



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

DOVE VA IL MUSEO

a cura di Sara Invernizzi, Arnauld Maillet, Giovanni C. F. Villa

dicembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

ELISA ANZELLOTTI

Cultura effimera e derive dell'evoluzione museale

Cimiteri, cannibali, flessibili, desacralizzati questi oggi sono gli epiteti più frequenti nella descrizione dei musei. È fuori di dubbio che negli ultimi decenni questo istituto sia entrato in crisi e numerose sono state le discussioni in materia, nonché le iniziative per far fronte a tale problematica. Prima di cercare una soluzione, è importante analizzare le cause che hanno scatenato tutto ciò e che potrebbero essere riassunte nella parola "effimero".

Effimero è ciò che è fugace, che dura per un brevissimo attimo e oggi questo aggettivo deve essere applicato ai valori, alla cultura, a molta dell'arte contemporanea – spesso anche a mostre, festival, musei ecc. –¹ e, in generale, al nostro tempo, perché tutto va veloce e viene travolto. Di questa accelerazione sono considerate responsabili principalmente le nuove tecnologie (Kirchmann 2005). Con esse si è creato un nuovo sapere caratterizzato da un livellamento degli orizzonti temporali e dai contenuti effimeri che hanno portato ad una profonda crisi culturale e, conseguentemente, identitaria. La memoria culturale necessita infatti di una interazione tra condizioni spaziali e temporali per potersi sedimentare e diventare patrimonio collettivo (Assmann 2002; Halbwachs 1950; Nora 1978: 398). Oggi non si dà più spazio al tempo di sedimentazione, si registra un disinteresse crescente al passato e al presente, perché si vive proiettati verso un futuro che non si riesce neanche a vivere appieno. Tutto

¹ A titolo di esempio si pensi al testo che descrive le mostre del dopo guerra di Anna Chiara Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963* o il museo effimero della moda a Firenze la cui particolarità sta tutta nell'epiteto di effimero, caratteristica della moda e aspetto che gli dona fascino, ma gli esempi potrebbero essere molti altri.

si fa liquido (Bauman), oserei dire effimero (facendo perdere così anche una materialità seppur fluida). Il nostro ora, il nostro presente coincide con la fugace percezione dell'istante in cui si svolge un evento, che corrisponde esattamente col tempo rapidissimo della comunicazione, e naturalmente la comunicazione dell'evento successivo cancella la memoria di quello precedente. I capisaldi di questa crisi culturale sono pertanto la negazione della memoria e del tempo ossia l'oblio e l'effimero che trovano nella spettacolarizzazione il loro apice.² Guy Debord ha ampiamente analizzato la società dello spettacolo che produce immateriale il quale si identifica sempre più con il regno della libertà (2008: 12; 18), ponendo a sua volta l'accento sull'effimero che sarebbe la causa della smaterializzazione di tutto ciò che travolge.

All'effimero tende anche molta dell'arte contemporanea con opere destinate a distruggersi (dai murales fatti ripulendo la parete "a risparmio" come quelli di William Kentridge a Roma, alla *land art*, da opere fatte con componenti deperibili – erba, caramelle ecc. – alle performance, anche se qui si fa sempre più predominante l'idea del *reenactment*), negando la loro stessa esistenza duratura, azione che spesso deve essere interpretata come appiglio nei confronti della negazione del tempo moderno, una dicotomica ricerca di eterno proprio in ciò che dura un brevissimo istante.

Spettacolarizzazione, crisi culturale³ e perdita dell'identità costitui-

2 Interessante sottolineare come Guy Debord affermi anche che "l'arte del cambiamento deve portare in sé il principio effimero che scopre nel mondo" (2008: 164).

3 Si usa il termine culturale con un chiaro riferimento a quanto analizzato da Jean Clair proprio analizzando la crisi dei musei. Egli infatti ravvisa tre livelli di declino proposti dalla declinazione culto - cultura - culturale cui corrisponde l'articolazione sacro-profano ludico, il termine plurale toglie identità qualità e sparpaglia e degrada. "il culturale è esportazione, commercio, politica delle banche" (Clair 2008: 32). Anche sul termine crisi dovremmo aprire una riflessione come ben spiega Giorgio Agamben in un'intervista dove afferma che questa parola ha due radici semantiche: una medica, che si riferisce al percorso di una malattia, dunque quando ci si pronuncia circa la sopravvivenza o meno del paziente, e una teologica, che si riferisce al Giudizio Universale/la fine dei tempi. Vi è in entrambi i casi una relazione con il tempo che oggi invece viene annullata perché la nozione di crisi si riferisce a uno stato permanente, posticipando ripetutamente l'idea di fine. Interessante che poco prima il filosofo abbia parlato dei musei e della perdita

scono dunque il background sul quale si deve riflettere per affrontare la problematica delle derive museali con uno sguardo particolare all'arte che da sempre si fa specchio del proprio tempo e dunque può mandarci un chiaro riflesso di ciò che sta accadendo (compresa la smaterializzazione che la sta caratterizzando, negando la sua stessa esistenza duratura).

Derive

I primi segnali di questa deriva sia culturale che museale sono ravvisabili nell'arte contemporanea, la quale è stata caratterizzata, già all'inizio del XX secolo, da due tendenze nei confronti del museo molto significative, l'una che vedeva un riconoscimento di status artistico dell'opera nel suo entrare nel museo –⁴ contenitore e certificatore dell'auraticità storica e "flagrante" dell'oggetto (Evola 2013: 90) – l'altra, all'opposto, di rinnegazione dell'istituto museale. In quest'ultimo caso spesso la motivazione può essere più d'una: o come un'appropriazione di altri spazi per andare fra la gente (Cristallini 2008) oppure come segno di protesta degli artisti stessi nei confronti dei musei – come già fatto dai Futuristi – e oggi ancor più nei confronti dei c.d. musei dell'iperconsumo (Purini 2002).⁵ Effettivamente gli approcci e le soluzioni che gli artisti hanno elaborato a partire dall'analisi dell'istituzione museale sono molteplici e disomogenei, muovendosi su piani differenti (Zuliani 2009: 160), chi

della loro funzione laddove il concetto di tempo viene annullato, come sta accadendo oggi in una negazione del passato nel presente. Cfr. <https://gabriellaguidici.it/giorgio-agamben-la-crisi-perpetua-come-strumento-di-potere/>.

