la Sezione Carta

1. Le esposizioni non devono occuparsi solo di ciò che coinvolge la testa del visitatore, vale a dire il suo lato intellettuale, poiché l'informazione agisce nel modo migliore quando si rivolge contemporaneamente alla testa, al cuore e alla mano. Le esperienze individuali, qualora siano ben programmate, possono raggiungere questo scopo. Grazie a un'ambientazione avvincente, tali esperienze consentono al visitatore di sintonizzarsi emotivamente con l'esposizione: attraverso l'accentuarsi del grado di attenzione e della crescita dell'interesse, diviene possibile l'identificazione del visitatore con i temi proposti. La Sezione Carta utilizza sia l'architettura nel suo complesso sia singoli ambiti di esperienza, che si snodano per l'intera rassegna. Per esempio:

- lo spazio "Dalla carta a mano alla macchina per la carta", nel cui contesto è esposta una macchina per la carta, prezioso cimelio storico;
- il settore a parete che illustra il tema "legno", in quanto materia prima della carta, attraverso un paesaggio boschivo proiettato sul fondale;
- la parete di cartone ondulato, che offre spazio alle vetrine senza disturbare la configurazione dell'esposizione;
- il sistema multimediale che viene proiettato su uno schermo mediante un *beamer*;
- le installazioni di "carta" realizzate da artisti.

2. Lo sperimentare e lo scoprire sono azioni che stimolano il visitatore e, attraverso una molteplicità di esperienze sensoriali, rendono interessante e divertente l'intero percorso. Nel contatto diretto con gli oggetti esposti, e attraverso la partecipazione di tutti i sensi, i visitatori possono dar corpo alle proprie immaginazioni,

affrancandosi dall'atteggiamento ricettivo e rafforzando la propria autonomia. Luoghi centrali per lo sviluppo di un'interazione sono il tavolo interattivo e il sistema multimediale. Nel primo, i visitatori ripiegano carte con il metodo dell'origami, provano la robustezza della carta o decifrano un testo braille. Dopo circa tre mesi di attività, il tavolo interattivo si è affermato come uno dei maggiori centri di interesse della rassegna. Anche quando l'afflusso del pubblico è scarso, il tavolo è quasi sempre occupato.

3. Decentralizzare la comunicazione significa anzitutto creare molteplici forme di approccio e distribuire le superfici delle comunicazioni testuali o visive sull'intero spazio espositivo. Caricature e testi inseriti sul pavimento sono per noi *amazing facts* ed elementi essenziali per la "navigazione" attraverso l'esposizione. Oltre a questi elementi, le immagini e i testi mutevoli del nostro sistema multimediale consentono la messa a fuoco mediale e spaziale della comunicazione. Anche l'uso dell'audio, come avviene all'ingresso dell'esposizione e presso il nostro distributore di modelli di piegatura della carta (che si possono asportare e conservare), sposta dall'occhio all'orecchio il mezzo di ricezione dell'informazione; possibilità, questa, che viene apprezzata da molti.

4. Per adeguare l'offerta alle esigenze del pubblico, la si deve strutturare in modo differenziato; solo così il visitatore troverà senza problemi ciò che più gli è confacente. Nell'esposizione, la personalizzazione è stata realizzata in vari modi:

- attraverso una stratificazione mediale, che permette ai visitatori di trovare le informazioni che cercano al livello più adeguato alla loro cultura, alla loro età ecc.;
- utilizzando il sistema multimediale non solo come un mezzo per trasmettere interattivamente contenuti, ma anche per personalizzarli, in modo che i visitatori possano scegliere le offerte di informazioni e le forme di intrattenimento che sono loro più confacenti;
- utilizzando le immagini come mezzo autonomo per sintonizzare i visitatori con l'esposizione, soprattutto grazie alla loro capacità di mettere in evidenza i fatti;
- facendo trovare ai visitatori, accanto ai testi, che sono comunque più succinti di quelli solitamente in uso nei musei, nuove forme comunicative, quali gli *amazing facts*, sotto forma di caricature o di testi proiettati con il sistema multimediale, che trasmettono in modo mirato messaggi essenziali sul tema della carta.

5. Per i visitatori è fondamentale il contatto diretto e personale con gli addetti all'esposizione. I nostri dimostratori possono essere di aiuto nella scelta dei percorsi e dei temi, nelle operazioni di piegatura della carta, per spiegare al singolo visitatore gli oggetti esposti o per effettuare dimostrazioni; soprattutto la fabbricazione a mano della carta è una dimostrazione particolarmente apprezzata.

Allestimento

Contenuti, comunicazione e allestimento sono interconnessi, per realizzare nell'insieme l'effetto globale della Sezione.

Criteri per l'allestimento

Insieme agli oggetti e ai media, l'allestimento deve orientare, ambientare e stimolare.

Per orientarsi nella Sezione Carta, i visitatori devono essere in grado di risalire dall'ambiente, che è sotto i loro occhi, ai contenuti e alle informazioni sottese.

L'ambiente di un museo, arduo da descrivere, nasce dall'effetto combinato fra lo spazio d'insieme, gli spazi particolari, gli oggetti esposti e l'allestimento.

I musei non devono adoperarsi solo perché, al di là di un'atmosfera gradevole, i visitatori facciano continue esperienze sorprendenti, scelgano tra offerte finalizzate o ricevano stimoli per l'approfondimento.

Conseguenze nella Sezione Carta

La strutturazione globale dello spazio e le strutture differenziate di ambientazione e di allestimento consentono al visitatore di scegliere il proprio percorso e di dedicarsi al settore che suscita il suo interesse; gli elementi di "navigazione" sul pavimento e le raffigurazioni visive fungono da supporti essenziali. Nella Sezione Carta oggetti e media sono combinati in modo da creare, in sintonia con l'illuminazione, con le scelte cromatiche, con il design dell'allestimento e con l'acustica ambientale, un'atmosfera gradevole. La cosa sembra riuscita, perché, come suggeriscono le nostre prime esperienze, i visitatori decidono spesso di soffermarsi nella Sezione per approfondirne le tematiche. Tutta la Sezione è mirata a stimolare. I visitatori possono aggirarsi liberamente, ricevendo sempre nuove impressioni: entrano in contatto diretto con la carta al tavolo interattivo e utilizzano un sistema multimediale altamente interattivo.

I contenuti, il sistema di comunicazione e l'allestimento descritti, nonché la loro interconnessione, creano le premesse indispensabili affinché i visitatori trovino i temi loro confacenti e li affrontino a livello e nei modi adeguati alle proprie possibilità. Ciò spinge il visitatore a soffermarsi più a lungo nella Sezione, premessa essenziale per l'adempimento del nostro compito di formazione e di informazione.

Günter Knerr è uno dei direttori del Deutsches Museum di Monaco.

I musei dell'isola di Tenerife

Carmen Dolores Chinea Brito

La tradizione museale dell'isola di Tenerife (arcipelago delle Canarie, Spagna) risale al XIX secolo. Da un lato, i musei fondati a quel tempo furono sostenuti dal crescente interesse per il collezionismo. La mania collezionista, allora viva in tutta Europa, è caratterizzata dal fatto che si trascendono i limiti dell'arte e delle antichità per accumulare quasi all'infinito nuovi oggetti. Nulla sfugge alla voracità della macchina museale, che tenta di accaparrarsi per le proprie esposizioni i pezzi più variopinti.

Da un altro lato, i musei di Tenerife ricevettero un notevole impulso anche dalla scoperta dell'uomo di cro-magnon e dalla sua somiglianza con la popolazione primitiva dell'arcipelago; ciò indusse molti importanti scienziati e numerosi appassionati a concentrare il loro sforzi verso lo studio e la raccolta di elementi materiali relativi alla storia naturale e alla cultura aborigena delle isole.

Comunque sia, la struttura e l'aspetto di questi musei seguirono il modello tipico del XIX secolo: il museo inteso come gabinetto collezionistico nel quale tutti i pezzi vengono esposti e rigorosamente ordinati per data e per tipo. Il museo era considerato come semplice deposito, il cui scopo principale era la custodia dei beni in esso raccolti. Pertanto l'attività

museale era orientata al mantenimento dei registri, all'inventario, alla classificazione e alla catalogazione: privilegiava l'aspetto documentale rispetto alla funzione espositiva, l'oggetto conservato rispetto al visitatore, i criteri quantitativi rispetto a quelli qualitativi.

È proprio in questo periodo che in Spagna si produce il fenomeno dei musei locali, che vengono a contrapporsi ai grandi musei nazionali. Società volontarie che si dedicano alla divulgazione delle conoscenze della storia e della cultura locali promuovono questo tipo di museo, quasi senza appoggi ufficiali; tra esse, un ruolo pionieristico fu svolto proprio da alcune società radicate nelle isole Canarie.

Alcuni musei sorti in quegli anni hanno già celebrato il loro primo

centenario, mentre la maggior parte sono ormai scomparsi. A quel tempo infatti non vi era il sostegno di istituzioni ufficiali, né si era affermata una sensibilità sociale per il patrimonio paragonabile a quella odierna. Quei centri dipendevano perciò in gran parte dall'entusiasmo personale dei loro artefici, mentre la legislazione spagnola in materia di musei era, sino a poco tempo fa, assai scarsa.

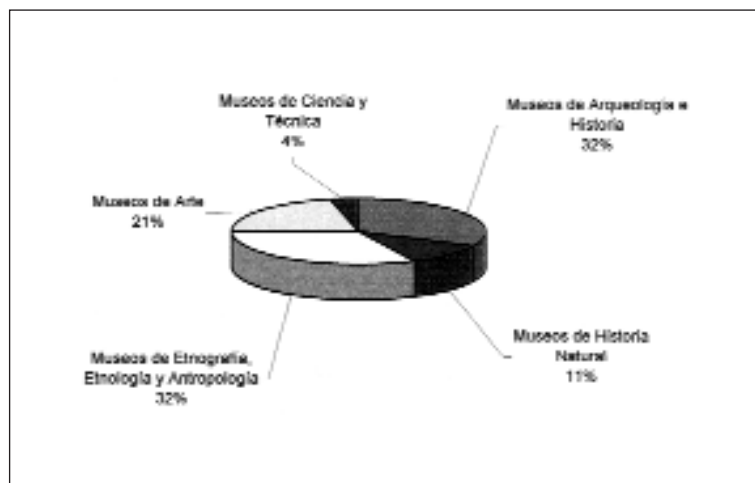
La situazione inizia a mutare a secolo XX inoltrato, quando si assiste a una formidabile crescita dell'interesse per i musei. Questi ultimi iniziano a proliferare e a vivere un'epoca di splendore, durante la quale mutano i loro principi costitutivi, fino al momento attuale nel quale il loro orientamento si sposta dalle Muse alle masse e dall'accademismo alla popolarizzazione.

Nel nuovo millennio osserviamo una tendenza allo sfruttamento turistico dei musei e alla loro inclusione nelle offerte per il tempo libero. Gli specialisti tradizionali – archeologi, storici dell'arte, conservatori, museologi ecc. – tendono a perdere il controllo sulla gestione dei musei o, come minimo, a condividerla a favore di una nuova struttura tecnica formata da manager, esperti in pubbliche relazioni, specialisti di marketing ecc.

Il Cabildo, organo di governo dell'isola, ha

dimostrato senza dubbio un notevole interesse per i musei, realizzando uno sforzo per il loro potenziamento. A partire soprattutto dagli anni Novanta, sono stati effettuati forti investimenti economici ed è stato offerto un chiaro appoggio istituzionale. Proprio per questo attualmente i musei che fanno capo al Cabildo costituiscono un complesso vario e completo. Tali musei sono:

1. Museo de la Naturaleza y el Hombre (Ciencias Naturales y Arqueología)
2. Museo di Antropologia di Tenerife
3. Museo de la Ciencia y el Cosmos
4. Museo de la Historia de Tenerife.



I musei di Tenerife per tipologia.



Museo de la Ciencia y el Cosmos a La Laguna di Tenerife. (Foto Nuova Museologia)

Questi musei sono gestiti con denaro pubblico attraverso un organismo autonomo a ciò preposto (l'OAMC: Organismo Autónomo de Museos y Centros, creato nel 1990) e, più recentemente, grazie a finanziamenti esterni provenienti soprattutto dell'impresa privata, attraverso un Dipartimento di Marketing creato nel 1995. La dinamica e la struttura stessa dell'OAMC sono diventate un importante punto di riferimento per la maggior parte dei musei di Tenerife.

Nel 1996 l'OAMC ha creato la Red Insular de Museos (Rete insulare dei musei), allargando il proprio raggio di azione a tutti i musei dell'isola. È nata così una proposta di articolazione di tutte le sedi museali. L'iniziativa si è realizzata tenendo conto delle deleghe ricevute in materia di patrimonio, della legge sul patrimonio storico delle Canarie (che dedica un intero capitolo ai musei), della responsabilità sociale del Cabildo stesso e della continua crescita della domanda culturale.

Il Cabildo pratica una politica di organizzazione in ambito insulare, e ha realizzato numerose iniziative nei confronti di luoghi pubblici dell'isola. Per esempio ha realizzato, fra gli altri, la Red Insular de Miradores (Rete insulare dei belvedere), la Red Insular de Ludotecas (Rete insulare delle ludoteche), e il progetto Tenerife y el Mar (Tenerife e il mare). Iniziative per le quali si seguono analoghi criteri di qualità e di immagine estetica, nel chiaro intento di migliorare tutti i luoghi di uso comune sia per gli abitanti dell'isola sia per i turisti in visita.

Per quanto riguarda i musei, l'organismo autonomo propone di attuare forme di coordinamento e di attivare la collaborazione, all'interno della Rete insulare dei musei, perseguendo i seguenti obiettivi:

- raggiungere livelli di qualità;
- unire gli sforzi, ottimizzare le risorse, favorire gli scambi;
- promuovere la diffusione del patrimonio conservato nei musei e la partecipazione popolare alle attività proposte dai musei stessi.

Pur garantendo l'individualità e l'indipendenza di ciascun



Uno scorcio dell'esposizione ittologica al Museo de la Naturaleza y el Hombre. (Foto archivio del Museo)

museo, nonché l'autonomia nei criteri scientifici di gestione, la rete permetterà di riordinare le attività e le risorse, rendendo più facile la tutela, lo studio e l'accesso al patrimonio dei musei.

Questa non è certo un'esperienza unica, né è limitata al nostro territorio: esistono altri sistemi, associazioni e reti di musei, in ambito nazionale e internazionale, e ogni caso presenta particolarità proprie, anche se possiamo affermare che tutte le esperienze di questo tipo condividono una filosofia comune, i cui principi coincidono in tutto o in parte con quelli che ho enunciato.

Si dovrebbe forse precisare che i termini "rete" e "sistema" sembrano sinonimi mentre a volte non lo sono o vengono interpretati in modi diversi, a seconda delle latitudini. Per esempio, il Ministero della Cultura considera sistema l'insieme dei musei integrati in uno stesso ambito geografico, indipendentemente dal loro stato giuridico, dalla dimensione, tipologia ecc., mentre le reti inglobano musei la cui caratteristica comune è quella tematica.

In questo senso, la Red Insular de Museos de Tenerife funziona anche come sistema. In definitiva, ciò che essa persegue è di stabilire un coordinamento tra i vari musei, di creare legami di collaborazione e, naturalmente, elevare la qualità dell'attuale offerta museale. Per far ciò, si lavora per stabilire e assicurare determinati standard minimi, sviluppando nel contempo strategie di modernizzazione e attualizzazione dei musei che permettano loro di sopravvivere nel competitivo mondo culturale dei nostri giorni. Da quanto detto si può dedurre che la rete esercita anche un'azione di tutela, soprattutto nei confronti dei musei più piccoli e dalle risorse più limitate.

Uno dei primi interventi della rete è stata l'elaborazione di un inventario dei musei dell'isola che, considerando in particolare le loro caratteristiche e situazioni, costituisce il punto di partenza per stabilire le condizioni di iscrizione alla rete stessa, iscrizione che presuppone un "gioco" di diritti e doveri.

La caratteristica che definisce i musei dell'isola è la diversità: sono presenti istituzioni di grande prestigio, dotate di cospicue dotazioni finanziarie e nicchie di notevole tradizione storica; accanto a queste esistono piccole collezioni di ben minore entità. Su tutto il territorio sono diffusi una ventina di musei diverse tematiche e di varie dimensioni, nonché con un diverso stato giuridico, anche se nella maggior parte dei casi si tratta di istituzioni pubbliche.

Per il funzionamento della rete si è redatta una normativa, che consiste in una regolamentazione di base nella quale è definito concettualmente il servizio; a partire dalla definizione di museo, si enumerano diritti e doveri che intercorrono tra la rete e i musei che la compongono, le condizioni per l'iscrizione e i servizi che la rete fornisce ai suoi membri.