4 Interessante su questa tematica il saggio di Patrizia Mania (2008) che afferma: "L'arte orientata verso il museo è un'arte che possiede le caratteristiche sociologiche dell'arte d'avanguardia" (pp. 83-85) ne discende poi la negazione dello spazio museale.

5 In questo genere di musei l'arte va in secondo piano, deve essere "mondana, comunicativa, spettacolare" (Purini, 2002: 39). L'accento è posto sull'immediatezza e la velocità del contatto e non sulla costruzione e sedimentazione della relazione con un pubblico che troppo spesso viene ancora oggi considerato, pesato secondo criteri meramente quantitativi. Il museo è dunque un luogo di passaggio sempre più veloce.

delocalizza il museo, chi se ne crea uno proprio (si pensi fra i tanti a Duchamp e alla *boîte en valise*), chi non lo riconosce, ecc.; numerose opere d'arte nella loro fattezze stessa negano la vecchia concezione di museo (perché fuori formato, perché deperibili, perché concepite per altri luoghi).

Tutto ciò, inserito nel più ampio contesto di crisi culturale, ha contribuito alla formazione di quella crisi di identità che ha investito il museo. A questo proposito si veda Duncan F. Cameron (2006: 45) che dichiara:

I nostri musei hanno un grande bisogno di psicoterapia. La crisi di identità di alcune delle nostre grandi istituzioni è ormai più che palese, mentre altre sono gravemente schizofreniche. Naturalmente, si tratta di malanni relativamente nuovi per i musei, i quali hanno ancora a che fare con disturbi ben più tradizionali: mania di grandezza, da una parte, e depressione psicotica dall'altra. Tuttavia, detto in parole semplici, la crisi odierna sta nel fatto che i nostri musei sembrano non sapere chi o che cosa sono.

Nella sua origine il museo era il 'sacrario delle Muse', dal greco *museion*, luogo estremamente interattivo con scopo educativo di interazioni fra arti con la finalità di permettere alla cultura di passare di generazione in generazione, rigenerandosi (Nifosi, Tommasi 2010: 18), non certo la larva morente in cui si è trasformato.⁶ Diverse sono state tuttavia le derive nate dalla reazione ai cambiamenti negativi che lo hanno coinvolto, fra queste vi è quella dell'ipermuseismo –

6 Numerose sono le affermazioni in cui si paragona il museo a un cimitero: "io considero i musei come cimiteri. [...] considero i musei come la vita. Un museo non può essere la vita perché contiene delle opere di artisti morti" Nijinski 2011: 65. Sulla stessa lunghezza d'onda troviamo Jean Clair quando parla di museo cenotafio, oltre a fare delle allusioni alla pornografia e prostituzione, cfr. Clair 2008: 103 e 107. Tale definizione, tuttavia, è molto diffusa, in più occasioni si trova l'espressione "dal museo cimitero, al museo vivente", come nello scritto di Jadé (2006: 181) – dove viene fatto un interessante *excursus* sul cambiamento di concezione e le critiche filosofiche rivolte all'istituzione museo nel XX secolo; oppure si pensi a Dagognet (1984) che sostiene che una passeggiata in un cimitero sia molto simile, e per certi versi più stimolante, a una passeggiata nel museo, dove siamo comunque soprattutto attratti dalle date, cfr. Riout 2002: 236 e ss.

iniziata secondo Stefania Suma nel 1977 con la realizzazione a Parigi del Centre Pompidou –⁷ con quel concetto di apertura dove l'esperienza creativa diviene predominante e alla figura dello spettatore si sostituisce quella del 'partecipante'. Secondo Alberto Abruzzese (2002) "i musei non sarebbero altro che luoghi in cui si va a vedere qualcosa per diventare noi stessi parte di uno spettacolo". Non a caso nelle recenti definizioni - come quella data da Stefania Zuliani (2015) – il museo è sempre più descritto come un dispositivo aperto, attivo, "transitivo" (Purini 2006). In questi "transiti" lo spettacolo lo ha colonizzato e si sono instaurati diversi meccanismi di ribaltamento, dunque i teatri si sono trasformati in musei e viceversa. Per riprendere le parole di Gabriele Brandstetter (2015: 70):

The museum was transformed into a theater and the theater turned into a museum that housed the rhetorics of gestual expression as a space in which the expressive forms adopted from the artworks of antiquity were physically brought up to date and simultaneously inventoried.⁸

È interessante capire perché certe arti performative siano entrate in luoghi dove generalmente occorre tenere un determinato comportamento, osservando il silenzio, non correndo, non avvicinandosi troppo alle opere – quasi come se si stesse in chiesa per citare Paul

7 Il Centre Pompidou nella sua stessa denominazione rifiuta la dizione "museo", aprendosi all'esterno con la sua struttura caratterizzata dalla trasparenza delle pareti fatte da vetri affinché in esso entrasse la città. Un luogo di dialogo fra arti, di apertura alla massa, creato in un preciso momento storico con chiare motivazioni, ma da cui poi sono scaturite non poche contraddizioni; è stato infatti definito da Baudrillard come un centro di dissuasione culturale, che ha per oggetto il nulla ed è destinato all'implosione. Una volta dentro Beaubourg, la gente vuole azzannare tutto e impadronirsene; non vuole decifrare quello che ha davanti a sé, ma manipolare tutto. Le masse sono attratte dall'idea di vedere morire quella cultura, da loro detestata, che per secoli le ha escluse. "è la massa stessa a mettere fine alla cultura di massa". Suma (2006: 103); cfr. anche Baudrillard (1977: 27-44).

8 Il museo è stato trasformato in un teatro e il teatro si è trasformato in un museo che ospitava la retorica dell'espressione gestuale come uno spazio in cui le forme espressive adottate dalle opere d'arte dell'antichità venivano aggiornate fisicamente e contemporaneamente inventariate (trad. autore).