Attualmente i musei dell'isola di Tenerife formalmente iscritti alla rete sono cinque, mentre per altri sono in corso le pratiche di iscrizione.

Per concludere, è giusto riconoscere che Tenerife, così come il resto dell'arcipelago delle Canarie, è geograficamente lontana dai circuiti culturali mondiali e si trova dunque in posizione di ovvio svantaggio rispetto ad altre regioni spagnole. Eppure, i musei vivono oggi una stagione di grande fecondità, si sono inseriti nell'ambiente che li circonda e nella società, e hanno assunto ruoli più variegati grazie a nuove forme di espressione. Dobbiamo fare in modo che le decine di centri museali presenti sull'isola funzionino in accordo con la legislazione vigente, ma soprattutto vadano incontro alle richieste del pubblico e seguano le attuali tendenze museografiche e museologiche.

È importante comprendere e far capire che il museo è luogo di eccellenza, enclave culturale ed educativa, nonché luogo di conservazione e di trasmissione di valori. La sua condizione di vetusta istituzione non gli impedisce di stare al passo con i tempi.

Per questo, e indipendentemente dal fatto che ogni istituto abbia una propria personalità, vogliamo lavorare insieme per definire le linee principali in cui si articolano i nostri musei, per stabilire le basi del loro futuro, per imprimere a questi centri lo spirito del XXI secolo.

Carmen Dolores China Brito è la responsabile della Red Insular de Museos de Tenerife.



La corte del Museo de la Historia de Tenerife. (Foto Nuova Museologia)



Chi spettina la dama del Pollaiuolo?

Paolo Biscottini

La nuova campagna pubblicitaria del Poldi Pezzoli consiste nell'ideazione di manifesti che riproducono la dama del Pollaiuolo spettinata, con i capelli viola o comunque alterata nelle sembianze. Annalisa Zanni, nuovo direttore del museo milanese ha voluto, complice la grande forza creativa di Italo Lupi, lanciare un'immagine trasgressiva del più noto dei dipinti del Poldi Pezzoli, quello in cui il museo ha condensato ed espresso nel tempo molto della propria identità: un profilo di superba bellezza, in equilibrio fra l'essere e l'apparire, espressione non solo di un ideale rinascimentale, ma anche delle aspirazioni più elevate del pubblico che fino a ora si è in qualche modo riconosciuto nel collezionismo colto e raffinato di Rosa Trivulzio e di Giangiacomo Poldi Pezzoli, trovando nel museo, sempre impeccabilmente diretto, una sorta di proprio simbolo, quasi un luogo di elezione e di promozione di sé.

Il mutare dei tempi e del modo di interpretare l'identità e la missione del museo hanno evidenziato la necessità di una nuova comunicazione, affidata in questo caso a una campagna pubblicitaria fondata su un'immagine forte, addirittura trasgressiva, il cui sostanziale messaggio suggerisce l'idea di un radicale rinnovamento, espressione delle trasformazioni della società e più ancora del vivere, dello stile ecc., come è dato vedere in modo sintomatico nelle scelte di gusto, e forse anche esistenziali, dei più giovani.

E, come nei decenni passati il Poldi Pezzoli fu l'interprete privilegiato di una società elevata e colta, che aspirava all'arte anche per le implicite certezze culturali e sociali, oggi lo stesso intende raccogliere le istanze più avanzate di una società che non solo è ormai diversa, ma che soprattutto, almeno in campo museale, ha bisogno di nuovi modelli di riconoscimento.

Il problema sotteso all'operazione Poldi Pezzoli è complesso e riguarda tutti i musei italiani e, più genericamente il museo all'inizio del XXI secolo: dobbiamo coraggiosamente ammettere che il museo non solo non è più un luogo d'elezione culturale, ma nemmeno di interessi generici, dal momento che pare non aver più nulla da dire alla gente in generale e ai giovani in particolare.

Perché la gente non va più al museo, mentre visita (almeno in certi casi) le mostre, spesso indipendentemente dalla loro qualità?

E perché si ignora il museo (o i musei) della propria città, mentre ci si sente in dovere di visitare i musei delle capitali europee e in genere quelli delle città del turismo?

E, infine, perché i giovani ritengono "noioso" il museo, mentre affollano altri luoghi da loro ritenuti *culti*, come alcuni concerti, alcune mostre d'arte contemporanea o di fotografia ecc.?

L'analisi del problema qui sommariamente esposto appartiene evidentemente alla sociologia e alle molteplici discipline connesse,

ma non per questo può essere disatteso dal museologo, al quale compete il funzionamento del museo e, quindi, tutto ciò che lo fa o non lo fa esistere. Da questo punto di vista dobbiamo ammettere due verità di partenza: il museo, almeno ciò che fino a oggi abbiamo considerato museo, secondo la puntuale e sintetica definizione offerta dall'ICOM, non è più in grado di suscitare reali interessi. E non solo nelle nuove generazioni, ma anche in quelle precedenti. Chi è privo di serie motivazioni personali (uno specifico interesse – ci si riferisce in questo caso ai musei storico-artistici – adeguatamente coltivato per la storia dell'arte o comunque per la cultura umanistica ecc.) non va al museo. Se ha qualche ora del suo tempo a disposizione, fa tutto fuorché varcare la soglia del museo, sia che abbia diciott'anni, o trenta o di più.

La seconda verità riguarda il Poldi Pezzoli: la sua campagna pubblicitaria, che pure tocca un punto nevralgico della questione museo, pure si fonda su un messaggio falso. All'attrazione suscitata dal nuovo manifesto, non corrisponde, infatti, quanto promesso. La dama del Pollaiuolo è ancora perfettamente pettinata e tutto nel museo è rimasto identico a prima. In altri termini, si è colto nel segno il problema del museo, ma non si è mantenuta la promessa: il problema è posto, ma non risolto.

La constatazione non vuol essere un atto d'accusa contro il Poldi Pezzoli – cui va invece riconosciuto il merito di aver intuito la questione nodale del museo oggi (la sua estraneità alla contemporaneità e la conseguente necessità di riappropriarsi dell'oggi) – perché, rimbalzando di museo in museo, non assolve nessuno, né può essere imputata ai visitatori (tanto meno ai giovani), giacché la mancanza di un interesse non è di per sé una colpa. Se c'è un dito da puntare, posto che valga la pena di farlo, questo va in ogni caso nella direzione di chi non è stato in grado di suscitare tale interesse. Qui si dovrebbe, però, parlare di colpe estese, da quelle della scuola a quelle della televisione; da quelle della famiglia a quelle dei modelli di vita sottesi al consumismo occidentale; da quelle delle culture cosiddette assessorili, a quelle dei cosiddetti intellettuali; fino a quelle, perché no?, degli stessi direttori dei musei, statali, civici o cosiddetti privati che siano. E se il direttore dei musei civici può in qualche modo nascondersi dietro l'ombra incombente e non sempre protettiva dell'assessore alla Cultura, il direttore di un museo privato non può certo rilanciare la palla a un consiglio d'amministrazione, che dovrebbe attendersi proprio da lui indicazioni precise per ben operare. Di qui riflessioni amare, soprattutto da parte di chi, consapevole dell'ineludibilità delle domande sovraespresse e quindi delle constatazioni conseguenti, pur si adopera per il museo – fino a immaginarne lo sviluppo e quindi una proficua estensione nel

futuro –, sorretto da solide convinzioni sulla natura e sulla funzione del museo stesso, anche in relazione a una visione del mondo che trae dall'arte una sorta di risarcimento all'attuale malessere suscitato dal degrado dei valori della cultura e della qualità stessa della vita.

In un'epoca apparentemente votata alla bellezza, verrebbe da affermare che il museo, luogo dell'arte e quindi tradizionale tempio della bellezza, riconosce proprio in questa sua specifica natura il suo naturale diritto di cittadinanza. In realtà è in atto un equivoco terminologico che spiega molto bene perché la gente deserti il museo.

Forse si dovrà partire da quella domanda che il cardinale Martini ha tratto da *L'Idiota* di Dostoevskij e riconoscere che la sua problematicità ("quale bellezza salverà il mondo?") consente un utile approfondimento sul reale significato del termine bellezza, donde la sua potenza o impotenza salvifica. Nella prima parte del suo discorso al principe Myskin, il giovanissimo Ippolit dà un senso affermativo alla frase, che subito dopo pone in forma dubitativa. Ecco, si potrebbe dire che la versione affermativa della frase di Dostoevskij sta alla dama del Pollaiuolo come quella interrogativa, ripresa dal cardinale Martini, sta al manifesto di Italo Lupi e che il valore della proporzione consiste nel confronto fra un ambito di certezze – prive peraltro di riscontri effettivamente verificabili – e un altro, che accetta il rischio della problematicità, non per negare le prime, ma per considerarne dubbiosamente l'attualità. L'assunzione di tale problematicità come dimensione nuova e diversa della ricerca museologica si intreccia da subito con l'esigenza di un rinnovamento, al quale affidare il tentativo di rispondere alle domande precedentemente poste.

Il tema del rinnovamento museale fa perno su quelle che, sintetizzando al massimo, si ritiene siano le questioni nodali del museo: la gestione, il progetto culturale, la promozione.

È certamente fuori dubbio che il problema gestionale del museo è ormai al centro di ogni analisi a carattere museologico. Fra i tanti, mi sembra che nel dibattito si impongano due concetti: il primo fa riferimento alla cultura dell'autonomia, il secondo a quella dell'azienda. I due concetti non sono fra loro alternativi ma, mentre sul primo si registra un vasto consenso, sul secondo la discussione è molto aperta. Si ritiene che entrambi non siano privi di ambiguità e che, comunque, trascurino la sostanza del problema, consistente a mio avviso nella natura pubblica del museo, sia esso statale, civico o, come si suol dire, privato (inclusendo nel termine contenitore anche i musei ecclesiastici). Non è possibile parlare di autonomia fin tanto che non si chiarisca la questione dei costi della gestione: chi paga il museo? Coloro che credono nella fortuna dello spirito aziendalistico, che dovrebbe trasformare radicalmente il museo e garantirgli una reale autonomia, non solo non considerano che l'azione primaria del museo (il suo prodotto) è di tipo essenzialmente educativo (quando opera sia nel campo della conservazione sia in quello della ricerca scientifica), ma anche che tutto quanto si è fin qui fatto in campo imprenditoriale (pensiamo ai servizi aggiuntivi in Italia e all'estero) ha avuto indubbio rilievo promozionale, ma scarso rendimento economico. E se appare convincente che al museo possano adattarsi modelli aziendalistici per quanto attiene la gestione del conto economico, andrà finalmente chiarito che

lo stesso museo necessita, comunque, di un sostegno stabile da parte di enti pubblici e privati, fondazioni bancarie o gruppi industriali, che gli riconoscano quel ruolo pubblico di tipo educativo che è sotteso al concetto di Bene culturale e che appare sostanziale alla vita del paese. E tale sostegno dovrà, come già avviene nei paesi di cultura anglosassone, riguardare anche le spese della gestione, che è cosa diversa dalla sponsorizzazione degli eventi che, pur accolta con entusiasmo negli anni Ottanta del secolo appena concluso, si è rivelata alla lunga pericolosa, favorendo spesso la cultura dell'effimero, senza incidere realmente nei processi innovativi nel museo e neppure favorirli.

Una nuova e migliore gestione del museo si potrà dunque attuare solo sviluppando il concetto di autonomia finanziaria, realizzata mediante il contributo stabile di chi, stato o privato, voglia aiutare il museo a uscire dalle secche della mera conservazione, dando finalmente vita a quel nuovo progetto culturale, nel quale il singolo museo dovrà saper coniugare la propria identità con le esigenze dell'utenza. In questo ambito ogni museo potrà definire la propria *mission*, affrontando anche il tema grave sovraesposto dell'abbandono del museo soprattutto da parte dei più giovani.

La promozione è tutt'uno con i problemi toccati: è l'anima di una gestione finanziariamente autonoma e di un progetto culturale raffinato, capace di risvegliare attenzioni sopite, di rispondere a domande e bisogni inespressi e di ridare voce alla bellezza silenziosa dei nostri musei.

La dama del Pollaiuolo ha un assoluto bisogno di essere spettinata, perché il futuro della sua stessa conservazione passa anche di lì.

Paolo Biscottini è direttore del Museo Diocesano di Milano.

...prima dell'apertura

W. Michael Blumenthal

In questo articolo, già pubblicato sul quotidiano tedesco Frankfurter Allgemeine Zeitung il 17 agosto 2000, il direttore del museo ebraico di Berlino fa il punto della situazione relativa all'allestimento del museo.

A che punto siamo?

Benché l'edificio del museo sia stato ultimato da circa due anni, a quell'epoca ben poco era stato deciso e molto andava ancora discusso. Sarebbe rimasto a livello di dipartimento ebraico del Museo della Città di Berlino o sarebbe diventato una fondazione indipendente? Un museo sugli ebrei e sull'ebraismo o un museo sull'Olocausto? Non lo si sarebbe forse dovuto dedicare alla storia degli ebrei in Germania? A quell'epoca nessun budget era ancora stato stanziato, né era ugualmente chiaro da dove sarebbero giunti i fondi per arredare il meraviglioso edificio di Daniel Libeskind.

Tutto è cambiato da allora. I problemi concettuali, legali e organizzativi sono stati risolti. I finanziamenti per l'esposizione di apertura sono sicuri, e l'idea-guida della nostra strategia culturale è stata individuata in via definitiva. Il museo ebraico di Berlino sarà un museo di storia ebraico-tedesca, e racconterà i duemila anni della storia degli ebrei tedeschi, con i loro successi e le loro tragedie. Stiamo

progettando un museo che mostri il profondo radicamento dei cittadini ebrei nella vita tedesca, i loro traguardi e le modalità con cui si svolgeva la loro vita comunitaria e religiosa. Mostreremo anche il terribile tributo pagato ai crimini nazisti e all'intolleranza verso la minoranza ebraica e, per finire, i modi in cui la cultura ebraica si è trasformata dopo la guerra.

Più di 230.000 persone dalla Germania e da tutto il mondo hanno visitato il nostro edificio, benché ancora vuoto, negli ultimi diciotto

mesi, facendone una delle grandi attrazioni della capitale tedesca. All'interno del museo, una squadra di esperti conservatori, archivisti, storici, studiosi di ebraismo e designer stanno lavorando intensamente affinché il museo possa essere aperto il prossimo settembre con una mostra inaugurale di grande qualità.

Stiamo affrontando un compito vasto e difficile. Siamo consapevoli dell'interesse del pubblico verso il museo, e le aspettative crescono con l'avvicinarsi della data d'inaugurazione. Alcuni osservatori sono divenuti più scettici: forse siamo troppo ambiziosi, forse abbiamo obiettivi troppo elevati? Abbiamo un progetto chiaro? E siamo in grado di realizzarlo?

Le risposte a queste domande si concretizzeranno quando il museo presenterà la propria esposizione inaugurale. Sì, il nostro obiettivo

è ambizioso, e il tempo stringe. Comunque, una cosa è certa. Il nostro staff è fortemente coinvolto e fiducioso. Vogliamo costruire un museo importante e significativo per la Germania e siamo determinati a farlo diventare un museo di successo, al passo con i tempi.

Siamo grati in modo particolare al sostegno che abbiamo ricevuto da più parti. Il governo e la città di Berlino ci sostengono; il consiglio di amministrazione e il

comitato scientifico valutano i nostri progetti e forniscono valide consulenze; i media testimoniano un'attenzione positiva e una certa benevolenza, benché non del tutto acritica. Il pubblico aspetta l'apertura. Tutto ciò è per noi fonte di soddisfazione.

Esistono alcune domande ricorrenti a proposito del museo e dei nostri progetti al riguardo. Sono domande condivisibili: noi stessi ce le siamo poste, e crediamo di aver fornito risposte soddisfacenti. Le proponiamo nuovamente in questa sede.



Nelle figure, tre vedute del museo ebraico di Berlino. (Foto Rubrgas AG)

Non è forse meglio lasciare l'edificio di Libeskind vuoto, come una scultura architettonica, un museo dell'Olocausto privo di oggetti esposti?

No. Libeskind non ha mai pensato a tale soluzione, e questo straordinario edificio non è stato costruito a quello scopo. Il suo capolavoro sarà comunque conservato, indipendentemente dal fatto che sia un museo vuoto o una sede espositiva. Ma un museo vuoto non soddisferebbe l'architetto, per non parlare del governo tedesco, della città di Berlino e del pubblico.

L'edificio deve servire una causa importante, che va al di là della sua architettura. Un tempo in questo paese vivevano molti ebrei, che non sempre sono stati vittime impotenti: hanno vissuto qui per molti secoli offrendo un contributo determinante alla vita della nazione. È un capitolo della storia tedesca che non va dimenticato, e molto possono imparare le generazioni presenti e future. A Berlino nascerà una rete di memoriali che ricordino gli orrori del nazismo e della Shoa. Ma se non si mostrasse come gli ebrei tedeschi vivevano qui da normali cittadini, il quadro storico resterebbe incompleto. Il museo ebraico e Libeskind condividono questa opinione: è per questo che l'edificio non deve restare vuoto.

Ma è possibile esporre oggetti all'interno di un edificio con una connotazione simbolica così forte?

Non è facile, ma certamente è più che possibile, poiché in questo edificio c'è qualcosa di eccezionale: più tempo si trascorre lavorando – o meglio vivendo – al suo interno, più lo avvertiamo, e più chiare diventano le sue straordinarie potenzialità. La qualità del genio architettonico di Daniel Libeskind non è evidente a un primo sguardo. Tutti i nostri più validi esperti museali hanno avuto la sensazione – gli uni indipendentemente dagli altri – che la prima impressione sia fuorviante. Bisogna imparare a capire questa architettura, bisogna lasciarla vivere, non contrapporvisi, per creare mostre che vivano in armonia con tale ambiente. L'unicità stessa del progetto offre possibilità incredibili. Le lasceremo esprimere al meglio.

Abbiamo una chiara strategia espositiva?

Certamente, oggi il nostro progetto è ben definito. Vi abbiamo lavorato fin dal 1998, dapprima sotto la guida di Shaïke Weinberg,

direttore e fondatore del Museo dell'Olocausto di Washington. Da allora, esso è stato rielaborato e migliorato, in particolare grazie agli sforzi degli illustri membri del comitato scientifico. Il nostro consiglio d'amministrazione ha a sua volta dato piena approvazione.

Il progetto si basa su tre principi. Prima di tutto, il museo racconta una storia, la storia degli ebrei tedeschi dagli inizi fino al giorno d'oggi. In secondo luogo, il museo si rivolge a diversi gruppi di visitatori offrendo loro uno standard informativo elevato. Infine, il museo mette il pubblico al primo posto. Sarà un luogo accogliente in cui il visitatore si sentirà a suo agio e dove proverà il desiderio di ritornare.

La nostra esposizione permanente racconterà la storia attraverso approfondimenti distribuiti lungo un percorso esaustivo e diacronico. L'attenzione sarà posta su tre aspetti: i duemila anni della storia ebraico-tedesca, l'ebraismo e la vita ebraica, nonché i tragici effetti della Shoa, seguiti dal lento risveglio della vita ebraica nella Germania del dopoguerra.

Il nostro modello espositivo è compatibile con l'architettura e complementare a essa. Ricorreremo a varie metodologie espositive per offrire ai visitatori un'esperienza unica. Non vogliamo semplicemente appendere al muro quadri o mostrare documenti chiusi in teche di cristallo: avremo anche oggetti che i visitatori possano maneggiare, video, strumenti virtuali e installazioni sonore. Le nostre mostre saranno supportate da un centro di informazioni interattivo, la cui banca-dati offra ai visitatori la possibilità di approfondire alcuni soggetti. Di conseguenza la mostra potrà essere esperita a vari livelli di profondità: gli studenti vi troveranno informazioni interessanti, ma andremo altresì incontro alle richieste più generiche delle famiglie.

Usando metodologie museali interattive e volendo attrarre un pubblico giovane, il museo non corre forse il

rischio di diventare superficiale?

Nessuna paura: il nostro museo non ha niente a che vedere con Disneyland. È vero che il nostro progetto espositivo non ha come scopo principale quello di attrarre un pubblico raffinato e accademico. Forse gli snob non saranno completamente soddisfatti. Ma è già un successo che tutti i tedeschi vengano a visitare il museo e nessuno si annoi. È possibile creare un museo che sia ugualmente attraente per differenti tipi di visitatori, giovani o anziani, più o meno esperti



dell'argomento, e utilizzare le più recenti tecnologie senza sacrificare la scientificità. "Popolare" non significa incolto o infantile.

Abbiamo abbastanza oggetti da esporre?

La nostra sfida non consiste nel raggiungere un numero sufficiente di oggetti da esporre, perché ne abbiamo già abbastanza, ma nel selezionarli. Il nostro museo non si propone di appendere quadri al muro o di presentare manufatti autentici: il nostro scopo consiste nel raccontare una storia e renderla la più interessante possibile. È all'interno di questa logica che noi presentiamo i nostri oggetti e progettiamo le nostre esposizioni. Il nostro lavoro è basato su una collezione costruitasi nell'arco di diversi decenni. Questo straordinario edificio e le nostre finalità hanno spinto molte persone da ogni parte del mondo a donarci documenti, relativi alla loro vita familiare, che illuminano la storia degli ebrei in Germania. I nostri archivi storici sono dunque cresciuti velocemente per diventare un luogo in cui sono conservati i ricordi degli ebrei tedeschi. Un'ulteriore fonte di oggetti da esporre sono gli altri musei e archivi, che ci sostengono attraverso i prestiti.

Riconosciamo che i nostri depositi non traboccano di oggetti originali che documentano la vita degli ebrei ai tempi dell'antica Roma: è una delle ragioni per cui il nostro progetto espositivo si apra ai moderni strumenti di comunicazione e interpretazione, dal momento che quello che conta, alla fine, non è di presentare un numero immenso di oggetti autentici, bensì di produrre un quadro storicamente accurato e interessante della storia ebraico-tedesca.

Tutto questo in un solo anno? È possibile?

Certamente non dobbiamo perdere tempo, e il lavoro da fare è molto. Dovremo affrontare più di una crisi, ma sappiamo quello che stiamo facendo. Ken Gorbey, direttore del nostro progetto, è un manager museale di prim'ordine, esperto nell'avviamento dei musei. Sotto la sua guida abbiamo elaborato e stabilito una precisa tabella di marcia.

Attualmente stiamo decidendo con i nostri allestitori come presentare al meglio i contenuti, quali oggetti scegliere e quali approcci e tecnologie usare nei singoli ambienti. Nel contempo, stiamo realizzando diverse migliorie alle infrastrutture del-

l'edificio.

Se non si verifica alcun imprevisto, il museo ebraico dovrebbe aprire il 9 e 10 settembre 2001. Sarà un evento importante e, auspicabilmente, felice. Ci auguriamo che veniate numerosi a visitare il museo durante le settimane inaugurali.

W. Michael Blumenthal è direttore dello *Jüdisches Museum Berlin*.



Divieto di matrimonio

Lorenzo Teruzzi

Negli ultimi mesi dell'anno scorso il ministro Giovanna Melandri ha emesso una circolare che vieta l'uso di macchine fotografiche e di videocamere, anche a fini amatoriali, all'interno dei musei, dei monumenti e dei siti archeologici dello stato. Ciò significa che d'ora in avanti non potremo più fotografare la nostra fidanzata sui gradini del Colosseo, che ai turisti giapponesi – che difficilmente se ne faranno una ragione – sarà vietato fotografarsi a vicenda fra le mure vestigia di Pompei, e che agli studenti in gita sarà interdetta ogni ripresa video dei loro compagni, se questi si trovano all'ombra dell'Arco di Costantino.

Probabilmente il nostro ministro della Cultura è stato spinto a effettuare questo ennesimo attacco al sacro diritto di ogni cittadino di godere del proprio patrimonio culturale da un'interpretazione restrittiva della legge Ronchey, che impone il pagamento del diritto di riproduzione delle opere di proprietà dello stato, se questa viene effettuata a scopo commerciale. Contravvenendo peraltro a una sua stessa disposizione: l'articolo 115 del Testo Unico (D.L. 29 ottobre 1999 n. 490), nel quale si prevede la gratuità per un uso personale delle immagini. Il che implica automaticamente la possibilità che queste immagini "personali" possano essere captate (naturalmente fatta salva l'integrità delle opere).

Ritengo che, trattandosi di riprese fotografiche amatoriali, il divieto costituisca un nuovo sopruso ai danni dei cittadini che vedono sempre più limitato il diritto a godere delle proprie radici culturali. Oltre a essere difficile da far rispettare, si pensi a Pompei, il decreto impedisce infatti l'uso più diretto, più popolare e più privato che i cittadini fanno del proprio patrimonio: esso nega a ogni individuo il piacere del tutto personale di conservare il ricordo in un'immagine, o, come ha messo in evidenza l'inchiesta di Lorenzo Teruzzi, nega agli sposi privi di adeguate risorse finanziarie il diritto di farsi immortalare nei luoghi storici e artistici della loro città. Che triste commercializzazione della cultura, signor Ministro!

Giovanni Pinna

Il matrimonio: uno dei momenti più importanti della vita e spesso molto costoso. Tante spese. Per i vestiti, per il pranzo, per il viaggio di nozze e per il fotografo. E quale scenario più bello della Reggia di Caserta o del Palazzo Reale di Torino, o magari di quello di Napoli, per farsi immortalare nel giorno più importante? "Del resto, sono dimore di proprietà dello stato, quindi anche nostre", potrebbero pensare gli sposini di Caserta, di Torino e di Napoli. E invece non è così. A gravare ancor di più sulle loro tasche ha pensato infatti lo stato, che ha deciso di far pagare tutte le fotografie, anche quelle amatoriali, scattate nei siti archeologici, e nelle sale, nei giardini e lungo gli scaloni delle tante dimore storiche statali disseminate per la penisola. Un decreto del Ministero dei Beni culturali, emesso alla fine dell'anno scorso, ha

sentenziato: stop a tutte le foto e alle riprese video, a meno che... Già, a meno che gli sposini non mettano mano ancora una volta al portafogli, accettando di pagare ciò che, essendo di proprietà dello stato, dovrebbe essere anche loro.

Così, fingendomi prossimo al matrimonio, ho condotto una piccola inchiesta in alcune dimore storiche statali per verificare lo stato delle cose.

Prima tappa, la Reggia di Caserta. La risposta alla domanda se, come mi sembra avvenisse fino all'anno scorso, sia ancora possibile scattare fotografie in occasione di matrimoni, sembra non lasciare dubbi: "Non si possono più scattare fotografie, c'è un divieto assoluto!". Così risponde un funzionario, che per maggiori informazioni mi invita a contattare la Direzione. Qui la versione cambia. Il divieto che prima era assoluto diventa relativo: "Sì, si possono scattare foto, ma solo con un'autorizzazione del soprintendente. Tuttavia c'è un problema, non ci sono ancora i moduli per la richiesta, e non sappiamo ancora quanto si debba pagare. Ma lei quando si deve sposare?". In poche parole, nessuna speranza di poter essere immortalato nella Reggia accanto all'amata, se ho intenzione di sposarmi in tempi brevi. Rimango in Campania e telefono al Palazzo Reale di Napoli, dove mi assicurano che esiste un divieto assoluto di scattare foto negli interni. "Per quanto riguarda il cortile, invece – mi spiega un funzionario –, bisogna avere l'autorizzazione della Soprintendenza". Nulla di certo, invece, sui costi.

Risalgo l'Italia, con doppia tappa a Tivoli. Una prima telefonata a Villa Adriana. Qui la tariffa c'è: duecentocinquanta lire per tutti gli scatti che si desiderano (fino a poco tempo fa bastava pagare il biglietto d'ingresso, naturalmente compreso quello per il fotografo), previa la solita richiesta alla Soprintendenza di Roma e conseguente autorizzazione. Stessa città, ma tariffa diversa invece a Villa D'Este. Qui però sono più chiari e mi spiegano che fino a poco tempo fa bastava pagare il biglietto d'ingresso; ora invece si paga una vera e propria tassa di trecentomila lire. Ma il pagamento è soggetto a un iter burocratico che sembra fatto apposta per scoraggiare anche i più convinti. "Deve venire presso di noi – mi spiegano dalla biglietteria –, compilare un modulo, ritirare un bollettino, andare in un ufficio postale, pagare l'importo, tornare alla biglietteria con la ricevuta". E poi? E poi pagare anche il biglietto d'ingresso, altrimenti niente fotografie. Ma attenzione: guai ad abusare della macchina fotografica e dei flash. Le trecentomila lire valgono per non più di una ventina di scatti.

Abbandono il Centro Italia e telefono a Palazzo Ducale, a Mantova. "Credo proprio che non si possano più fare foto – mi rispondono. C'è la nuova direttiva... Di più però non so dirle. Provi

comunque a chiamare Palazzo Tè. Lì mi sembra che si possa". Non è una dimora di proprietà dello stato e quindi non telefono e proseguo risalendo l'Italia fino a Genova. Anche dal Palazzo Reale del capoluogo ligure arriva una risposta che non lascia dubbi: "Il Ministero ha detto che non si può più". Comunque mi invitano a prendere contatto con un altro ufficio per saperne di più. Un'altra breve telefonata, giusto il tempo per avere la conferma del divieto di fotografare all'interno del Palazzo. Nessun problema invece per il giardino pensile in cui gli sposi sono ben accettati (basta pagare solo duemila lire per l'ingresso). Una gentile signora mi avverte però che lo scenario in queste settimane non è al massimo. Il giardino è infatti disseminato di impalcature e ponteggi per gli ultimi ritocchi in vista della riunione del G8.

Tocca a Torino. A Palazzo Reale, solita conferma dell'esistenza di un divieto di scattare fotografie. "Forse, però, è meglio che chieda alla Soprintendenza del Piemonte". Telefono e scopro che qualche flebile speranza c'è. Bisogna chiedere l'autorizzazione al soprintendente, "ma – spiega il mio interlocutore – è molto difficile ottenere l'autorizzazione soprattutto per foto negli interni". "E nel caso si ottenesse l'autorizzazione – chiedo – quanto si deve pagare?". "Non so, probabilmente la cifra le verrà specificata nella risposta alla sua richiesta scritta".

Infine il Castello di Miramare a Trieste. Qui mi spiegano che vige da sempre un divieto di fotografare all'interno, "a meno che...", a meno che io, invece di essere un giovane sposo, sia un professionista che ha bisogno di immagini per una qualche pubblicazione. In questo caso potrei realizzare il mio servizio, naturalmente chiedendo l'autorizzazione e dietro il pagamento di una cifra. Non oso nemmeno chiedere quanto. Posso comunque sempre accontentarmi dei giardini che circondano il Castello. E ci mancherebbe, visto che sono aperti a tutti. "Mi raccomando però – mi ricorda la signora al telefono – non calpesti le aiuole..."

Il mio viaggio telefonico è terminato. L'inchiesta ha messo in evidenza che, mentre tutti sono perfettamente a conoscenza del divieto,

esiste un certo divario nelle interpretazioni su ciò che bisogna fare per ottenere il permesso di fotografare o di fotografarsi, sempre a uso privato s'intende. Certo è che l'esoso stato italiano vuole comunque tassare i giovani sposi di Caserta, di Torino o di Napoli (il che è un sopruso ai sensi dell'art. 115 del già citato Testo Unico), e che nel giardino del Castello di Miramare è vietato calpestare le aiuole.



Nella nuova ala dell'arte primitiva al Louvre. (Foto Nuova Museologia)

Lorenzo Teruzzi, *giornalista*.

Recensioni

Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento

di Julius von Schlosser

Sansoni, Firenze 2000, 178 pagine, 40.000 lire

Pubblicato per la prima volta a Lipsia nel 1908, questo piccolo ma denso libro di uno dei massimi studiosi d'arte della scuola di Vienna – docente universitario e direttore, dal 1901 al 1922, delle collezioni di scultura e di arti minori del Kunsthistorisches Museum – viene oggi riproposto in una nuova edizione italiana, a un quarto di secolo dalla prima uscita nel nostro paese, con un aggiornamento degli apparati iconografico e bibliografico e una bella introduzione di Cristina De Benedictis. Innegabilmente, come sottolinea la De Benedictis, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* è un “caposaldo degli studi specialistici e una affascinante lettura per i cultori dell'arte”, e la sua rivisitazione ci riporta al fascino di una stagione del collezionismo europeo, quella della mania collezionistica, versatile e a-sistematica, eclettica e appassionata, dell'epoca cinquecentesca, un fenomeno che Schlosser acutamente ripropone come cruciale per comprendere la storia e l'idea stessa della moderna istituzione museale.

Al centro dell'analisi di Schlosser vi sono soprattutto alcune raccolte dell'area asburgica, tra cui la collezione di arti e meraviglie che Ferdinando II del Tirolo aveva radunato nel suo castello di Ambras e che lo studioso viennese ebbe modo di conoscere e analizzare dopo che fu in parte riallestita, alla fine delle numerose vicissitudini incorse dopo la morte dell'arciduca, nei musei della Hofburg viennese. La tesi che Schlosser mette a filo conduttore del suo studio tende ad accomunare il paradigma dell'attitudine umana al collezionismo a quella della decorazione, per cui le raccolte di tesori dell'arte o della natura non sono che “la proiezione verso l'esterno dell'originario concetto primitivo di possesso come ornamento, con conseguente passaggio dal mobile e mutevole all'immobile e durevole”, atteggiamento che giustifica l'artisticità dell'agire umano come pratica rielaborativa della materia grezza e dei prodotti della natura finalizzata alla creazione di ambienti favolosi, atti allo studio, alla meditazione e alla contemplazione.