Valery (1923). Una spiegazione potremmo trovarla in quel generale *detournement* (dirottamento) – che è stato centrale nei discorsi che hanno a che fare con l'arte soprattutto dagli anni '60 – a cui fa da contraltare il *bouleversement*, ossia il ribaltamento/sconvolgimento delle funzioni di alcuni luoghi i quali stanno assumendo sempre di più, in linea con la società dello spettacolo, una funzione di *loisir* (termine che letteralmente sta ad indicare il tempo libero dal lavoro, dedicato agli svaghi, cfr. Polveroni 2007). In perfetta tendenza con tutto ciò l'arte – e non solo – sta virando verso il puro intrattenimento, talvolta anche con un positivo scopo educativo, quello per cui è stato coniato anche il termine *edutainment* – pensiamo per esempio alle mostre realizzate con riproduzioni virtuali, che permettono di fare viaggi multimediali attraverso le opere di un artista, oppure a quelle esposizioni che integrano ricostruzioni di brani d'archeologia. Questa funzione è sicuramente buona e positiva tuttavia se l'intrattenimento è finalizzato – come spesso accade – a fornire soltanto un nuovo motivo per entrare nel museo che non è quello culturale, ma di risposta all'apparire, vendere, piacere a tutti i costi e divertire, ecco che si incorre in pericolose derive. Per centrare infatti questo obiettivo del divertimento, il cliente si deve sentire protagonista, si stravolge allora il rapporto con il pubblico, talvolta eccedendo. Si va dunque attuando la desacralizzazione dell'arte (e del luogo che la “contiene”) che, come osservato da José Jimenez (2002: 218), si realizza allorché si stabilisce una relazione paritaria tra artista (produttore) e pubblico (ricettore). Sembra così prendere sempre più piede quell'idea di museo definita da Hubert Damisch (2000) come museo-macchina e descritta da Ferrari (2004: 45) in questo modo:

macchina produttiva che gira a vuoto su sé stessa, spinta da una necessità produttiva incomprensibile e alimentata da flussi di consumatori che, a seconda della mole, ne sanciscono il successo o il fallimento. Il museo come azienda, con un bilancio attivo o passivo.

Il museo nell'età dei consumi non viene più riconosciuto come “luogo della conservazione e delle collezioni, ma come centro mondano, *location* pubblicitaria e supporto ai meccanismi di visibilità

dei protagonisti della vita pubblica” (Ricciardi 2008: 78). Il museo è divenuto globale, scivola verso i non luoghi e, per dirla con Rem Koolhaas, *Junkspace*, uno spazio indifferenziato “in cui non c'è forma, solo proliferazione”, una latitudine concettuale e geografica senza storia e senza centro (una *Città generica*) che condanna al sempre uguale e al sempre eccessivo di un illusorio, infido godimento (Zuliani 2009: 168).

Queste sono dunque quelle pericolose derive che conducono verso un'ibridazione di questo luogo che si sta trasformando in una scatola commerciale (la scelta dei direttori esperti in marketing ed economia piuttosto che in arte e cultura la dice lunga sulla questione). Non è un caso allora che si parli anche di “supermarket” rispondendo a logiche di mercato che vanno appiattendolo la missione culturale (Polveroni 2007: 22).⁹ L'obiettivo primario è vendere e avere clienti (e non a caso si usa la parola “cliente” rimanendo in contesto del tutto economico). Questo è il punto che andrebbe scardinato per primo. Non si deve allettare lo spettatore, farlo cadere nella rete nella speranza che si appassioni, si dovrebbe sensibilizzare e soprattutto farlo fermare a pensare ed educarne lo sguardo.

Esempi di evoluzioni museali

Appurata la crisi che sta vivendo l'istituto museale, dovuta principalmente a quel complesso fenomeno che potrebbe essere riassunto nella locuzione “cultura effimera” – la quale ha visto fra le sue conseguenze l'arte fuori dal museo (Cristallini 2008; Rinaldi 2008) e al contempo della performance che prende come “teatro” il museo, con derivata perdita di identità del museo stesso – si vuole ora concentrare l'attenzione su quanto di positivo vi è nelle pratiche performative che lo vedono protagonista e ciò che invece va evitato, partendo da esempi concreti. Nel caso specifico si è scelto di approfondire un progetto, *Dancing Museum*, che ha la finalità di avvicinare l'arte al pubblico tramite la danza. Questa infatti è una delle

9 Sulla questione museo-supermarket si veda anche il pensiero di Yves Michaud (2007) con il discorso sul supermercato dell'aura. Fabrizio Ferrari (2004) critica la possibilità dei musei di poter ancora essere templi della memoria.

arti che negli ultimi tempi ha più interagito con i musei occupandoli in modo nuovo, spesso anche inaugurando gli spazi espositivi, prima ancora di essere abitati dalle opere d'arte, con *performances site specific* affinché il visitatore facesse esperienza dello spazio (si pensi all'inaugurazione del MAXXI a Roma nel novembre del 2009 con le coreografie di Sasha Waltz) fino alla proliferazione di nuovi generi come la "Mostra coreografica" o l'"Installazione coreografica". In seconda battuta si vogliono vagliare delle soluzioni adottate nei musei etnografici,¹⁰ che spesso condividono le medesime problematiche con quelli di arte contemporanea tra cui quelle dell'interazione e della mutevolezza di quanto si deve conservare poiché si tratta frequentemente di qualcosa di immateriale.

Una breve parentesi verrà dedicata infine ai festival culturali dove la performance si presenta sotto forma di *reenactment* (Anzellotti 2018b) fornendo interessanti spunti di riflessione.

Dancing museum. The Democracy of Beings è un progetto di ricerca finanziato da Creative Europe (2018-2021) che continua il lavoro da poco concluso con *Dancing Museums. Old Masters, New Traces* (2015-2017).¹¹ Nasce per esplorare nuove modalità di fruizione dell'arte attraverso la danza e la performance, oltre che nuovi approcci nella gestione del museo con la finalità di ampliare la partecipazione attiva di un pubblico sempre più vario e ampio. L'idea di base è che se "l'arte va incontro al pubblico, il pubblico va incontro all'arte e ciò può avvenire solo se si rende fruibile il patrimonio culturale".¹² Viene pertanto promossa l'esperienza diretta che può fare il visitatore e, nel caso dei 'musei danzanti', la danza non è solo rappresentata, ma spesso anche trasmessa al pubblico che in questo modo si appropria di un patrimonio coreutico incorporandolo. Ecco che allora gli artisti coinvolti in questo progetto creano delle opere coreografiche negli spazi museali e fanno in modo che lo spettatore assista anche al processo creativo o al contrario presentano perfor-

10 In merito ai musei etnografici numerosi altri sarebbero i dibattiti che si potrebbero aprire tra cui quelli sul *Museum Activism* e la decolonizzazione per cui si rimanda, a mero titolo di esempio, al testo: Janes, Sandell (ed.) (2019).

11 <https://www.dancingmuseums.com>.