Da qui il prevalere, nelle raccolte tra Medioevo e Rinascimento, della “particolare artificiosità e artisticità” degli oggetti in mostra, anche quando si tratta di reperti naturalistici visti come parti di animali favolosi o misteriosi, esotici, immaginari, se non inventati, e dunque “allestiti” in forma di *artificialia* (cioè montati su supporti o incastonati in cornici a creare soprammobili, coppe, arnesi, strumenti ecc.). In effetti, secondo Schlosser, il collezionismo enciclopedico tardo-rinascimentale è espressione di un'erudizione vasta ed eclettica, dove il gusto per la meraviglia, l'abnorme, il mostruoso, testimonia di un rapporto con la natura non ancora affrancato (pur nell'epoca che vede la nascita della scienza moderna) dalla visionarietà medievale. Ne è esempio la figura di uno studioso quale il gesuita di origine tedesca Athanasius Kircher – a cui si deve l'omonimo museo romano da lui fondato e lungamente curato –, che discetta e scrive di telescopi e teoria dei colori, così come di fossili, lingua egiziana, cabala, storia della musica e architettura: il tutto

affrontato con un'angolazione che predilige ermetismo, esoterismo se non una certa stravaganza nell'affrontare le pratiche della conoscenza. Nelle manifestazioni architettoniche e allestitive di queste raccolte, codificate in “tipologie” quali la *Schatzkammer*, la *Kunstkammer*, la *Wunderkammer* (solo per citare la terminologia propria alla cultura germanica), si riflette questo tentativo di compendiare la totalità del mondo nel microcosmo dell'esposizione, per cui la messa in scena delle meraviglie della natura e dell'arte è ricondotta alla stanza, a volte a pochi mobili, dove gli espositori ma soprattutto i reperti diventano arredo e ornamento delle superfici architettoniche: ad Ambras, ricorda lo Schlosser, “la decorazione del museo [era] realizzata con meraviglie della natura di tutti i tipi ‘appese’ alle pareti e al soffitto”.

Nello scritto di Schlosser emerge la consapevolezza (non certo comune nella cultura della sua epoca) di una fenomenologia della collezione e di una “architettura dell'esporre” intese quali entità indissolubili, un fatto artistico globale da preservarsi in quanto espressione complessa ma unitaria di una data cultura. Lo smembramento della raccolta ferdinandea del castello d'Ambras e la separazione delle collezioni naturalistiche da quelle di *artificialia* (assegnate rispettivamente al Naturhistorisches e al Kunsthistorisches Museum secondo una procedura di classificazione scientifica tipicamente ottocentesca) rappresenta la perdita di “un quadro storico-culturale di non trascurabile interesse”, effetto perverso di quel progredire dell'attitudine alla sistematizzazione a oltranza che ha scontato la dissipazione, come ha sostenuto di recente anche Krzysztof Pomian, dei valori creativi e immaginifici della “cultura della curiosità”.

Luca Basso Peressut

Il Museo come laboratorio per la scuola.

Per una didattica dell'arte

a cura di Mirella Cistotto Nalon

Il Poligrafo, Padova 2000, 172 pagine

Il volume documenta i lavori della “Terza giornata regionale di studio sulla didattica museale” dedicata ai musei d'arte, promossa dai Musei Civici e dal Comune di Padova, dalla Regione e dall'IRRSAE Veneto e svoltasi il 12 novembre 1999 all'Accademia Galileiana di Padova. Nel 1997 è stata l'archeologia l'ambito di interesse, mentre nel 1998 l'attenzione era rivolta ai musei storici. L'essere riusciti a pubblicare in tempi contenuti gli atti del seminario garantisce l'attualità del dibattito e degli studi. Il volume presenta la medesima struttura dell'incontro. La prima parte affronta le problematiche e gli aspetti teorici, la seconda illustra le esperienze educative realizzate presso i musei della Regione: Accademia dei Concordi di Rovigo, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Forti, Musei civici di Padova, Venezia e Vicenza, solo per citarne alcuni.

Quali sono le strategie più adeguate per far sì che le iniziative didattiche attuate dal museo rappresentino un'esperienza di vero apprendere per l'utenza scolastica, interlocutore privilegiato? Come utilizzare le collezioni, rispettandone la specificità, senza tradirne l'identità? Può un museo d'arte competere con una tecnologia sempre più raffinata, educando alla conoscenza diretta, non mediata, dell'opera, della realtà,

dei documenti – esperienza insostituibile per ognuno? Per dare possibili risposte a questi interrogativi, Ivo Mattozzi (Dipartimento di Discipline Storiche, Università di Bologna) nel suo contributo chiarisce con grande efficacia la differenza tra valorizzazione, divulgazione, didattica dell'educazione alle arti e didattica dei Beni culturali. Quest'ultima, come campo disciplinare, ha una sua peculiarità in quanto l'azione didattica tiene conto degli oggetti del patrimonio culturale, dei processi di apprendimento e di insegnamento, quindi dei soggetti in formazione, degli insegnanti e delle reciproche relazioni. Mirella Cisotto Nalon (assessorato alla Cultura, Comune di Padova) affronta lo specifico dell'"uso formativo" delle mostre temporanee, marcando la diversità rispetto alla didattica del museo. Al concetto di *education*, alle sue implicazioni e applicazioni in ambito europeo, con una lettura comparata nei confronti della situazione locale, è dedicato il saggio di Aurora di Mauro (Direzione Cultura, Regione Veneto). Progettazione e formazione sono "parole-chiave" ricorrenti nei diversi contributi; si sottolinea la necessità di adottare strategie adeguate predisponendo attività e strumenti pertinenti ed efficaci, di interrogarsi sulla ricaduta delle azioni intraprese e, soprattutto, di documentare, verificare e valutare. Data la complessità e la rilevanza dell'azione educativa, è necessario affidarla a un responsabile, che sia un esperto della cultura e del "sapere" del museo, ma anche della trasposizione didattica.

Silvia Mascheroni

Vocabulary of Museums Security Terms

a cura di Gunter S. Hilbert, con la collaborazione di Alfe E.F. Longhurst, Serge Leroux, Klaus Bleker, Fernando Moyano-Cerrato, Carlo Teruzzi
Preussischer Kulturbesitz, Berlin 2000, 284 pagine

Nato per volontà dell'ICMS (Comitato Internazionale sulla Sicurezza dei Musei dell'ICOM), il vocabolario colma una lacuna in un ambito, quello della sicurezza e della prevenzione incendi nei musei, nel quale la conoscenza dei termini tecnici e la precisione della loro traduzione nelle lingue principali appare indispensabile. Il vocabolario è infatti stato pensato in particolar modo per coloro che, in tutto il mondo, sono responsabili della tutela e della conservazione di preziose collezioni.

Realizzato da cinque esperti di sicurezza dei musei, il vocabolario riporta i termini relativi alla sicurezza in cinque lingue: inglese, francese, tedesco, spagnolo e italiano. Il vocabolario è organizzato in cinque sezioni, una per ogni lingua, cosicché la ricerca dei termini può essere effettuata partendo da ognuna delle lingue; ciò rende la consultazione facile e immediata.

Il volume è certamente migliorabile per quel che riguarda la completezza dei termini. Ne sono consapevoli anche gli autori che hanno previsto spazi vuoti in calce a ogni lettera, per ciascuna lingua, ove vi è la possibilità di aggiungere nuovi lemmi o note relative a particolari vocaboli. Inoltre il curatore del libro e il presidente dell'ICMS riconoscono la necessità che in futuro possano aggiungersi altre lingue, in particolar modo il russo, il polacco e il ceco. Ciò dovrebbe portare a una nuova edizione del volume, per la quale si ventila la possibilità di inserimento in Internet o in CD Rom.

Attualmente il vocabolario viene distribuito solo ai membri votanti

dell'ICMS. L'ufficio italiano dell'ICMS, considerando l'estrema l'utilità dell'opera, sta verificando la possibilità di poter disporre di ulteriori copie da distribuire a chi ne fosse interessato. Una copia è comunque consultabile presso il Centro di Documentazione dell'ICOM ITALIA (nella sua sede presso il Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano).

L'ufficio referente per l'Italia del Comitato Internazionale per la Sicurezza ha inoltre istituito una casella e-mail all'indirizzo: icomit.icms@iol.it, il cui scopo non è quello di effettuare un servizio di consulenza, ma di offrire un osservatorio sulle problematiche più comuni, con l'obiettivo di trarne spunti statistici per discussioni e azioni al fine di migliorare la sicurezza nei musei.

I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale

di Maria Clara Ruggieri Tricoli

Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000,

245 pagine, 52.000 lire

"I musei sono chiamati a conservare le cose, ma gli allestimenti a farne parlare i fantasmi". Da questa ovvia constatazione scaturiscono molte considerazioni intorno alla strana forma di evocazione/esorcismo che è l'allestimento: innanzitutto il non essere esso un meccanismo ingenuo, bensì la manifestazione di volontà e problemi diversi che ruotano attorno all'ideologia stessa del museo. Questioni sociali, metodologie didattiche, orientamenti politici, esigenze economiche, gusti estetici personali e tendenze collettive condizionano l'allestimento come qualsiasi altro *medium*, costituendone, a seconda dei casi, l'obiettivo più o meno nobile, lo scopo più o meno dichiarato.

Come avviene per ogni altro *medium*, tuttavia, la tendenza più caratteristica dell'allestimento è quella di trasformarsi esso stesso in messaggio, complice la passione per il passato e l'aspirazione del pubblico a compiere il cosiddetto "tuffo nella storia". Questa pretesa, se da un lato tende a soverchiare le "cose", rendendole spesso inutili o invisibili, affogate all'interno di allestimenti ridondanti e invasivi, dall'altro tende a dar vita a fin troppi "fantasmi", che finiscono per l'appropriarsi, in una *living story* generalizzata, di interi brani di territorio.

Tendenze americane ed europee vengono messe a confronto, scoprendo musei che forse non piacciono a tutti i critici, ma che certo riscuotono immenso successo di pubblico: i musei delle rievocazioni, delle grandi ricostruzioni e rappresentazioni a scala urbana e territoriale, i musei, insomma, dove l'allestimento intreccia le sue trame con il teatro, e dove la storia diventa narrazione romanzesca. È su questo genere di istituzioni che, ormai, si concentra il dibattito museografico nei paesi di lingua anglosassone. In Italia esse sono ancora poco note, ma la discussione, indubbiamente, va aperta.

dalla quarta di copertina

Musei e ambiente naturale. Il ruolo dei musei di storia naturale nella conservazione della biodiversità

di Peter Davis

trad. it. Edizioni Clueb, Bologna 2001

352 pagine, 55.000 lire

Mentre in questi ultimi anni gli storici della scienza hanno dimostrato un certo interesse per l'origine e il primo sviluppo dei musei naturalistici, avvenuto nei secoli XVI e XVII, il che ha condotto alla pubblicazione di saggi interessanti, pochi studiosi hanno affrontato l'analisi del ruolo assunto dai musei di storia naturale in anni recenti e dello sviluppo scientifico e organizzativo di queste istituzioni.

Il volume di Peter Davis è quindi una assoluta rarità, e, sebbene volto ad analizzare un solo ruolo di queste istituzioni, quello protezionistico, rappresenta uno strumento unico per la conoscenza della storia dei musei naturalistici e del dibattito che si è sviluppato, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, attorno al significato e al ruolo che queste istituzioni devono assumere nella società moderna.

Dopo un *excursus* storico sull'origine del movimento ambientalista, l'autore analizza in quale modo i musei di storia naturale hanno progressivamente assunto, a partire dagli anni Sessanta, un interesse sempre maggiore verso l'educazione ambientale e, di riflesso, verso la protezione dell'ambiente, unendo la vocazione didattica al ruolo strettamente scientifico che da sempre caratterizza queste istituzioni. Al riguardo il testo contiene spunti interessanti e assai originali, come la storia della nascita, dello sviluppo e del significato a fini educativi delle ricostruzioni ambientali, o diorami, narrata nel quarto capitolo, e la storia del concetto di ecomuseo cui è dedicato il quinto.

Ciò che tuttavia rende il volume particolarmente interessante è l'analisi del dibattito più recente circa il ruolo dei musei naturalistici, contenuta nei capitoli sesto e settimo; un dibattito che ha coinvolto istituzioni di tutto il mondo e ha condotto a identificare nella conservazione e nella documentazione della biodiversità uno dei ruoli primari dei musei di storia naturale. A questo riguardo il saggio di Peter Davis è assai aggiornato; esso riporta infatti i risultati di avvenimenti recenti, quali il Congresso di Madrid sul ruolo dei musei e la nascita dell'organizzazione per la tutela e lo studio della biodiversità "Agenda 2000".

Davis analizza infine un altro aspetto non secondario della museologia naturalistica, di cui si parla normalmente assai poco: il ruolo educativo che teoricamente potrebbero svolgere i giardini zoologici, gli acquari e i giardini botanici, qualora fossero organizzati e gestiti su basi scientifiche e non commerciali. Il volume riunisce inoltre un'ampia bibliografia, anch'essa strumento di studio raro e assai importante.

Se una critica può essere mossa all'autore è quella di guardare al dibattito sui musei e sulla conservazione dell'ambiente in un'ottica soprattutto anglosassone, di considerare cioè soprattutto quanto avvenuto in Inghilterra, in Nord America e nei paesi scandinavi, con qualche accenno alla Francia (soprattutto per il dibattito sugli ecomusei) e alla Germania.

Una lacuna colmata dalla prefazione di Giovanni Pinna all'edizione italiana, nella quale si rileva che "l'azione dei musei italiani nei confronti della protezione dell'ambiente, sempre dichiarata nel corso di congressi (come nel Primo convegno dell'Associazione nazionale dei musei

scientifici, tenutosi a Firenze nel 1975) o nelle conferenze di singoli museologi, non è rimasta sulla carta: molti musei naturalistici, primi fra tutti i grandi musei civici di Milano, Genova, Verona, Novara, Livorno e Trento, si prodigano per diffondere nella società italiana la consapevolezza che la sopravvivenza dell'uomo è legata alla sopravvivenza dell'ambiente, e mettono a disposizione le loro forze per l'inventariazione scientifica delle aree a rischio e per conservare la documentazione di una natura che impoverisce progressivamente".

Segnalazioni

Albini M., Baldrygh L., 2000 - *I Musei lombardi. Le prospettive, i progetti, la sicurezza*. Edizioni Lybra Immagine, Milano, 143 pp.

Autori vari, 2000 - *Norme per l'accesso a prestiti e riproduzioni di beni ecclesiastici*. Diocesi di Terni-Narni-Amelia.

Colbert F., 2000 - *Marketing delle arti e della cultura*. Etas, Milano, 314 pp.

Colle E., Salsi C., 2000 - *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il museo della reggia e contributi alla storia del palazzo*. Comune di Milano, Milano, 269 pp.

Coppellotti A., 2001 - *Casa Martelli a Firenze. Dal rilievo al museo*. Edifir, Firenze, 134 pp.

Davallon J., Gottesdiener H., Le Marec J., 2000 - *Premiers usages des céderoms de musées: pratiques et représentations d'un produit innovant*. Ocim, Dijon, 146 pp.

De Roux E., 2000 - *Patrimoine industriel*. Éditions Scala, Paris, 270 pp.

Eidelman J., Van Praët M., 2000 - *La muséologie des sciences et ses publics*. Presses Universitaires de France, Paris, 317 pp.

Erwitt E., 1999 - *Museum Watching*. Phaidon Press, London, 160 pp.

Falk J.H., Dierking L.D., 2000 - *Learning from Museums. American Association for State and Local History*. Altamira Press, Walnut Creek, 272 pp.

Galiano A., 1999 - *Scuola e museo archeologico. Domanda scolastica e offerta museale in Puglia*. Edizioni Giuseppe Laterza, Bari, 196 pp.

Marini P., 2000 - *Il Museologo. Una professionista per il patrimonio culturale*. Atti del XXIII Convegno Nazionale ANMLI, Verona 16-17 ottobre 1998. Cierre Edizioni, Sommacampagna, 165 pp.

Ruggieri Tricoli M.C., 2001 - *L'utopia della memoria. Esperienze didattiche del corso di "Allestimento e Museografia" della Facoltà di Architettura di Palermo*. Libreria Dante Editrice, Palermo, 185 pp.

Russo A., 1999 - *Il fascismo in mostra*. Editori Riuniti, Roma, 191 pp.

Scudieri M., 2001 - *Gli uomini illustri del loggiato degli Uffizi. Storia e restauro*. Edifir, Firenze, 245 pp.

Rassegna stampa

Si segnalano, divisi per argomento, gli articoli di museologia, apparsi sulla stampa internazionale specializzata, che alla redazione della rivista sono sembrati più interessanti.

Architettura

Renault M., 2000 - *Seuil du musée, deuil de la ville?* La Lettre de l'OCIM, 71: 15-20.

Conservazione

Rolland-Villemot B., 2001 - *Le traitement des collections industrielles et techniques, de la connaissance à la diffusion.* La Lettre de l'OCIM, 73: 13-18.

Educazione e didattica

Merleau-Ponty, C., 2000 - *Les enfants dans les musées: encore un petit effort.* La Lettre de l'OCIM, 72: 10-18.

Gestione

Bady J.P., 2000 - *The Ecole Nationale du Patrimoine since 1990: Its Role in the Recruitment and Training of Curators.* Museum Management and Curatorship, 18(3): 289-293.

Boccenti L., 2000 - *I Criteri della qualità nelle organizzazioni museali.* Economia della Cultura, 10(2): 239-246.

Fuortes C., 2000 - *Nuove esperienze gestionali nel settore museale.* Economia della Cultura, 10(2): 213-223.

Santagata W., Signorello G., 2000 - *Contingent Valuation di "Napoli Musei Aperti".* Economia della Cultura, 10(2): 147-158.

Wienand P., Booy A., Fry R., 2000 - *A guide to copyrights for museums and galleries.* Routledge, London, 154 pp.

Zan L., 2000 - *Management and the British Museum.* Museum Management and Curatorship, 18(3): 221-270.

Musei e pubblico

Ceschi F., 2000 - *Un museo centrato sull'utente.* Economia della Cultura, 10(3): 381-384.

Museografia

Hinton M., 2000 - *Museum Text: Some North American Examples of Good Practice.* Museum Management and Curatorship, 18(3): 309-321.

Lank H., 2000 - *Summary of the Principles Applicable for the Illumination of Old Master Pictures in Art Galleries.* Museum Management and Curatorship, 18(3): 321-324.

Martin D., 2000 - *A case for flexibility.* Museum Practice, 50: 23-25.

Patrimonio industriale

Hauenschild A., 2001 - *En ruine...et fière de l'être.* La Lettre de l'OCIM, 73: 3-8.

Marchis V., 2001 - *Détruire pour conserver.* La Lettre de l'OCIM, 73: 9-12.

Museologia scientifica

Linnie, M.J., 2000 - *Prevention of Biodeterioration in Natural History Collections. Potential Trends and Future Developments.* Museum Management and Curatorship, 18(3): 295-300.

Maréchal J.P., 2000 - *La plastination au Silicone S 10 pour la conservation des organismes à corps mous et des organes.* La Lettre de l'OCIM, 72: 28-32.

Nuove tecnologie

Brochu D., Détourbet C., 2000 - *Numériser les images: planifier, décider et mettre en oeuvre.* La Lettre de l'OCIM, 72: 33-38.

Dagorne R., 2000 - *L'animation virtuelle au service des objets.* La Lettre de l'OCIM, 71: 3-6.

Solima L., Sansone E., 2000 - *I musei ed Internet: un'indagine sperimentale.* Economia della Cultura, 10(1): 83-93.

Legislazione

Alibrandi I., 1999 - *I beni culturali e la Merloni-ter.* Beni e Attività Culturali, 1: 95-101.

Buzzi A.M., 1999 - *La nuova organizzazione dei beni culturali.* Beni e Attività Culturali, 1: 121-134.

Filippi M., 2000 - *La "dichiarazione" di bene culturale nel testo unico.* Beni e Attività Culturali, 1: 16-21.

Licini L., 2000 - *Gli interessi coinvolti nell'azione di restituzione del bene culturale trasferito illecitamente dall'Italia verso un altro Stato dell'Unione Europea.* Beni e Attività Culturali, 3: 415-420.

Comunicazione e promozione nei musei

Francesco Gramaticopolo

Dopo aver affrontato, nel numero precedente, i problemi connessi con l'organizzazione dei flussi di visitatori e la loro canalizzazione al fine di evitare confusione e code all'entrata di un museo, proseguiamo il nostro ipotetico viaggio all'interno dello stesso museo occupandoci di un altro argomento importantissimo: la comunicazione.

Una corretta comunicazione significa informare in modo diretto ed efficace, dare valore agli spazi e risalto ai messaggi, promuovere iniziative e distribuire materiale pubblicitario.

Purtroppo capita spesso di visitare musei nei quali tutto ciò che manca o dove l'informazione c'è ma non viene gestita: manifesti fissati in maniera precaria su pareti o vetrate, indicazioni di percorsi poco chiare, depliant esplicativi e pubblicitari lasciati disordinatamente su tavoli e banconi.

Per aiutare il museo a "comunicare" meglio con i propri utenti, Flex mette a disposizione la decennale esperienza

nel settore e una vasta gamma di sistemi espositivi modulari e versatili. Composti da semplici elementi di base e da solidi cavi d'acciaio, i sistemi Flex creano una invisibile struttura di supporto a un'ampia serie di pannelli porta-manifesti, ripiani e tasche porta-depliant trasparenti e leggeri. La facilità di cambiare i messaggi favorisce un utilizzo dei pannelli Flex anche come valida alternativa alla segnaletica tradizionale.

In situazioni particolari, dove la presenza di vincoli architettonici e storici non permette l'utilizzo di strutture fisse, Flex riporta il proprio concetto di esposizione tra cavi all'interno di strutture mobili, su colonna o su ruote. Si tratta di strutture leggere ed

eleganti in alluminio, elementi modulari che permettono molteplici accostamenti e rapide trasformazioni degli spazi espositivi. Per questo motivo risultano particolarmente utili in occasione di mostre temporanee e/o fotografiche. Gli uffici commerciali e i funzionari dell'azienda sono sempre a disposizione per effettuare sopralluoghi e studi con soluzioni personalizzate.

Una novità che sta diffondendosi rapidamente all'interno dei percorsi museali è anche la nascita di spazi riservati alla

vendita di cataloghi, libri d'arte, monografie, oltre a una serie di gadget culturali legati agli eventi. In questi spazi, spesso veri e propri "book shop", si inserisce perfettamente il prodotto Flex che, creando una linea coordinata con il materiale espositivo già utilizzato all'interno del museo stesso, crea uniformità e continuità di proposta.



Francesco Gramaticopolo è il responsabile commerciale della Flex s.r.l. che ha sede in via G. Asti 12, Brescia. Tel. 030.3531005. Fax 030.3531022. E-mail flexsrl@tin.it. Sito internet www.flex.it.

L'allestimento all'interno degli edifici storici

Giordano Villa

I problemi da affrontare per realizzare un allestimento in un edificio storico sono molteplici; oltre all'impossibilità di realizzare fissaggi a pavimento e a parete, altra grossa difficoltà è rappresentata dalla necessità di distribuire gli impianti. Va inoltre considerato il fatto che l'utilizzo di edifici storici come sedi espositive costituisce di per sé due rischi per gli edifici stessi: l'impossibilità di mettere in atto efficaci misure di prevenzione incendio, soprattutto in occasione di manifestazioni temporanee; la modificazione delle condizioni termoigrometriche degli ambienti per la presenza di un alto numero di visitatori.

Diretta derivazione della struttura espositiva a diorami e vetrine, già presentata nel precedente numero, il sistema espositivo è costituito da una struttura metallica modulare estremamente leggera, che ne facilita il trasporto all'interno degli ambienti da allestire.

Il sistema prevede la possibilità di esporre oggetti sulla parete verticale (quadri) oppure su piani orizzontali o inclinati (oggetti e libri), predisponendo la possibilità di fissaggio dei vari elementi.

La modularità degli elementi consente, oltre che di variare in altezza e lunghezza, di creare un percorso adattabile a varie esigenze espositive all'interno di ambienti di varia dimensione.

La finitura esterna è realizzata mediante pannelli di vari materiali, per meglio potersi adattare agli ambienti. La modularità dei pannelli del rivestimento è studiata in funzione delle dotazioni delle predisposizioni di utilizzo espositivo. Posteriormente alla pannellatura di finitura è possibile realizzare, se richiesto, un rivestimento con elementi tagliafuoco, atto a isolare la zona espositiva aperta al pubblico dalle altre parti dell'edificio, compresa la possibilità di copertura superiore degli spazi. Per particolari esigenze di protezione, la

struttura espositiva consente di realizzare compartimentazioni antincendio, con l'aggiunta di elementi di separazione dotati di caratteristiche predeterminate di resistenza al fuoco, al cui valore potranno equipararsi i valori delle pannellature di finitura.

La maglia portante strutturale prevede sottomultipli atti a consentire la creazione di vani per l'alloggiamento dei componenti del sistema di protezione antincendio quali gli estintori.

Altra problematica importante a cui la presente struttura consente di dare soluzione è quella della distribuzione degli impianti.

L'assoluta autonomia dalla struttura muraria consente di realizzare le linee di distribuzione dei singoli impianti, predisponendo opportuni

cavi dotti posteriormente ai pannelli di finitura, partendo da un unico punto di consegna delle singole forniture: ciò evita, oltre che possibili danni da fissaggio dei componenti, anche i rischi derivanti dalla necessità che gli impianti attraversino i locali.



Basilica del Crocefisso, Museo del Duomo, Amalfi. (Foto Matteo Piazza)

Fiume 17, 20048 Carate Brianza (Milano). Tel 0362.992022. Fax 0362.990429. E-mail bernini@cosmo.it.

Giordano Villa è presidente della Bernini s.p.a. che ha sede in via

a cura di Giovanni Pinna

I bambini sono imbecilli?

Non è la curiosità la sorgente del desiderio di apprendere e di conoscere; anzi, di solito la curiosità è presto soddisfatta. È la meraviglia... (Bruno Bettelheim)

Sfogliando il libricino *Guardami... e vivi l'arte*, della serie Uffizi & Kids, ossia la collana di guide all'omonimo museo indirizzata ai bambini, ho un sobbalzo: perché considerare i bambini poveri di mente? Perché, per "educare", svilire il messaggio artistico ad aneddoto? Perché trasformare gli interrogativi suscitati dalla visione di un'opera in quiz della *Settimana enigmistica*? Perché non rispettare, anzi spegnere ogni fantasia creativa del piccolo visitatore e schiacciare a spicciola curiosità il suo eventuale stupore? Perché tanta puntigliosa determinazione a "ridurre": la ricchezza a povertà, l'enigmatico al banale, lo straordinario all'ordinario?

Probabilmente è il caso di ricordare che quadri e oggetti d'arte non sono orsacchiotti o altri giochi (di cui le moderne creature sovrabbondano), bensì forme, che attingono alla materialità ma che prendono a esistere in capo a un lungo processo di elaborazione. Pertanto l'immagine artistica non equivale all'oggetto, ma ne è la rappresentazione, ossia l'esito di una trasformazione che, dal fondo incandescente della persona, attraversa la vita e prende forma diventando qualcosa che anche gli altri possono riconoscere. Di qui nascono oggetti che sono

nuovi, che suscitano stupore ma anche rispetto, davanti ai quali si prova gioia ma anche sgomento e paura, con i quali si può instaurare un dialogo ricco di interrogativi, ma che si rivelano irriducibili all'uso addomesticato – quale invece i bambini sono invitati a fare. Forse, proprio per addomesticare loro.

Secondo interrogativo: per interessare i bambini all'arte, è proprio necessario trattarli come cagnolini ai quali si debba insegnare a fare la pipì? Non è forse meglio trasmettere loro una *passione* (ammesso di averla), cercando i modi e le parole adatte? Ossia, raccontando noi stessi e le storie che conosciamo con un linguaggio dal quale siano semplicemente assenti ragionamenti complessi, il gergo della critica, riferimenti culturali che i giovanissimi non possono avere?

Se ci si rivolge a un bambino trattandolo da piccolo idiota, quello lo diventerà, per adeguarsi al suo interlocutore. Se invece l'adulto si apre al giovane visitatore trasmettendogli il piacere che prova davanti a un'opera d'arte, la ricchezza che ne trae, otterrà probabilmente il risultato di accendere anche in lui il desiderio di varcare le porte di quel mondo, diverso dal quotidiano, ma che noi sappiamo essere reale al pari di quello e con il quale proprio i bambini dimostrano spesso di essere a contatto. Un mondo mirabile, nel



La mamma
è proprio qui:
gli ha dato
anche una
cambella
per distrarlo.

Ma lui
non ne può
proprio più:
vuole solo
tornare
a casa.

L'innocenza,
di Andrea
Mazzotta



Si è stufato
di questa
cerimonia
noiosa
e di questo
posto così
grande!

E forse ha paura
di quel vecchione barbuto:
che intenzioni avrà?

Dal libro *Guardami ... e vivi l'arte*, serie Uffizi & Kids, Giunti, Firenze 1999.

quale si entra a poco a poco, magari proprio visitando i musei insieme con gli adulti, purché questi ultimi siano capaci di trasmettere le proprie esperienze profonde (ripeto: ammesso che ne abbiano) e non già scimmiettando quelle (ma sono esperienze?) che qualche “didatta” presuppone nei poveri visitatori sotto ai dieci anni.

Rileggiamo l'autore del *Mondo incantato*, Bruno Bettelheim, psichiatra che i bambini sapeva ascoltare: “Era mia madre a portarmi al museo, e l'evidente piacere che queste visite le procuravano mi colpì a tal punto da spingermi a cercare di capire da solo che cosa la incantasse tanto... Sono convinto che, se da bambino non mi stancavo mai di visitare i musei e non ne rimanevo mai deluso, era perché nessuno mai mi diceva come o che cosa dovevo guardare, né pretendeva di spiegarmi il significato intrinseco degli oggetti in mostra. Erano cose che dovevo scoprire da solo... Siccome non mi avevano dato istruzioni su che cosa bisognasse cogliere in un determinato oggetto, ogni volta vi coglievo una cosa diversa... A volte avvertivo all'improvviso, nel più profondo del mio essere, come una scossa, lo shock del riconoscimento. Ma questo non sarebbe accaduto se qualcuno mi avesse spiegato tutto in precedenza”.

E poco più avanti egli pone una questione che mi sembra cruciale, là dove ricorda: “Ha ragione Erwin Panofsky quando dice, in *Il significato delle arti visive*: ‘Non è vero che ai bambini e ai ragazzi si debba insegnare soltanto ciò che sono in grado di capire fino in fondo. Al contrario, è proprio la frase mezzo digerita, il nome mal pronunciato, il verso travisato, ricordato più per il suono e il ritmo che per il senso, che sopravvive nella memoria e cattura l'immaginazione’”.

Conclude Bettelheim, e a lui mi associo: “Il più grande valore che il museo può avere per i bambini, indipendentemente dal suo contenuto, è... fornire l'occasione di ammirare, ciascuno con i suoi tempi e i suoi ritmi, cose che vanno oltre la loro portata e, soprattutto, comunicare un senso di venerazione per le meraviglie del mondo. Perché, in un mondo che non fosse pieno di meraviglia, non varrebbe davvero la pena di crescere e abitare”.*

Maria Gregorio

* Bruno Bettelheim, *La curiosità: il suo posto in un museo*, in *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, a cura di L. Basso Peressut, collana “MuseoPoli”, CLUEB, Bologna 1997.
Talebani!

Non vi è molta differenza fra il distruggere un oggetto o un monumento che appartiene all'eredità culturale di un paese e il non reagire quando questo viene distrutto o ci viene trafugato: la distruzione e l'indifferenza di fronte alla distruzione sono due azioni in cui è messa in gioco la volontà e, quindi, la responsabilità. Fra le due azioni non vi è dunque una differenza di sostanza ma solo una differenza di grado, e in ambedue le azioni deve venire chiamata in causa la responsabilità di chi ha deciso o per la distruzione o per l'indifferenza.

L'inizio del nuovo secolo è stato segnato dalla distruzione dei Buddha di Bamiyan a opera dei Talebani, che così facendo hanno ribadito a modo loro – e in negativo, tagliando cioè il problema alla radice –

quale influenza eserciti, almeno potenzialmente, l'eredità culturale sugli equilibri politici e sull'organizzazione sociale o religiosa di una nazione. L'avvenimento ha suscitato una giusta indignazione in tutto il mondo, ma non si può dire che sia stato l'unico caso nella storia. Il cancellare la memoria attraverso la distruzione dei monumenti o la dispersione dei beni è una pratica molto comune, che è stata messa in atto più volte nel corso dei millenni: l'altro ieri con la distruzione della biblioteca di Sarajevo, e circa 35 secoli fa (nel 1468 a.C.) con la cancellazione dei nomi della regina Hatshepsut dai monumenti dell'Alto Egitto decretata da Tutmosi III.