12 Ibidem.

mance che possono continuare anche in assenza di pubblico, mettendo in discussione la necessità della sua presenza per l'esistenza stessa della rappresentazione. Si va dunque configurando sempre di più il museo *White Cube*,¹³ ossia spazio neutro in cui la disposizione spaziale e temporale è pensata per offrire un'esperienza che il visitatore sceglie autonomamente quanto far durare, generando nuove soluzioni creative e nuove proposte di fruizione dell'arte. Un modo alternativo quindi per far vivere e animare lo spazio museale e al contempo far sentire protagonista lo spettatore.

Dal punto di vista degli studiosi della danza, l'ingresso di questa arte nei musei può essere un modo anche per riconoscere ed elevare la danza stessa – proprio come accadde per l'arte contemporanea – un riscattarsi dall'epiteto di arte sorella minore, ma la differenza è fatta sempre dalla finalità e dalla chiarezza del messaggio che viene mandato. Un rapporto doppio tra museo e danza, come arte che si insedia nella casa delle muse e/o come forma di spettacolo / elemento di animazione di quanto risulta statico, quindi nuovo linguaggio espressivo. Non è un caso dunque che i progetti in questa direzione siano davvero numerosi: dalle collaborazioni della GNAM (Galleria Nazionale di Arte Moderna) a Roma con l'Accademia Nazionale di danza, al bando degli Uffizi di qualche anno fa per reclutare danzatori, ma anche attori, musicisti che legassero la loro performance ad un'opera – possibilmente meno nota al grande pubblico – o a una sala del museo al fine di animarla in modo diverso.

Questi esempi nominati finora si ritengono buone pratiche, ma a tali iniziative positive fanno da contraltare altre deprecabili, come quella del museo Egizio di Torino che ha portato lezioni di fitness nelle sale del museo. Purtroppo, nonostante il flop e le critiche che hanno ricevuto, continuano a perseverare in questa direzione. È recente la notizia di lezioni di yoga, ginnastica, pilates nei seguenti musei (sempre di Torino): Museo Civico di Palazzo Madama, la Galleria d'Arte Moderna (GAM) e il Museo d'Arte Orientale (MAO).

13 Cfr: Foster 2015; <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/white-cube/>. Al *White Cube* si oppone il *Black Box* spazio scuro, finalizzato soprattutto alla fruizione delle video installazioni, caratterizzato da un classico approccio del pubblico, come se si fosse a teatro.

Sono in programma per ognuno di questi musei attività sportive specifiche studiate *ad hoc* per il contesto che le accoglierà. Oltre che di yoga e di pilates si parla anche di tennis tavolo (“ovviamente” non in mezzo alle opere d’arte, ma nei giardini del MAO). Lo scopo, come ha detto in conferenza stampa Elisabetta Rattalino, segretario generale della Fondazione Torino Musei, è quello di aprire le porte dei musei di Torino a pubblici nuovi (per esempio i giovani e gli sportivi, *target* di riferimento dell’iniziativa).¹⁴

Si cade di nuovo nell’errore di dover adescare clienti cercandoli in ogni dove. Ciò ci dà la misura di come sia facile incappare in grossolani errori e come sia delicato questo equilibrio di collaborazioni/interazioni. Personalmente infatti si ritiene che così cada anche il rispetto del luogo e di quanto ivi contenuto, conducendo a una perdita della funzione tale da mutare totalmente l’identità del luogo. Non si nega certamente la necessità di animare i musei, cosa ancora più opportuna e necessaria per quelli legati all’etnografia e ai beni culturali immateriali, poiché in questi casi gli “oggetti” da conservare – ammesso che ci siano – sono ancor più defunzionalizzati e decontestualizzati e una semplice musealizzazione comporterebbe un “congelamento” e perdita di senso dell’oggetto stesso. A tal proposito si sono sollevate profonde discussioni in materia e, in alcuni casi, è stata addirittura avanzata l’idea che questi musei servano solo a saziare quella “fame di cultura altrui” che caratterizza l’Occidente e che ha ispirato la creazione di una mostra dal titolo assai eloquente *Le musée cannibale*¹⁵ realizzata nel 2002 al MEN (Musée d’Etnographie de Neuchâtel) su ideazione di Jacques Hainard, Marc-Olivier Gonseth e Nicolas Yazgi. Qui venivano presentati gli oggetti culturali come “cibo” (in frigoriferi, a tavola ecc.) in risposta a quella sorta di cannibalismo che anima soprattutto i musei etnografici.¹⁶ Gli esem-

.....
14 A Torino si faranno lezioni di sport, yoga e pilates nei musei. Firmato accordo; Scritto in data 11/10/2019, in https://www.finessresullarte.info/flash-news/4986n_torino-lezioni-yoga-pilates-musei.php.

15 Bonavita R., *Le cannibale, c’est nous*, in: http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/lecannibale-c-est-nous/5; <http://www.men.ch/fr/expositions/anciennes-expositions/black-box-depuis-1981/le-musee-cannibale/>.

16 Si veda a tal proposito anche l’articolo di Velotti (2012), “*Profanazione*”, *gioco*,

pi in questo campo sono davvero numerosi e le discussioni sono ancora più animate vista spesso l’immaterialità dell’“oggetto” della musealizzazione (tradizioni, saperi, ecc.); qui si vuole porre l’attenzione sul Quai Branly di Parigi perché fu presentato come ricco di tante novità proprio in questo campo. Progettato da Jean Nouvel e aperto a Parigi nel 2006, esso è senz’altro uno dei più significativi – e anche contestati e oggetto di critiche –¹⁷ modelli di nuovo museo, il cui *pay-off* recita appunto “là où dialoguent les cultures” (Latour 2007; Pezzini 2011: 133-151). Il Quai du Branly raccoglie e presenta, con grande successo di pubblico, le collezioni etnografiche possedute dallo stato francese, in buona parte provenienti dal Musée de l’Homme. Effettivamente prevede uno spazio fortemente innovativo, che investe nell’integrazione fra la collezione (con l’esposizione esemplare di artefatti eccezionali) e le nuove tecnologie della comunicazione, con la finalità di far dialogare le diverse culture e sottolineare il valore della diversità. Non solo museo, ma anche centro per l’insegnamento e lo studio, nonché spazio a disposizione di diversi pubblici potenziali, compreso quello alla ricerca di intrattenimento. Effettivamente un museo di vecchia concezione in questi casi risulterebbe inutile e inappropriato. Nel caso dei beni culturali immateriali sono fondamentali i laboratori, i corsi, le interviste con i “portatori di saperi” poiché spesso è l’essere umano il “bene” stesso da proteggere, il suo sapere tramandato di generazione in generazione, soggetto anche a piccole modifiche come tipico di tutto ciò che è vivente. Si riporta la frase emblematica “l’Africa perde una biblioteca ogni volta che muore un anziano” come sintesi del ruolo che ogni singola persona, in quanto portatrice di un sapere unico, può rivestire nella società. Diversi Paesi hanno molta della loro cultura basata sull’oralità, ma in generale, anche in quelle Nazioni ricche di monumenti, non si deve dimenticare l’immenso patrimonio immateriale posseduto che deve essere protetto. L’Italia è un esempio

.....
eterotopia: come sottrarre il museo al cannibalismo, dove tra l’altro vi sono interessanti riflessioni sulle tematiche ivi trattate.