Da noi, in Italia non si distruggono i monumenti (facendo eccezione per i monumenti naturali, per il paesaggio alle spalle dei templi di Agrigento, e per qualche altra pratica speculativa), però si permette in molti casi la dispersione del patrimonio.

Per quanto mi concerne (nel senso della mia memoria), tutto è iniziato quando l'Italia non partecipò all'asta del 12 dicembre 1980, nel corso della quale il celeberrimo Codice Leicester di Leonardo fu aggiudicato a un certo signor Armand Hammer. A me che lo sollecitavo a sborsare i (pochi) miliardi necessari all'acquisto, sostenendo l'importanza simbolica che il rientro in Italia di un tale documento poteva rappresentare, l'allora ministro dei Beni culturali Vincenzo Scotti disse che era preferibile usare quel denaro per rifare i tetti di Brera. Così per i tetti di Brera si perdettero l'occasione, non solo di incrementare il patrimonio nazionale, ma anche di dimostrare l'interesse della nazione per la sua memoria storica. Interesse che lo stato italiano non cessa di trascurare, come è dimostrato dal fatto che i musei statali italiani – unici fra i musei del mondo industrializzato – non sviluppano una politica degli acquisti. Non intervenendo nel mercato, essi non collaborano a mettere un freno alla continua uscita (del tutto legale) dalle nostre frontiere di frammenti dell'eredità culturale del paese.

Lo stillicidio continua, mettendo in alcuni casi in evidenza un comportamento schizofrenico del Ministero della Cultura, che da un lato progetta a Roma il Museo Nazionale di Architettura da inserire nel Centro delle Arti Contemporanee, dall'altro fa fuggire verso la Svizzera gli archivi di Virgilio Vercelloni (*Nuova Museologia*, n. 2, giugno 2000, pag. 29), di Marco Zanuso, di Vittoriano Viganò e di Giulio Minoletti. Sembrano fughe di poca importanza, ma non è così, poiché la perdita anche di piccoli pezzi del patrimonio mina la fiducia dei cittadini nello stato e, ancor peggio, ostacola l'identificazione di ciascun individuo con la nazione.

Personalmente mi dà fastidio che i famosi argenti romani di Boscoreale non siano esposti in un museo italiano. O dovrei dire, come molti pensano, meno male che sono al sicuro al Louvre?

Le parole sono pietre

Mi stupisce che uno scrittore, dunque persona attenta alle parole, faccia un uso pigro, convenzionale nonché fuori tempo di una parola, appunto: museo.

Scrivo infatti Alessandro Baricco sulla *Repubblica* del 14 febbraio 2001, in un articolo dedicato alla recente esecuzione a Roma delle sinfonie di

Beethoven sotto la direzione di Claudio Abbado: “Se dirigi Beethoven, quello che fai è tramandare un pezzo di passato... E con ciò puoi anche pensare che il senso del tuo gesto sia bell’è che finito: tramandare un pezzo di passato. Praticamente è come essere una sala di un museo. Detto così sembra una cosa facile... Però puoi anche immaginare qualcosa di più complicato: prendere un pezzo di passato e farlo risuonare in mezzo alle strade del presente. Non al riparo di un museo, ma allo scoperto, fuori, dove accade il presente...”.

Il museo è dunque questo? Un luogo riparato (probabilmente non dalla polvere) che racchiude il passato – cosa che sembrerebbe assai facile – e, soprattutto, dove non accade il presente.

Di Baricco poco importa in questa sede, ma dispiace molto che una persona di cultura sembri non rendersi conto del fatto che l’uso ripetuto di una parola nella sua accezione povera e stereotipata, su organi di stampa influenti, perpetua nel pubblico un’immagine e un’aspettativa negative inducendo una pratica altrettanto convenzionale. Un esempio di uso passivo della parola e di sfiducia nel suo potere.

Baricco non è certamente il solo a rendersene responsabile. Un’altra persona di cultura, Francesco Canessa, sovrintendente del teatro San Carlo di Napoli, ha dato le dimissioni per ragionevoli motivi – non lo lasciavano libero di condurre il suo mandato in senso innovativo –, ma dichiara a spiegazione del suo gesto: “Non volevo che il San Carlo si trasformasse in un ‘teatro-museo’” (*Corriere della sera*, 16 marzo 2001). Inutile dire che gli esempi possono continuare.

Così dunque gli italiani, che quella lingua parlano, continuano ad assimilare nel loro immaginario il museo quale luogo di conservazione, più che del passato, direi del “vecchio”, se non addirittura di quanto è morto: sorta di sepoltura. Quando invece la gran parte degli stranieri nostri contemporanei – grazie a quanto è stato fatto alla grande nei loro paesi per trasformare i musei, e grazie anche a chi ne dà conto scrivendo – identificano il museo con un luogo in cui il presente accade, un luogo che si visita in allegria e dove ci si diverte, dove si va per imparare e godere del bello e dell’utile a fianco di altri, interessati a praticare quegli stessi spazi, che appartengono al pubblico e alla vita presente: spazi di piacere e, perché no?, di pratica politica.

Il museo è la casa del collettivo, usava dire Fredi Drugman, uno dei pochi in Italia ad aver lavorato per infrangere quell’immagine, quella realtà statica e chiusa. Altri lo hanno fatto e ancora lo fanno operando, scrivendo, pubblicando, battagliando contro burocrazie, ministri ecc.

Non sarebbe male se anche esponenti della cultura che si vogliono innovatori dessero una mano, semplicemente usando il loro strumento – la parola – in modo conforme al tempo presente (purché si ponga mente al mondo e non all’Italia soltanto) nonché in modo attivo: come arma di trasformazione. Le pietre smuovono gli stagni; le parole muovono le coscienze e le pratiche di vita.

Maria Gregorio

Il silenzio è d’oro

Qualche tempo fa ho visitato la bella mostra di Egon Schiele alla Fondazione Mazzotta, e mi sono venute in mente con nostalgia le parole

del filosofo Maquet sulla profonda, affascinante natura dell’“esperienza estetica” davanti all’opera d’arte (J. Maquet, *The Aesthetic Experience*, Yale UP, London 1986). Dico con nostalgia perché le entusiastiche parole delle guide, fermamente determinate a far capire ai ragazzi il significato dei lavori dell’artista, non lasciavano spazio alla concentrazione o al godimento estetico degli altri visitatori – né gli accompagnatori potevano fare altrimenti se volevano essere intesi.

In quel momento ho pensato alla filosofia della didattica museale, dove tra l’altro si sostiene l’importanza sia della “lingua del corpo” quale strumento educativo sia del coinvolgimento empatico degli operatori con il pubblico. Ho pensato però anche ai musei che mettono a disposizione del pubblico la tecnologia dell’auricolare: la guida parla al microfono e la sua voce non disturba, perché arriva direttamente alle orecchie del gruppo attraverso l’auricolare, appunto. Non sono certa che questa sia la soluzione migliore, poiché ritengo essenziale la partecipazione interattiva del visitatore durante il percorso guidato (che forse questa tecnologia non incoraggia). Però sono sicura che, nonostante l’entusiasmo di chi vuole illustrare le opere, essere costretti a urlare non aiuti nessuno a comunicare con l’arte: né chi si trova nella sala per proprio conto, né quanti intendono ascoltare le parole della guida. Occorre pensarci.

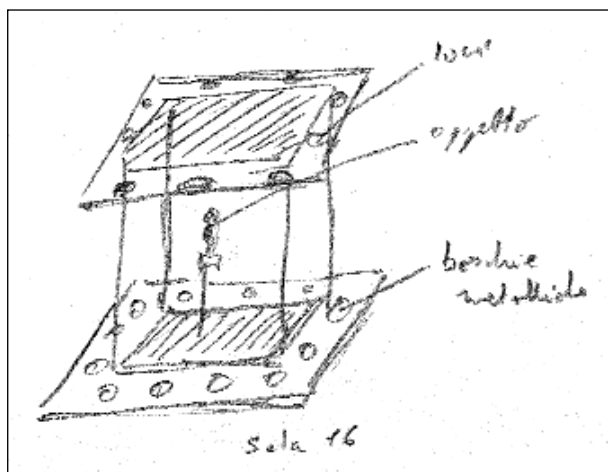
Maria Xanthoudaki

Scuole di museologia

Non vi è scuola di museologia migliore della visita alle esposizioni temporanee, per una ragione molto precisa: in questi ultimi anni, salvo rari casi, le esposizioni temporanee sono progettate e costruite velocemente; il progettista, architetto o museologo che sia, non ha avuto tempo di pensare, ha perciò trascurato i dettagli e ha indirizzato i suoi sforzi verso la spettacolarità. Ciò si deve al fatto che ai nostri giorni le esposizioni temporanee non sono sempre realizzate con finalità squisitamente culturali, ma sono per lo più, o per gran parte, operazioni commerciali, quindi finalizzate al profitto. Da qui la necessità di porre più attenzione alla spettacolarizzazione che ai contenuti, per richiamare una fascia di visitatori sempre più ampia, e l’imperativo di ridurre i tempi di realizzazione, per diminuire i costi dell’operazione. Tutto ciò conduce a che nelle mostre temporanee si compiano in media più leggerezze museologiche e museografiche, vale a dire di contenuto e di forma, di quante non si compiano nelle esposizioni permanenti.

Invito quindi i giovani che seguono i corsi di museologia e di museografia, o i giovani aspiranti architetti, a visitare le grandi esposizioni mediatiche. Impareranno così, per esempio, che nelle didascalie si devono evitare le affermazioni lapalissiane, sul tipo di quella che, alla mostra sui longobardi allestita ai Musei Civici di Brescia, informava il pubblico sul fatto che “fin dall’origine i longobardi usavano la scrittura per redigere i documenti”. Impareranno anche che è preferibile rifuggire dal proporre didascalie invisibili, perché scritte su supporti trasparenti, come ho visto quest’anno alla mostra “Gli etruschi” allestita a Palazzo Grassi. Si trattava di didascalie riportate sul vetro delle vetrine, ora in caratteri bianchi, ora in nero; nei due casi, quando le vetrine erano osservabili da più lati, il colore del vestito – scuro o

chiaro – di un visitatore posto al lato opposto della vetrina rispetto a chi era intento a leggere la didascalia rendeva lo scritto quasi invisibile. Chi ha allestito la mostra sugli etruschi non si è posto molti problemi circa le didascalie, poiché queste erano a volte disposte in modo da rendere scomoda la lettura e difficile il riferimento con gli oggetti. In alcune sale le didascalie erano situate sui muri perimetrali, e venivano così a trovarsi alle spalle di chi era intento a osservare l'oggetto cui la didascalia si riferiva.

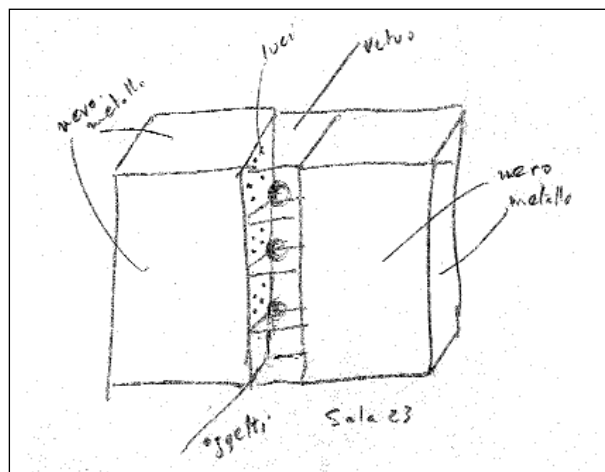


Nella stessa mostra, i giovani futuri museologi avrebbero potuto notare come gli spazi calpestabili dal pubblico fossero sacrificati dall'uso di espositori sovradimensionati rispetto agli oggetti, in cui l'utilità della vetrina era evidentemente subordinata alla forma estetica. Ho disegnato qui sopra una vetrina stretta e alta sita nella sala 23, in grado di contenere solo pochi oggetti su scaffali sovrapposti, schiacciata fra due grandi blocchi opachi privi di finalità espositive, che restringevano sensibilmente i passaggi per i visitatori, e rendevano difficoltosa la visione dei materiali a più di una persona per volta. Un forte restringimento della superficie calpestabile era la conseguenza del sovradimensionamento – sia rispetto alla vetrina vera e propria, sia rispetto all'oggetto in essa contenuto – della struttura espositiva contenente il carro di Castel San Mariano. Nel complesso mi è sembrato che l'esposizione di Palazzo Grassi mostrasse una maggiore attenzione verso la spettacolarità architettonica che verso la fruibilità da parte del pubblico. Ciò mi è parso evidente anche nell'uso delle luci, che tendeva a volte a spettacolarizzare i materiali a scapito della loro totale leggibilità. Era il caso dei numerosi pezzi visibili su ogni lato, di cui però uno solo era illuminato, ed era anche il caso della vetrina della sala 16, di cui riporto uno schizzo, in cui le luci poste superiormente, attorno alla vetrina, si riflettevano sulle borchie di metallo del basamento, abbagliando parzialmente gli osservatori.

La scarsa attenzione verso il benessere dei visitatori rende sovente poco incisivo il messaggio culturale della mostra. In molte esposizioni temporanee abbiamo notato percorsi labirintici o sinuosi, spazi

troppo angusti, passaggi eccessivamente ristretti, assenza di luce naturale, mancanza di sufficiente aria respirabile: tutte cose che non inducono il visitatore alla calma e al raccoglimento essenziali per stabilire un rapporto con gli oggetti esposti e, soprattutto, con i loro significati simbolici e culturali.

Ecco dunque l'augurio per un più roseo futuro della museologia: che i professori di museologia, di museografia e di allestimento portino i loro allievi a visitare le esposizioni temporanee, sempre più



spesso e con spirito critico.

La musealizzazione delle Poste Italiane

Abbiamo saputo che, quasi alla vigilia di Natale dello scorso anno, le Poste Italiane hanno regalato al milione e mezzo di persone che annualmente visitano gli Uffici un ufficio postale nuovo di zecca, ove si possono comprare i francobolli, spedire lettere e cartoline e inviare pacchi "in tutto il mondo dentro eleganti confezioni appositamente studiate", come ha dichiarato il soprintendente Antonio Paolucci. Abbiamo anche appreso che presto uffici postali simili apriranno a Palazzo Pitti e alla Galleria dell'Accademia, fino a diramarsi in tutte le grandi realtà museali di Roma, Milano, Venezia e Napoli.

Ora possiamo veramente dormire sonni tranquilli! Le Poste Italiane hanno pensato al turista in cerca di francobolli, di annulli speciali e di serie filateliche. Ma vorremmo che con la stessa solerzia pensassero ai normali utenti, evitando loro le lunghe attese, garantendo l'inoltro della corrispondenza (anche quella impostata dentro il museo, naturalmente) e mettendo a disposizione in tutti gli uffici le deliziose "confezioni appositamente studiate" per la spedizione dei pacchi. Mi consta infatti che scatole per l'invio di pacchi non siano disponibili nei normali uffici postali, mentre la redazione di *Nuova Museologia* ha verificato l'alto tasso di disfunzione del servizio postale: i soci dell'ICOM ITALIA non hanno ricevuto il primo numero della rivista, regolarmente

affrancato e consegnato alle poste, mentre il terzo numero è stato consegnato – non proprio a tutti – con più di un mese di ritardo.

Ora, non vorremmo che questo nuovo impegno museale delle Poste Italiane fosse realizzato a scapito del normale servizio, né sopporteremmo che all'apertura dei redditizi sportelli nei musei corrispondesse la chiusura di altrettanti sportelli non redditizi in piccole località disagiate. Va bene ragionare in termini di impresa, giocare sui grandi numeri, cercare i turisti, ma non ci si dimentichi che migliaia di anziani hanno bisogno della posta per ritirare la loro pensione. O si pretende che vadano a farlo al museo?

Il giornale on line sull'educazione al patrimonio culturale

Guidare alla corretta comprensione del patrimonio storico e artistico, educare alla cittadinanza attiva, e dunque a partecipare alla tutela dell'arte, è innanzitutto un'istanza etica, che si traduce di conseguenza in dovere amministrativo.

L'idea illuminista, che individuava nel museo il luogo della conservazione e dell'educazione attraverso la raccolta di *nobili exempla* si è nel tempo modellata sui nuovi canali di comunicazione, indirizzandosi a interlocutori sempre nuovi, e, individuandoli, ha individuato al tempo stesso i codici e i linguaggi da utilizzare.