17 Cfr. per esempio Clifford (2007) e l’intervista di Malick Ndiaye (2007) ad Alban Bensa, antropologo che ha lavorato con Renzo Piano al progetto de Centre Culturel Tjibau a Nouméa.

lampante con le miriadi di tradizioni locali per cui spesso l'istituzione di un museo sembra costituire la panacea di tutti i mali, ma non è così, anzi spesso la soluzione migliore non consiste in queste forme di conservazione di oggetti, bensì sarebbe opportuno mantenere vive le tradizioni e il loro ricordo agendo soprattutto nelle scuole. Ogni bene presenta dunque problematiche assai diverse e in un'epoca caratterizzata da così rapidi cambiamenti, occorre essere altrettanto dinamici nell'adattarsi al nuovo e soprattutto superare la vecchia concezione di museo. Tali necessità hanno dunque investito in generale tutti i settori creando spinte innovatrici e numerose soluzioni per animare i luoghi di cultura. Fra queste degne di nota sono le iniziative dei festival culturali di cui si vuole qui portare un esempio molto felice, oggi alla sua ventesima edizione: TarracoViva in Catalogna (Anzellotti 2018c).¹⁸

Dedicato alla divulgazione della storia del mondo antico con speciale riferimento a Roma (per ricordare le origini della città di Tarragona che fu la prima colonia dei Romani in Spagna ed importante centro di scambio commerciale che segnò profondamente lo sviluppo del territorio circostante), questo evento nasce – come testimoniato dalla mente creatrice Magi Seritjol – proprio per andare oltre al museo, a seguito della constatazione che i musei non facevano abbastanza per interessare i non specialisti alla storia. La finalità dunque era avvicinare il pubblico di qualsiasi età e soprattutto di qualsiasi formazione alla cultura.¹⁹ Per diversi anni sono state fatte

¹⁸ <https://www.tarracoviva.com/activitats>.

¹⁹ È necessario specificare che tale evento nasce contestualmente alla candidatura della città di Tarragona a patrimonio Unesco e pertanto questa iniziativa è stata indirizzata soprattutto verso la volontà di risvegliare l'identità locale facendo leva sull'importanza storica della città, che in questo caso è profondamente legata al periodo romano. Per tale motivo non si vuole etichettare come *Public Archeology* questo esempio, nonostante in un primo momento potrebbe sembrare estremamente calzante, poiché l'intento degli organizzatori e l'iter evolutivo di questo evento viaggiava su una traiettoria diversa, più correlata ad un contesto identitario, di valorizzazione e riscoperta della città, nonché di superamento della cultura museale. Certamente la maggior parte delle rievocazioni che ci sono oggi possono invece essere riportate sotto la categoria di *Public Archeology* per cui il dibattito è molto vivo e si rimanda, a titolo di esempio, ai seguenti testi: Schadla-Hall 1999; Moshenska 2017.

indagini fra le realtà europee cercando la soluzione più appropriata fino a giungere alla creazione di questo festival che prevede un programma davvero ricco che si articola in 15 giorni. Conferenze, proiezioni di documentari specifici e soprattutto *reenactment* (nel senso di rievocazioni storiche) con ricostruzioni filologicamente corrette in vari luoghi tra cui zone archeologiche e musei, che si fanno teatro anche di tantissime altre attività come laboratori didattici per i più piccoli, visite teatralizzate e tanto altro. Il tutto è volto alla valorizzazione del territorio, a educare in modo nuovo e apporta un forte introito economico, culturale e identitario. Lo spettacolo si integra perfettamente con la finalità educativa e la soddisfazione della voglia di protagonismo del pubblico che ha una scelta ampia e chiara di ciò che potrà fare. Un esempio può essere la rievocazione dei gladiatori fatta nell'anfiteatro (in ottimo stato conservativo), con armature ricostruite e il pubblico che “decide della vita o morte” del combattente, oppure la performance di musiche e danze antiche dove gli artisti hanno vestiti e strumenti perfettamente ricostruiti a seguito di approfonditi studi filologici e con il suono e le danze trasportano in un'altra dimensione gli astanti, e ancora banchetti con piatti che seguono le vecchie ricette e tanto altro per compiere un ideale viaggio nel tempo.

Queste forme di rievocazioni stanno prendendo sempre più piede anche in Italia, con un grande successo di pubblico e ottimi risultati educativi, ma anche in questo caso è facile incappare in scadenti imitazioni che possono compromettere l'ottimo lavoro di chi seriamente opera nel settore.

Da questi tre macroesempi scaturisce come diverse siano le strade che si stanno percorrendo in risposta alle nuove esigenze culturali e museali; numerosi sono i punti in comune, fra tutti il mettere al centro lo spettatore che, se da una parte può essere una buona pratica, dall'altra può facilmente far perdere il senso del limite e appunto dei ruoli se non correttamente gestita. Chi è il protagonista l'opera, la cultura o il visitatore che vuole fagocitare senza minimamente assaporare quanto gli è stato proposto? La partecipazione (il consumo) conta più del valore informativo. Per rimanere nella metafora del cibo possiamo paragonare il risultato di queste rispo-

ste alle esigenze del pubblico, frutto della crisi culturale, come un qualcosa da consumare subito e velocemente, un *fast food* contro lo *slow food*, solo che qui stiamo parlando di cibo per l'anima... Se non si sanno apprezzare certi prodotti e dobbiamo essere invogliati da altro che è avulso dal museo stesso per entrarvi, dovremmo capire che la *mission* culturale non è centrata appieno perché il soggetto pescato probabilmente non apprezzerà o non sarà cosciente di ciò che ha fatto.

Conclusioni

Alla luce di tutto ciò emerge con forza la necessità di liberarsi dalla vecchia definizione e concezione di museo (non è solo un contenitore di reperti, inoltre il concetto di museo può e deve essere esteso ai siti archeologici, alla città, ai luoghi di cultura). Dai casi poc'anzi esaminati emergono positive declinazioni che l'istituto museale può avere, spesso superando la barriera architettonica e non solo. Come nel teatro c'è stato l'abbattimento della quarta parete così qui si deve uscire dal "perimetro architettonico". Apertura verso l'esterno che costituisce un'evoluzione necessaria per adattarsi al mutare dei tempi, ma insidiosa perché, nonostante in un primo momento possa sembrare come una forma di abolizione delle distinzioni, in realtà si tratta di un'apertura al "tutto" fluido e indifferenziato del presente. "Aperture" che sono state dunque un segnale annunciatore del mutamento irreversibile nella relazione tra museo e mondo, quest'ultimo a sua volta in fase di museificazione come diagnosticato con precisione da Giorgio Agamben (2005: 96) e ripreso poi anche da Dario Evola (2013: 90) che arriva a definire il museo come "intrattenimento-intrattenuto". Il rischio è che una democratizzazione senza istruzione nasconda pericoli maggiori perché può indurre a una perdita del rispetto del luogo, una desacralizzazione, una fagocitazione senza assimilazione. Ruolo centrale lo deve avere la didattica, l'esperienza diretta ma consapevole, la qualità e coerenza di ciò che viene proposto, l'arte in quanto emozione. Proprio il dialogo fra arti è una delle strategie più felici e richiama quella che era l'idea iniziale di museo quale luogo delle Muse; oggi esisto-

no diversi esempi positivi in questa direzione – si pensi alla danza e musica spesso protagoniste – anche se affiancati da numerose pratiche che scadono nel mero marketing e che vanno evitate per non andare alla deriva.

Il museo in questo caso risulta essere soggetto sia attivo che passivo poiché è allo stesso tempo ciò che va alla deriva e ciò che può correggere la rotta. Il risultato può essere ottenuto puntando su una funzione molto importante che ha, ossia allenare lo sguardo e il gusto. Mentre nell'antichità vi erano importanti "palestre" per gli occhi (pitture, sculture ecc. che animavano i luoghi di culto e del potere), oggi invece viviamo un bombardamento e una mancanza di scelta che appiattisce ogni gusto. Risulta allora più che mai appropriata l'affermazione di George Salles, citata da Benjamin in una lettera che lo stesso invia a Salles circa il libro di quest'ultimo "Lo sguardo": "Un museo davvero educativo avrà lo scopo primario di affinare le nostre percezioni, il che probabilmente non è difficile per un popolo che, se incoraggiato, saprà apprezzare le sue ceramiche o i suoi quadri quanto i suoi vini" (Benjamin 2012: 109).

L'altro importante ruolo che ha è quello di rappresentare la memoria collettiva come fanno tutti i luoghi atti a questa finalità qualunque sia la loro forma, contenuto e collocazione. Pierre Nora (1984) nel testo *Les Lieux de Mémoire* afferma:

Luogo della memoria è una unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una qualche comunità [...] Il luogo della memoria ha come scopo fornire al visitatore, al passante, il quadro autentico e concreto di un fatto storico. Rende visibile ciò che non lo è: la storia [...] e unisce in un unico campo due discipline: la storia appunto e la geografia.

Proprio la memoria con tutte le sue declinazioni è uno dei fulcri di questa dissertazione rispetto alla quale il museo ha una grande responsabilità. Se si volesse rendere in immagine la memoria sarebbe suggestivo e allo stesso tempo calzante, usare la metafora dell'acqua. Essa assume la forma del contenitore e la mantiene fissa solo se viene congelata, ma così facendo perderebbe molte delle

sue proprietà; l'acqua è materiale, ma anche immateriale; è fondamentale per la vita dell'uomo e non va dispersa. Le "acque" del passato hanno modellato il nostro presente e se vogliamo davvero capire cosa c'è oggi, bisogna guardare a ieri. In questo contesto il museo – così come tutti i luoghi di cultura – può essere visto come un grande acquedotto di vitale importanza per la comunità, perché mezzo finalizzato alla diffusione/distribuzione di questo elemento così importante.

Rapporti dicotomici caratterizzano pertanto la nuova frontiera del museo; c'è necessità di fluidità per adattarsi ai tempi, ma anche di stabilità. Siamo pur troppo circondati da immaterialità, effimerità e ibridismo, servono anche dei punti fermi che potrebbero essere ravvisati proprio nei musei "custodi" di forme di memoria. Non è un caso che nel codice dei beni culturali all'art.101 il museo sia definito come quella "struttura permanente che acquisisce, conserva, ordina ed espone beni culturali per fini di educazione e studio". Riflettiamo sul concetto di "permanente", oggi permanente spesso è solo la struttura architettonica; ma non è corretto pensare al museo solo come una scatola/contenitore. Occorre sicuramente superare la vecchia concezione di museo e saper bene come bilanciarsi fra le nuove necessità. Ciò è testimoniato anche dal fatto che è in corso un acceso dibattito per cambiare la definizione stessa di museo da parte dell'ICOM (International Council of Museums) che ha dovuto rinviare la decisione poiché, nel corso dell'Assemblea Generale Straordinaria avvenuta a Kyoto nel settembre di questo anno (2019), non si è trovato un punto di accordo.²⁰ L'obiettivo

.....
 20 Di seguito la definizione che è stata oggetto di discussione: "Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing" ("I musei sono spazi democratizzati, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sui passati e sui futuri. Riconoscendo e affrontando i conflitti e

verso cui si viaggia è quello di una lettura sociale del museo, oggi al centro di molte attenzioni.²¹ Una sfaccettatura di questa risiede nel concetto identitario sul quale, in questa dissertazione, si vuole porre un'attenzione particolare, senza trascurare il rapporto con il passato che, proprio perché non vissuto – così come osservato da Agamben (2017: 10) – porta alla crisi di istituzioni come il museo. Di problema identitario del museo parla Stefania Zuliani (2009: 158) che individua il riscatto di questo istituto nel mettere in discussione la propria identità, troppo spesso ostinatamente legata a una dimensione che è, in fondo, ancora culturale. Esso può avere una grande funzione sociale divenendo luogo di incontro fra i diversi attori che intervengono a definire l'esperienza dell'arte, un'esperienza che discute l'identità (individuale, collettiva) e perciò la rende aperta al divenire.