Il progetto del Centro per i Servizi educativi, di formare una redazione sulla rete Intranet del Ministero per i Beni e le Attività culturali e di elaborare, grazie alla rete, il primo giornale multimediale dell'educazione al patrimonio artistico, ci sembra realmente innovativo e da valorizzare: consente infatti di aggiornare con rapidità, e tempestivamente, i Servizi educativi sulla progettualità didattica corrente; consente, anzi sollecita un dibattito culturale costante su un tema che si nutre di confronti metodologici e pratici; è luogo ideale per ospitare le esperienze di musei non statali, scuole, università, e per riversare testi, lezioni, interi corsi con tutta la flessibilità garantita dalla rete; si inserisce a pieno titolo nelle produzioni europee di documentazione sulla didattica museale, come quella dell'ICOM-CECA (Comitato Educazione Azione Culturale del Consiglio Internazionale dei Musei, Unesco).

Il titolo del giornale, *S'ed*, vuole rispecchiare la difficile sintesi che ci siamo proposti tra problematicità e semplificazione. *S'ed*, acronimo apostrofato di Servizi *educativi*, gioca sul *sed* latino: un *ma*

privo di contrapposizioni; una congiunzione che introduce, in quanto tale, un diverso concetto, senza contrastare radicalmente il discorso precedente.

La redazione è a disposizione dei lettori, e anzi sollecita interventi e osservazioni al seguente indirizzo: sed@arti.beniculturali.it.



Uno dei rari francobolli delle Poste Italiane dedicato ai musei.

Convegno annuale DEMHIST

Dall'1 al 4 novembre 2000 si è svolto a Genova il convegno annuale dell'International Committee Historic House Museums (DEMHIST) dell'ICOM. Il convegno, organizzato dai colleghi genovesi Farida Simonetti e Luca Leoncini, assieme a Rosanna Pavoni, segretaria del Comitato DEMHIST, si è tenuto nelle prestigiose sedi della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e della Galleria di Palazzo Reale. Il tema del convegno "Historic House-Museums speak to the Public: spectacular exhibits vs. philological interpretation of History", ha richiamato oltre quaranta specialisti di 15 paesi (Belgio, Brasile, Colombia, Danimarca, Francia, Israele, Italia, Libano, Olanda, Portogallo, Regno Unito, Russia, Stati Uniti d'America, Svezia, Svizzera) che hanno dato luogo a un interessante dibattito. Al Convegno ha preso parte anche il presidente dell'ICOM Jacques Perot, nella sua veste di Directeur des musées nationaux & du domaine des châteaux de Compiègne & Blérancourt.

Il giorno 4 novembre ha avuto luogo l'assemblea generale del Comitato DEMHIST che ha proceduto all'elezione di due nuovi membri del Consiglio Esecutivo. Sono stati eletti Magaly Cabral, direttore della Fondazione Casa de Rui Barbosa di Rio de Janeiro, e Julius Bryant direttore di Museums and Collections, English Heritage.

19° Conferenza Generale dell'ICOM, Barcellona 1-6 luglio 2001

Come ogni comitato internazionale, anche il Comitato DEMHIST organizza nell'ambito della Conferenza Generale, il proprio incontro scientifico, il cui programma di massima è il seguente (per informazioni rivolgersi a demhist@museobagattivalsecchi.org):

Monday, 02 July 2001

9:00 - 9:30 A.M. Inscription and information
9:30 - 11:00 A.M. Working session, "New Forms of Management for Historic House Museums?"
11:00 - 11:30 A.M. Coffee Break
11:30 A.M. - 1:30 P.M. Working session, "New Forms of Management for Historic House Museums?"
1:30 P.M. Lunch
3:00 - 4:00 P.M. DEMHIST Board Meeting
4:00 - 5:30 P.M. Working session, "New Forms of Management for Historic House Museums?"
6:00 P.M. Visit to the Casa-Museu Gaudì, Carretera del Carmel, Barcelona

Tuesday, 03 July 2001

9:00 - 11:00 A.M. Joint working session with ICMS and ICAMT, "Security, Old Buildings, New Buildings, and the Architects"
11:00 - 11:30 A.M. Coffee Break
11:30 A.M. - 1:30 P.M. Joint working session with ICMS and ICAMT, "Security, Old Buildings, New Buildings, and the Architects"
1:30 P.M. Lunch
4:00 P.M. Visit to the Museu Cau Ferrat, Sitges, and the Biblioteca-Museum Víctor Balaguer, Vilanova

8:00 P.M. Dinner on the sea side in Vilanova (to be decided)

Wednesday, 04 July 2001

9:00 - 11:00 A.M. Joint working session with ICDAD, "Relationships Between Authentic Interiors and Assembled Objects"
11:00 - 11:30 A.M. Coffee Break
11:30 A.M. - 1:30 P.M. Joint working session with ICDAD, "Relationships Between Authentic Interiors and Assembled Objects"
1:30 P.M. Lunch
4:00 - 5:00 P.M. DEMHIST Annual General Meeting
5:30 P.M. Visit to the Museu Frederic Marès, Barcelona
8:00 P.M. Dinner in Pueblo Español

Thursday, 05 July 2001

All day Field Trip to the Casa-Museu Salvador Dalí, Port Lligat, to the Castel Gala Dalí, near Girona, and to the Teatre Museu Dalí, Figueres
8:00 P.M. Dinner in Port Lligat

Progetto Museologia on line

Anche i musei devono confrontarsi con l'ormai inarrestabile sviluppo e l'ampia diffusione della rete Internet che, ricorrendo alle nuove tecnologie della comunicazione, consente di integrare diversi tipi di informazioni attraverso lo sviluppo della multimedialità e dell'ipertestualità, rendendole disponibili in ogni momento e



L'intervento del presidente dell'ICOM Jacques Perot al Convegno DEMHIST di Genova. (Foto Nuova Museologia)

superando i limiti di spazio e di tempo. La creazione di una banca dati consente di fornire informazioni a utenti diversi: attraverso la messa in rete delle informazioni diventa più efficiente e accessibile la gestione e consultazione della documentazione, e più efficace la promozione di studi e ricerche sulla museologia, la museografia e museotecnica e sulla professione museale.

Con questa convinzione ho elaborato nell'ambito del Comitato Italiano dell'ICOM un progetto di banche dati il cui titolo, *Museologia on line*, evoca l'utilizzo della rete Internet, che ne costituisce lo strumento di riferimento fondamentale. Il progetto finanziato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Modena prevede nella fase iniziale la realizzazione di due banche dati, che saranno collegate in rete con il Centro di Documentazione della fondazione stessa attraverso il Centro di Documentazione della Provincia di Modena¹.

La prima fa riferimento al Centro di Documentazione dell'ICOM ITALIA (CEDOMM), che ha sede in alcuni locali messi a disposizione, con apposita convenzione, dal Museo della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci" (via San Vittore 21, Milano). Il centro, aperto al pubblico interessato a ricerche in campo museologico, museografico o museotecnico, consiste in una biblioteca che contiene volumi editi in Italia e all'estero relativi alle tre discipline sopra citate; cataloghi e guide di musei italiani e stranieri; la produzione editoriale dei comitati nazionali e internazionali dell'ICOM; riviste scientifiche relative alla museologia, museografia e museotecnica pubblicate in Italia e all'estero.

La banca dati, che conterrà la schedatura informatizzata dei volumi della biblioteca, consentirà la predisposizione di bibliografie aggiornate di museologia, museografia e museotecnica e, attraverso la rete di collegamento con biblioteche, centri di documentazione italiani e stranieri, musei e istituzioni culturali italiane e straniere, potrà essere un valido strumento per fornire consulenza in campo museologico e offrire la possibilità di collaborazione con le università e le amministrazioni locali nella realizzazione di corsi di museologia.

Una seconda banca dati riguarderà le attività dei musei italiani. Molti musei hanno realizzato un sito web che offre informazioni varie sulle caratteristiche, le attività e i servizi dell'istituzione museale, nonché collegamenti ipertestuali (link). I siti museali possono essere distinti in quattro tipologie²: 1) siti web museali equivalenti a una *brochure* elettronica, vale a dire una sorta di pagina pubblicitaria usata per promuovere il museo e fornire informazioni di base; 2) museo nel mondo virtuale, vale a dire la trasposizione in Internet del museo reale, attraverso l'utilizzo di piante, mappe, immagini, collezioni ed esposizioni virtuali; 3) pagine web interattive che hanno relazioni con il museo reale, ma soprattutto aggiungono o reinventano il museo, invitando il pubblico a fare altrettanto; 4) museo-database, vale a dire la traduzione, in formato elettronico, del catalogo e/o figurativo dell'istituzione museale, che consente agli utenti di interagire col sistema per ottenere le informazioni desiderate³. Per una prima raccolta di dati verrà effettuato un censimento dei siti museali

italiani presenti in Internet, utilizzando diversi motori di ricerca nazionali e internazionali, guide selettive ai siti web e altre tipologie di indici, in particolare elenchi specializzati quali *Museumonline* e altri. Dall'esame di ogni sito museale verranno rilevati e registrati i seguenti indicatori che consentiranno anche di procedere a valutazioni comparative:

- struttura della pagina web (statica o dinamica);
- organizzazione dei percorsi multimediali;
- livello di interattività;
- qualità grafica sia in relazione alla rispondenza alle caratteristiche della rete, sia da un punto di vista estetico;
- aggiornamento dei contenuti;
- offerta di contatti on line con il personale del museo, questionari on line, giochi, liste di discussione;
- offerta di servizi per l'utente (per esempio, la prenotazione dei biglietti d'ingresso, la vendita di prodotti editoriali on line, l'offerta di corsi e materiali didattici);
- offerta di iniziative per gli utenti (percorsi di visita, attività didattica, esposizioni);
- struttura organizzativa del museo (soprattutto in relazione alle professionalità impiegate).

1. Per il Centro di Documentazione della fondazione si veda: www.fondazione-crm@cedoc.mo.it; per il centro di documentazione della Provincia si veda: www.cedoc.mo.it. Il *world wide web*, detto anche *www*, o semplicemente *web*, è un sistema di organizzazione dei documenti (testi, immagini, suoni) registrati su un numero indefinito di computer collegati in rete; un sito è una locazione sul *world wide web* che pubblica qualunque genere di informazioni.

2. Piacente M., *Surf's up: Museums and the world wide web*, in Teather L., Wilhelm K., *Web Musing: Evaluating museums on the web from learning Theory to Methodology*, in *Museums and the Web 99, Selected papers* (a cura di Bearman D. e Trant J.).

3. Solima L., Sansone E., *I musei ed Internet: un'indagine sperimentale*, in *Economia della Cultura*, a. X, 2000, n. 1, pp. 83-93.

Elena Corradini

Appello al mondo dei musei

Tutti i lettori di *Nuova Museologia*, e quindi non solo i soci dell'ICOM, sono invitati a collaborare allo sviluppo del Centro di Documentazione dell'ICOM ITALIA, inviando al centro stesso copia delle loro pubblicazioni, volumi, estratti, articoli, cataloghi, copie di tesi di laurea e di progetti di argomento museologico e museografico. Si contribuirà in tal modo alla crescita di una struttura la cui azione va a vantaggio degli studi museologici e museografici.

Per costituire il CECA-Italia

Il 2 aprile 2001 si è tenuto al Museo Archeologico di Bologna un primo incontro informale tra i membri italiani dell'ICOM iscritti al comitato CECA, tutte persone che spesso, anche se in ambiti diversi, si trovano a discutere di "didattica museale".

L'incontro era stato organizzato su indicazioni di Antonella Fusco (Ministero per i Beni e le Attività Culturali, delegata ICOM

ITALIA per la didattica) e di Salvatore Suter (Segretario ICOM ITALIA e delegato per la didattica nei musei scientifici), e ha visto la partecipazione di Maria Grazia Diani, Antonella Fusco, Ilaria Guaraldi Vinassa, Silvia Mascheroni, Antonella Nuzzaci, Salvatore Suter, Maria Xanthoudaki; all'incontro ha partecipato anche Elena Corradini, referente per il progetto *Museologia on line*.

Promozione e comunicazione

L'esiguo numero di iscritti al CECA-Italia è un indicatore significativo che fa riflettere sulla necessità di far conoscere il ruolo e l'azione svolta da questo comitato; il problema della limitata adesione è comunque da riportare alla situazione più generale degli iscritti all'ICOM ITALIA, che devono essere incrementati. Le strategie e gli strumenti individuati per promuovere il comitato CECA in Italia sono sostanzialmente due: predisporre un aggiornamento del dépliant di illustrazione dell'ICOM, più ricco di informazioni e con una veste grafica più accattivante; dedicare al gruppo CECA-Italia uno spazio all'interno del sito Internet dell'ICOM ITALIA (www.museoscienza.it/com), che potrebbe essere utilizzato come veicolo di promozione e di conoscenza del gruppo CECA-Italia, per fornire notizie utili su convegni; novità bibliografiche, o ricerche in atto, e per attivare un forum di discussione su specifiche problematiche.

Ricerca

I partecipanti all'incontro informale hanno stabilito di organizzare in Italia una conferenza CECA-Europa per il 2002, anno successivo alla Conferenza Generale ICOM a Barcellona.

La conferenza dovrà essere un'occasione di ricerca, di confronto e di approfondimento su alcuni temi rilevanti ritenuti prioritari. Tutti i partecipanti concordano nel trovare inutili e senza costrutto le giornate di studio nelle quali vengono presentati repertori di esperienze diverse, narrati sotto forma di "racconto", senza giungere a un dibattito approfondito sui problemi. Spesso giornate di questo tipo si susseguono e si sovrappongono senza portare alcun contributo innovativo sul piano della ricerca.

Gli ambiti di ricerca che si ritengono prioritari e di particolare rilievo sono i seguenti:

a. Analisi del confronto tra azione educativa ideata, realizzata e gestita dai servizi educativi del museo, e che quindi esprime la "cultura" del museo stesso, e l'azione educativa affidata a personale esterno al museo. Tale analisi presuppone anche la verifica di quali risorse professionali sono presenti, quali sono i profili di competenza, e consente di aprire un confronto sui problemi connessi con la gestione dei "servizi aggiuntivi" (affidamenti di incarico, gestione del concessionario ecc.) in alternativa ai servizi educativi del museo. A questo riguardo sarebbe certamente proficuo confrontare la situazione italiana con quella europea e, per quanto riguarda il profilo professionale del responsabile dei servizi educativi del museo, verificare se quello predisposto dal gruppo di lavoro della Regione Lombardia – affiancato da un'équipe di esperti – ha una sua

corrispondenza e validità anche in altri paesi, ed eventualmente identificare le affinità e le differenze.

b. Documentazione delle esperienze educative. Documentare, verificare e valutare sono azioni che il museo deve svolgere predisponendo specifiche attività, anche nella logica degli standard museali di recente definizione, per garantire servizi di qualità. Attualmente i centri di documentazione che agiscono nel campo della didattica museale e che costituiscono risorse importanti per le attività di studio e di aggiornamento sono:

- il Centro di Documentazione del Centro dei servizi educativi del museo e del territorio (Ministero per i Beni e le Attività Culturali) che, come informa Antonella Fusco, può contare sul fondo donato da Piera Panzeri e sul fondo CECA, che la presidente uscente Nicole Gesché ha deciso di donare al centro, oltre ai materiali documentari acquisiti in questi anni di lavoro;
- il Centro di Documentazione costituito presso il Laboratorio di Pedagogia Sperimentale – Facoltà di Scienze dell'Educazione, Università degli Studi di Roma 3 (prof. Emma Nardi) di cui informa Antonella Nuzzaci.
- il Centro di Documentazione dell'ICOM ITALIA (CEDOMM), presso la sua sede di via San Vittore 19 a Milano.

Questi tre archivi costituiscono le prime banche dati di riferimento per il progetto *Museologia on line* presentato da Elena Corradini all'assemblea annuale ICOM (si veda l'articolo in questo stesso numero), che prevede la costituzione di tre banche dati-portali Internet di cui uno dedicato alla didattica museale, in coordinamento con il Centro per i Servizi educativi del museo e del territorio.

Inoltre i materiali documentari consentono di conoscere e valutare il progetto educativo, il processo attivato, oltre al prodotto realizzato; è quindi necessario predisporre e condividere parametri e criteri per la rilevazione e la lettura critica degli stessi.

I due temi di ricerca identificati saranno proposti alla Conferenza Generale ICOM 2001 (Barcellona, 1-7 luglio 2001) quale azione qualificante l'attività di ICOM-CECA Italia.

Dal verbale dell'incontro a cura di Silvia Mascheroni

Per un Comitato Italiano dello Scudo Blu

In occasione del convegno della Società italiana per la protezione dei Beni culturali (SIPBC) svoltosi in Sicilia dal 26 marzo al 1° aprile 2001, i rappresentanti di questa stessa associazione, dell'ICOM ITALIA, dell'International Institute of Humanitarian Law con sede a Sanremo (IIHL), del nucleo di tutela del patrimonio artistico dei Carabinieri (CCTPA), della Croce Rossa Italiana, hanno siglato la seguente dichiarazione di intenti per la costituzione del Comitato Italiano dello Scudo Blu.