L'altra funzione fondamentale è quella che si potrebbe definire genericamente educativa e in questo il museo è protagonista sia in senso attivo che passivo, poiché occorre educare chi va al museo, ma allo stesso tempo il museo va educato al cambiamento della società. C'è necessità dunque di uno step intermedio, che è quello su cui si deve ancora lavorare, come educare e come invogliare ad

.....
 le sfide del presente, conservano reperti ed esemplari in custodia per la società, salvaguardano diversi ricordi per le generazioni future e garantiscono pari diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone. I musei non hanno scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti e lavorano in collaborazione attiva con e per le diverse comunità per raccogliere, conservare, ricercare, interpretare, esporre e migliorare la comprensione del mondo, puntando a contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario").

Secondo alcuni la proposta rappresenterebbe una degna dichiarazione di missione che finalmente riconosce ai musei un ruolo attivo nella società civile, mentre altri hanno espresso preoccupazione per il fatto che la definizione non tenga conto delle funzioni tradizionali di un museo, condannandone il tono politico, cfr: https://www.ilsole24ore.com/art/I-com-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPQyBo?refresh_ce=1.

21 Interessante a questo proposito l'articolo che riflette sul tema ICOM 2017 ("Museums and Contested Histories: Saying the Unspeakable in Museums"): Foster E., Message K., *What the museum does not say: Museums and contested histories*, in <https://www.roots-routes.org/category/nondetti/page/2/>; cfr. Sandell, Nightingale (2012).

andare al museo con consapevolezza. Le tecnologie possono essere d'aiuto e fornire pretesti allettanti per i giovani, ma non si deve scadere nella banalizzazione. Gli equilibri non sono facili, le soluzioni possono essere numerose e diverse fra loro (performative, interattive, tecnologiche, delocalizzate ecc.) ma si deve pensare al Museo come *pharmakon*, occorre fare attenzione alle dosi per far sì che la medicina non si trasformi in veleno.

BIBLIOGRAFIA

- ABRUZZESE A. (2002), "Spazi museali. Le discariche del mondo moderno e il loro perturbante", in CIORRA P., SUMA S. (a cura di), *I musei dell'iperconsumo*. Atti del convegno internazionale, Accademia nazionale di San Luca e Triennale di Milano, Milano.
- AGAMBEN G. (2005), *Profanazioni*, Nottetempo, Roma.
- Id. (2017), *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza.
- ANZELLOTTI E. (2016), *Memoria e materia della danza. Problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale*, Edizioni Accademiche Italiane, Saarbrücken.
- ASSMANN A. (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna.
- AUGÈ M. (2000), *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere*, Il Saggiatore, Milano.
- Id. (2009), *Nonluoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, ed. Eleuthera, Milano, (prima edizione: *Non-lieux*, Edition de Seuil, 1992).
- BAUDRILLARD J. (1977), *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Éditions Galilée, Paris.
- BAUMAN Z. (2005), *Globalizzazione e glocalizzazione*, Armando editore, Roma.
- BENJAMIN W. (1996), "The Task of the Translator", in BULLOCK M., JENNINGS M.W. (a cura di), *Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume 1, 1913–1926, MA: Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- Id. (2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Pinotti A., Somaini A., Einaudi, Torino.
- BLANCHOT M. (1971), "Le mal du musée", in Id. *L'amitié*, Gallimard, Paris, pp. 52-61.
- BRANDSTETTER G. (2015), *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Translated by Elena Polzer with Mark Franko, Oxford University Press, New York.

- CARONIA A., JANSA J., QUARANTA D. (a cura di) (2014), *Re:akt! Reconstruction, re-enactment, re-reporting*, link ed., Brescia.
- CASINI L. (a cura di) (2010), *La globalizzazione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna.
- CLAIR J. (1989), " De la modernité conçue comme une religion ", in *L'Art contemporain et le Musée*, Cahiers du Musée National d'art Moderne, Paris.
- Id. (2008), *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira, Milano.
- CLIFFORD J. (2007), "Quai Branly in process", in *October*, 120, pp. 3-23.
- COLLINGWOOD G. (1973), *The Idea of History*, University Press, Oxford.
- CRISTALLINI E. (a cura di) (2008), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Gangemi, Roma.
- DAGOGNET F. (1984), *Le musée sans fin*, Champ Vallon, Paris.
- DAMISCH H. (2000), *L'amour m'expose. Le projet "Moves"*, Gevaert, Bruxelles.
- DEBORD G. (2008), *La società dello spettacolo*, Baldini, Milano.
- DUNCAN F. C. (2005), "The museum, a temple or the forum", trad. it. "Il museo: tempio o forum", in RIBALDI C. (a cura di), *Il nuovo museo origine e percorsi*, vol. I, Il Saggiatore, Milano.
- EVOLA D. (2013), "L'esperienza estetica al supermarket dell'aura", in DI GIACOMO G., MARCHETTI L. (a cura di), *Rivista di Estetica*, n. 52, Rosenberg & Sellier, Torino, pp. 81-96.
- FERRARI F. (2004), *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Sossella, Roma.
- FOSTER H. (2015), "After the White Cube", in *London Reviews of Books*, Vol. 37 No. 6, 19 March, pp. 25-26.
- HALBWACHS M. (2001), *La mémoire collective*. Ouvrage posthume publié par Jeanne Alexandre, Paris, PUF, 1950; trad. it., *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano.
- JADÉ M. (2006), *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, L'Harmattan, Paris.

- JANES R. R., SANDELL R. (ed.) (2019), *Museum Activism*, Routledge, Londra.
- JIMÉNEZ J. (2002), *Teoria del arte*, Editorial Tecnos, Madrid [trad. it. *Teoria dell'arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007].
- JUDT T. (2009), *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, Editori La Terza, Roma-Bari.
- KIRCHMANN K. (2005), s.v. "Accelerazione", in PETHES N., RUCHATZ J., BORSARI A. (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano, pp. 2-4.
- LATOURE B. (a cura di) (2007), *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du musée du Quai Branly (21 juin 2006)*, Babel, Paris.
- MANIA P. (2008), "Dislocazione e dissipazione nell'arte contemporanea", in CRISTALLINI E. (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Gangemi, Roma, pp. 81-91.
- MICHAUD Y. (2007), *L'arte allo stato gassoso*, Idea, Roma.
- MOSHENSKA G. (2017), *Key Concepts in Public Archaeology*, UCL Press, Londra.
- NDIAYE M. (2007), " Quel renouveau pour la muséographie ", in *Africultures, Réinventer les musées*, n. 70, pp. 169-173.
- NIFOSÌ G., TOMMASI E. (a cura di) (2010), "I Beni culturali e ambientali", in *Arte in primo piano*, Laterza & figli, Roma-Bari.
- NIJINSKI V. (2011), " Cahiers Le Sentiment ", in MACEL C., LAVIGNE E. (a cura di), *Danser sa vie, Écrits sur la danse*, ed. Centre Pompidou, Paris, pp. 63-65.
- NORA P. (a cura di) (1984-1992), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 3 tomes : t. 1 *La République* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1986), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992).
- Id. (1978), " La mémoire collective ", in *La nouvelle histoire sous la direction de Jacques Le Goff*, Retz-CEPL, Paris.
- PEZZINI I. (2011), "Parigi, Quai Branly. Il dialogo delle nature e delle culture", in *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, pp. 133-151.
- PHELAN P. (1996), "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction", in *Unmarked: The Politics of Performance*,

Routledge, Londra, pp. 146-152.

POLVERONI A. (2007), *This is contemporary! Come cambiano i musei d'arte contemporanea*, Angeli, Milano.

PURINI F. (2002), "I musei dell'iperconsumo", in *lotus navigator*, 6, settembre.

Ead. (2006), "Museo, post-museo, trans-museo", in ZULIANI S. (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Mondadori, Milano, pp. 37-42.

RICCIARDI M. (2008), *Il museo dei miracoli*, Apogeo, Milano.

RINALDI S. (a cura di) (2008), *L'arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi.

RIOUT D. (2002), *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Torino.

SANDELL R., NIGHTINGALE E. (2012), *Museums, Equality and Social Justice*, Routledge, Londra.

SCHADLA-HALL T. (1999), "Editorial: Public Archaeology", in *European Journal of Archaeology*, 2 (2), pp. 147-158.

SUMA S. (2006), "Nuovi musei tra iperconsumo e ipertrofia", in ZULIANI S. (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Mondadori, Milano, pp. 103-109.

VALÉRY P. (1996), "Le problèmes des musées", in *Le Gaulois*, Paris 4 avril 1923, trad. it. in Id. *Scritti sull'arte*, TEA, Milano.

VELOTTI S. (2012), "'Profanazione', gioco, eterotopia: come sottrarre il museo al cannibalismo", in *Studi di estetica*, 45, 1, pp. 67-86.

ZULIANI S. (2009), "Vitrine de référence. Alcune premesse e qualche ipotesi sul museo del XXI secolo", in CHIODI S. (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, le Lettere, Firenze, pp. 151-183.

Ead. (a cura di) (2006), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.

SITOGRAFIA

ANZELLOTTI E. (2017), "Memory of ephemeral: the new problems

of intangible cultural heritage", in ZAGATO L. (a cura di), *Scenari 2015*, vol. 5, Ca' Foscari, Venezia, 2017, pp. 211-226, on line: <http://ecf.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-179-9/> [u.a. 10 maggio 2018].

Ead. (2018a), "Esperienze di archivi-archivi dell'esperienza", in *Unclosed*, Numero 17, anno V, <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/207-esperienze-d-archivi.html> [u.a. 10 maggio 2018].

Ead. (2018b), "Reenactment. Una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza", in *Unclosed*, Numero 18, anno V, del 20/04/2018; <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/226-reenactment.html> [u.a. 10 maggio 2018]

Ead. (2018C), *Oltre il museo: la valorizzazione del territorio, i beni immateriali e gli atti performativi collaterali al sistema museale*, 2018, on line <https://en.calameo.com/read/005584524204386d204b8>, Poster nel III Convegno internazionale di Museologia Reti creative. *Paradigmi museali di produzione, gestione, comunicazione nell'era dell'iperconnettività*, Romarchè 2018, Museum dia (Roma, Museo di Villa Giulia, 24-25 maggio 2018), articolo completo su <https://www.calameo.com/books/005584524204386d204b8> [u.a. 10 dicembre 2019].

A Torino si faranno lezioni di sport, yoga e pilates nei musei. Firmato accordo (Scritto in data 11/10/2019), in https://www.finestresullarte.info/flash-news/4986n_torino-lezioni-yoga-pilates-musei.php [u.a. 18 ottobre 2019].

BONAVITA R., "Le cannibale, c'est nous", in *Elephant&Castle*, prima serie, http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/lecannibale-c-est-nous/5 [u.a. 10 marzo 2017].

CAPOZUCCA R., *L'icom non raggiunge un accordo sulla nuova definizione di Museo* in, https://www.ilsole24ore.com/art/l-icom-non-raggiunge-accordo-nuova-definizione-museo-ACPQyBo?refresh_ce=1 [u.a. 18 ottobre 2019].

Dancing Museums – The Democracy of Beings, in <https://www.dancingmuseums.com> [u.a. 18 ottobre 2019].

ERÖSS N., *White Cube*, in <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/white-cube/> [u.a. 18 ottobre 2019].

FOSTER E., MESSAGE K., *What the museum does not say: Museums and contested histories* <https://www.roots-routes.org/category/non-detti/page/2/> [u.a. 18 ottobre 2019].

GIUDICI G., *Giorgio Agamben, La crisi perpetua come strumento di potere* (traduzione dell'intervista pubblicata dalla Frankfurter Allgemeine Zeitung il 24 maggio 2013) in <https://gabriellagiudici.it/giorgio-agamben-la-crisi-perpetua-come-strumento-di-potere/> [u.a. 18 ottobre 2019].

Le Musée Cannibale (09.03.2002 - 02.03.2003) in <http://www.men.ch/fr/expositions/anciennes-expositions/black-box-depuis-1981/le-musee-cannibale/> [u.a. 18 ottobre 2019].

Tarraco Viva 2019, in <https://www.tarracoviva.com/activitats> [u.a. 18 ottobre 2019].

ZULIANI S., LILLI S. (2015), s.v. "Museo", in *Enciclopedia Italiana - IX Appendice*, on line http://www.treccani.it/enciclopedia/museo_res-7f8218a7-dd85-11e6-add6-00271042e8d9_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [u.a. 18 ottobre 2019].