"I sottoscritti rappresentanti di OnG attive nei settori della protezione dei Beni culturali e della diffusione dei relativi

principi giuridici internazionali (Diritto Internazionale del Patrimonio), riuniti in occasione della sessione inaugurale del 5° Convegno Internazionale sulla protezione dei Beni culturali nei conflitti armati, promosso dalla SIPBC:

- * vista la "Dichiarazione di Radenci" adottata dal Comitato Internazionale dello Scudo Blu il 16 novembre 1998 e gli altri documenti dell'UNESCO e dello stesso ICBS che auspicano lo sviluppo della nuova organizzazione attraverso la costituzione di Comitati Nazionali;

- * visto il testo del 2° Protocollo aggiuntivo alla Convenzione dell'Aja del 1954, articolo 27, approvato a L'Aja nel 1999 grazie al determinante impulso e apporto dell'Italia;

- * considerato che è necessario promuovere e sviluppare l'applicazione in Italia, a partire dal tempo di pace, di misure di salvaguardia del patrimonio nazionale;

- * constatato che al momento non tutte le sezioni nazionali delle OnG primariamente investite di tale compito (ICOM, ICOMOS, IFLA e ICA) sono effettivamente attive e operanti nel settore specifico della salvaguardia e della protezione dei Beni culturali in caso di rischio;

- * dato atto che in Italia opera un'importante istituzione internazionale quale è l'ICCROM e che esistono istituti specializzati del Ministero per i Beni culturali il cui livello professionale è noto e apprezzato a livello internazionale, quali l'ICR, l'ICCD e l'Opificio delle Pietre Dure, nonché un reparto militare organicamente coordinato con il Ministero per i Beni culturali quale è il Comando TPA dei Carabinieri, universalmente riconosciuto come all'avanguardia a livello mondiale; si impegnano a operare congiuntamente, nel pieno rispetto delle rispettive prerogative e della reciproca autonomia, per costituire quanto prima il Comitato Italiano dello Scudo Blu, promuovendo inoltre l'adesione di tutte le altre OnG operanti a livello nazionale nel settore (in particolare delle emanazioni nazionali di ICOMOS, IFLA e ICA), nonché una collaborazione attiva e operativa con l'UNESCO, con l'ICCROM, con le strutture governative (in particolare Difesa, Beni culturali e Protezione civile), con gli istituti specializzati sopra menzionati, con il comando TPA dei Carabinieri, con le soprintendenze, con le regioni e con gli enti locali.

A tal fine ogni sottoscrittore designerà un proprio referente e tra di essi, di comune intesa, sarà individuato un coordinatore particolarmente esperto nella normativa internazionale e nazionale in materia di Beni culturali, per la stesura dello statuto e dei regolamenti ai fini della formale costituzione del Comitato Italiano dello Scudo Blu, che si auspica possa avvenire entro la fine del 2001".

Il Comitato Nazionale Italiano dell'ICOM ha designato quale proprio referente il socio Massimo Carcione, direttore del museo di Marengo, assessorato alla Cultura, provincia di Alessandria, e-mail carcione@provincia.alessandria.it.

Ingresso gratuito per i soci ICOM ai musei italiani non statali (nuove adesioni)

A integrazione di quanto riportato sul numero precedente della rivista, si elencano i musei e gli enti che hanno dato la loro adesione all'invito dell'ICOM di consentire l'ingresso gratuito ai propri soci.

Lecco

Musei Civici

Novara

Musei Civici del Broletto

Museo Civico di Storia Naturale Faraggiana

Regione Sicilia

Musei e siti archeologici di competenza della Regione Sicilia

FAI (Fondo Ambiente Italiano)

Siti gestiti dal FAI

I musei scientifici fra ricerca e comunicazione

Giovanni Pinna

Da qualche anno a questa parte i musei di storia naturale sono interessati, almeno in Europa, da una crisi economica e produttiva che affonda le sue radici in una crisi di identità e – per quanto riguarda le grandi istituzioni – in una sorta di crescente schizofrenia.

I primi segni di questa crisi si sono avuti negli anni Settanta, quando la riduzione dell'intervento pubblico del governo conservatore inglese costrinse il Natural History Museum di Londra a rivedere l'organizzazione e le strategie, al fine di aumentare le entrate economiche. La via seguita dal museo londinese fu quella di trasformare le esposizioni in modo da attrarre il maggior numero possibile di visitatori paganti, e di aumentare lo spazio a disposizione delle attività commerciali, libreria, vendita di gadget, aree di ristoro ecc. Ciò condusse inevitabilmente a una diminuzione dell'incisività dell'azione educativa e di diffusione culturale del museo, a fronte di un aumento dell'aspetto ludico delle scienze naturali. I risultati più spettacolari di questa strategia furono la distruzione di alcune esposizioni di grande interesse scientifico e didattico, quale quella dedicata ai mammiferi fossili, che vide il proprio spazio occupato da un bazar di oggetti per bambini, e la realizzazione di esposizioni, quale quella basata su dinosauri-robot, in cui l'aspetto spettacolare collegato al divertimento era preponderante rispetto ai contenuti culturali e scientifici. Il tutto non avvenne senza polemiche: nel corso del 1989 e del 1990 la stampa inglese polemizzò a più riprese con la direzione del museo, rimproverandole di diminuire i fondi per la ricerca e al tempo stesso di inviare gli addetti alle esposizioni a studiare i mezzi di comunicazione in uso nelle disneyland nordamericane.

Quanto è avvenuto al museo di Londra dimostra che di fronte a difficoltà economiche, i musei di storia naturale mettono immediatamente in discussione il loro ruolo scientifico e la loro identità di istituzioni culturali. Ciò è dovuto sia al fatto che nella maggior parte dei paesi più avanzati il contenuto culturale delle scienze naturali viene minimizzato, sia alla schizofrenia di cui soffrono la maggior parte dei musei naturalistici, e che deriva dalla separazione del ruolo scientifico dal ruolo di trasmissione culturale. Negli ultimi vent'anni i maggiori musei di storia naturale di tutto il mondo hanno perseguito una politica di separazione fra l'attività scientifica e l'attività di trasmissione culturale; essi hanno cioè affidato l'una e l'altra a *staff* diversi nell'ambito del museo, *staff* che raramente si parlano fra loro. In casi limite si è giunti ad affidare a organizzazioni esterne al museo la realizzazione delle esposizioni permanenti (non solo il progetto architettonico o la grafica, ma anche la selezione dei materiali e la creazione dei significati), e cioè del principale strumento di trasmissione culturale i cui contenuti dovrebbero essere perciò coerenti con la missione del museo. Ciò è avvenuto per le esposizioni paleontologiche dell'American Museum of Natural History di New York, affidate

all'organizzazione di Ralph Appelbaum (1997), specializzata nella realizzazione di ogni tipo di museo, e operante in molti paesi extraeuropei. In questi casi vi è il rischio che le esposizioni rimangano estranee alla cultura del museo, che non verrebbe quindi trasmessa al pubblico; le esposizioni perderebbero la loro originalità e tutti i musei diverrebbero uguali. Io credo che l'esempio più evidente di questa separazione fra il prodotto scientifico del museo e ciò che il museo diffonde al pubblico sia fornito dalla Grande Galerie de l'Evolution del Muséum National d'Histoire Naturelle di Parigi, nella quale la cultura accumulata dal museo nel campo dell'evoluzione, negli oltre cento anni che separano Buffon da Gaudry, è relegata in piccole vetrine nel piano più alto della galleria (Laissus 1995).

Se le esposizioni di un museo non trasmettono la cultura del museo, è assai probabile che esse non trasmettano alcuna cultura. Per esempio, la Grande Galerie appena citata fornisce alcune informazioni del tutto generali che ruotano attorno al tema della biodiversità. Questo è un tema che i musei di storia naturale hanno adottato dopo la Conferenza di Rio (Davis 2001), ritenendo che potesse rappresentare una strategia atta a superare lo stallo cui la separazione fra produzione scientifica e diffusione culturale li aveva condotti, senza essere costretti a ricucire questa separazione. La riunione delle funzioni di ricerca scientifica e di diffusione culturale (e cioè la costruzione delle esposizioni e la produzione del materiale informativo che accompagna le esposizioni) è infatti fortemente osteggiata, sia dai conservatori del museo, che ritengono che la funzione di trasmissione culturale sminuisca il loro ruolo di ricercatori, sia dal personale museale addetto alle esposizioni, che teme di perdere il posto di lavoro, sia infine dalle aziende specializzate nella realizzazione di esposizioni "chiavi in mano", che temono di perdere contratti interessanti.

Il tema della biodiversità aveva la funzione di rilanciare sia il ruolo delle collezioni, sia l'aspetto scientifico dei musei di storia naturale, che godevano, ambedue, di sempre minore considerazione da parte del pubblico e dei finanziatori. I responsabili dei finanziamenti pubblici e l'opinione pubblica tendevano a considerare solo l'aspetto didattico dei musei di storia naturale, e si domandavano perciò per quale ragione si dovesse mantenere la loro costosa organizzazione di conservazione e di ricerca scientifica. Poiché al museo veniva attribuita una funzione didattica di tipo scolastico, sembrava evidente che potessero essere realizzati ottimi musei, privi di strutture per la ricerca scientifica e di collezioni; ciò che, per esempio, fu realizzato qualche anno fa a Monaco di Baviera.

Per varie ragioni il tema della biodiversità non ha fornito risultati apprezzabili nel rilancio del ruolo scientifico dei musei (Pinna 1997). Ciò soprattutto perché in realtà si trattava solo dell'uso di un nuovo

nome per un'antica funzione: i musei naturalistici sono infatti nati e si sono sviluppati per almeno tre secoli attorno alla necessità di documentare la biodiversità che cresceva mano a mano che si estendevano le ricerche geografiche e scientifiche. Il fallimento del grande progetto sulla biodiversità ha fatto sì che la dicotomia fra ricerca scientifica e diffusione culturale sia divenuta ancora più acuta. Oggi vi è una separazione sempre più netta fra quanto il museo produce culturalmente e scientificamente e quanto esso esprime al pubblico attraverso le esposizioni: a fronte di ricerche scientifiche di alto livello, ciò che viene fornito al pubblico nelle esposizioni è un'immagine della natura e delle scienze naturali del tutto generale e priva di ogni problematica, se si fa eccezione per l'azione volta all'educazione ambientale. La cultura scientifica esposta nelle sale dei musei naturalistici non è una cultura adulta, non corrisponde al pensiero scientifico. Non ci si deve quindi meravigliare se tali istituzioni sono considerate sempre più musei per bambini, il cui compito si risolve nell'essere sussidiarie dell'insegnamento scolastico.

I musei di storia naturale si domandano raramente se il loro ruolo debba superare i confini della didattica scolastica, se debbano assumere un ruolo più alto, quello di diffondere il pensiero scientifico a livello dei grandi problemi e non a livello delle nozioni, divenendo così strumento di incontro fra le due culture. Se non si pongono questi interrogativi non possono porsi il problema di come diffondere la cultura scientifica. È interessante notare che molti musei di storia naturale sembrano essere il rifugio dell'ultimo positivismo. Molti sono positivisti nella disposizione degli oggetti naturali nelle esposizioni, effettuata per gradini sistematici successivi; altri – e sono la maggioranza – sono positivisti perché negano l'importanza del procedimento storico nell'apprendimento della scienza e hanno quindi abolito la storia dalle esposizioni. Positivisti sono anche tutti quei musei naturalistici che, come quelli di Londra e di New York, hanno utilizzato la metodologia cladista nell'esposizione della filogenesi dei diversi gruppi organici. Io concordo perciò con l'editoriale anonimo pubblicato sulla rivista *Nature* (Anonimo 1981) in risposta alle polemiche suscitate dalle esposizioni sui dinosauri e sull'evoluzione dell'uomo realizzate alla fine degli anni Settanta dal British Museum (Natural History) in chiave cladista (Halstead 1980). Nell'articolo si metteva in dubbio la validità della cladistica come metodo per proporre l'evoluzione al pubblico dei musei, e anche io sono del parere che nella sua forma estrema questo metodo sia in grado di ricostruire la filogenesi di un gruppo, ma non sia in grado di raccontarla. In altre parole ritengo che la cladistica non possa essere usata nelle esposizioni di un museo per raccontare la storia della vita poiché costituisce solo il primo gradino di una ricostruzione storica, e non risponde alle domande "dove? come? e perché?" un dato fatto è avvenuto.

Per divenire strumenti di diffusione del pensiero scientifico, ai musei non è sufficiente trovare mezzi di espressione adeguati; è indispensabile che essi acquisiscano anche la capacità di elaborare criticamente le conquiste della scienza prima di esporle al pubblico, abbandonando il sensazionalismo tipico di altri tipi di media. Per fare un solo esempio, i musei non dovranno proporre al pubblico la teoria meteorica come causa dell'estinzione dei dinosauri, alimentando il ricorso

al catastrofico, al sovrannaturale e al miracoloso nella spiegazione dei fenomeni naturali, se non saranno scientificamente convinti che tale ipotesi sia proponibile.

Tuttavia, un'analisi critica che preceda la costruzione delle esposizioni è possibile solo se i musei sono dotati di una struttura di ricerca scientifica, e se tale struttura organizza direttamente, o collabora strettamente, alla costruzione delle esposizioni. Solo se ciò si realizza, se cioè si salda il ruolo scientifico con il ruolo educativo, vi è la possibilità che venga superata la schizofrenia dei musei naturalistici. Si otterranno così due risultati importanti ai fini dello sviluppo futuro di queste istituzioni: la giustificazione dell'esistenza di costose organizzazioni di ricerca all'interno dei musei, e un ruolo più alto nella diffusione del pensiero scientifico. Se invece i musei fronteggeranno le difficoltà economiche riducendo il contenuto scientifico delle esposizioni a vantaggio della spettacolarità e del gioco, agiranno esattamente come le televisioni commerciali: daranno al pubblico ciò che il pubblico vuole e non contribuiranno alla crescita culturale della società.

Bibliografia

La controversia relativa al piano organizzativo del Natural History Museum di Londra fu sviluppata in numerosi articoli pubblicati in *Museums Journal* fra il dicembre 1989 e il novembre 1990.

Anonimo, 1981 - *Cladistics and evolution on display*. *Nature*, 292: 395-396.

Appelbaum R., 1997 - *Progettare il museo del XXI secolo*. *American Museum of Natural History*. In Basso Peressut L.: *Stanze della meraviglia*: 236-242, CLUEB, Bologna.

Davis P., 2001 - *Musei e ambiente naturale*. CLUEB, Bologna.

Halstead L.B., 1980 - *Museums of errors*. *Nature*, 288: 208.

Laissus Y., 1995 - *Le Muséum national d'histoire naturelle*. Gallimard, Paris.

Pinna G., 1997 - *Fondamenti teorici per un museo di storia naturale*. Jaca Book, Milano.

Per una cultura del museo

Museopoli

Collana fondata da Fredi Drugman, diretta da Giovanni Pinna e Maria Gregorio
Edizioni CLUEB, Bologna

A cura di Ivan Karp, Steven D. Lavine

Culture in mostra

Poetiche e politiche dell'allestimento museale

Introduzione di Fredi Drugman

202 pagine, L. 25.000

A cura di Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer, Steven D. Lavine

Musei e identità

Politica culturale e collettività

Presentazione di Andrea Emiliani

240 pagine, L. 25.000

Werner Szambien

Il museo di architettura

Presentazione di Giorgio Muratore

262 pagine, L. 33.000

A cura di John Durant

Scienza in pubblico

Musei e divulgazione del sapere

200 pagine, L. 34.000

Peter Davis

Musei e ambiente naturale

Il ruolo dei musei di storia naturale nella conservazione della biodiversità

Prefazione di Giovanni Pinna

352 pagine, L. 55.000

Philippe Hamon

Esposizioni

Letteratura e architettura nel XIX secolo

Prefazione di Maurizio Di Paolo

290 pagine, L. 32.000

Knud W. Jensen

Louisiana

Storia di un uomo e di un museo

con un saggio di Michael Brawne

290 pagine, L. 35.000

A cura di Luca Basso Peressut

Stanze della meraviglia

I musei della natura tra storia e progetto

420 pagine, L. 43.000

Anacleto Sbaffi, Sandro Scarrocchia

Recanati tra mito e museo

Prefazione di Andrea Emiliani

252 pagine, L. 32.000

A cura di Franca Di Valerio

Contesto e identità

Gli oggetti fuori e dentro i musei

270 pagine, L. 48.000

I lettori della rivista che desiderano acquistare i volumi della collana direttamente dalla Casa editrice godranno di uno sconto del 15% sul prezzo di copertina. Casa editrice Clueb, via Marsala 31, 40126 Bologna
(tel. 051 22 07 36, fax 051 23 77 58, <http://www.clueb.com>).