



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

GIOVANNI C. F. VILLA

Il museo del futuro, nel passato del museo

“Nous voulons démolir les musées [...]”, enunciava al punto dieci del *Manifeste du Futurisme*, su “Le Figaro” del 20 febbraio 1909, Filippo Tommaso Marinetti. Proseguendo:

Musées, cimetières!... Identiques vraiment dans leur sinistre coudolement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s'entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée. Qu'on y fasse une visite chaque année comme on va voir ses morts une fois par an ! ... Nous pouvons bien l'admettre !... Qu'on dépose même des fleurs une fois par an aux pieds de la Joconde, nous le concevons !... Mais que l'on aille promener quotidiennement dans les musées nos tristesses, nos courages fragiles et notre inquiétude, nous ne l'admettons pas !... Admirer un vieux tableau, c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés ? (Marinetti 1909: 1).¹

I “Noi vogliamo distruggere i musei [...]]. Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad essere odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidando si ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese! Che si vada in pellegrinaggio, una vota all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volersi imputridire? E che mai si può vedere, in un vec-

Una provocazione ancora echeggiata da tante riflessioni contemporanee sul museo, incarnazione della custodia e tutela di un patrimonio sedimentato e riconosciuto, esemplare genesi dell'epoca moderna con i suoi due secoli di storia autonoma, volendo datarlo dal 1826 del British Museum londinese. Perché di crisi del museo ha discusso quasi ogni generazione,² giungendo alle svolte significative degli anni Trenta del Novecento³ e divenendo un tema significativo del pensiero critico occidentale del secondo dopoguerra. Le cui polarità possono essere compendiate in un celebre passaggio di Adorno – “I musei sono come tombe di famiglia delle opere d'arte. Essi testimoniano la neutralizzazione della cultura” (Adorno 1972: 175) – e in una riflessione di Agamben in cui esso diviene “La dimensione separata in cui si trasferisce ciò che un tempo era sentito come vero e decisivo, ora non più” (Agamben 2005: 96). Eppure il museo, utopicamente generato dal tentativo di uniformare l'eterogeneità del mondo procedendo da un patrimonio fondante di collezioni e testi, per farsi quindi centro di interpretazione, ordinamento e classificazione, è evoluto da spazio di conoscenza acquisita a luogo della perenne acquisizione di sapere. In una metamorfosi ad ambiente relazionale, potenzialmente indirizzato a un pubblico e azioni sempre differenti, seguendo un processo di rivelazione della natura caleidoscopica di una società complessa.

Se alcuni quantificano i musei mondiali essere oltre sessantamila, con i visitatori annui che superano i due miliardi, un dato certo è l'inaugurazione di un museo consacrare l'ascesa di un territorio, di una civiltà, il suo consolidarne la Storia. La legittimazione culturale storicamente intesa quale una necessità politica e il museo attore

.....
 chio quadro, se non la faticosa contorsione dell'artista, che si sforzò di infrangere le insuperabili barriere opposte al desiderio di esprimere interamente il suo sogno?... Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione. Volete dunque sprecare tutte le vostre forze migliori, in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?”.

2 Relativamente recente la puntuale meditazione di Salvatore Settis (2014).

3 Compendiabili nell'ormai mitizzato convegno di Madrid del 1934 (in OIM 1935), esempio di come tutto andasse compiuto e modello per una decennale lezione di interdisciplinarietà. Sui suoi esiti, per alcune recenti riflessioni, si vedano Dragoni 2015 e Jamin 2017.

cruciale di questo processo, supplendo alla mancanza di uno spazio pubblico globale. Solo tra il 2005 e il 2015 sono stati inaugurati circa ottocento nuovi musei nel mondo, precipuamente dedicati all'arte contemporanea o a collezioni tematiche. Sancendo definitivamente il passaggio dal tema del “museo vuoto” – magistralmente interpretato a Berlino prima da Mies van der Rohe con la Neue Nationalgalerie del 1968 e, nel 2011, da Daniel Libeskind con la drammaticità del Jüdisches Museum – a un *soft power* eloquentemente affidato alle cosiddette *archistar*, il museo tradotto in una *griffe* e un modello che da Occidente svia a Oriente: dal Guggenheim di Bilbao di Frank O'Gehry nel 1997 – il grado zero della museografia contemporanea, il contenitore che annulla il contenuto e la dominante della comunicazione globale – al Louvre di Abu Dhabi di Jean Nouvel, al Victoria&Albert Museum che diviene il Design Society a Shenzhen. Una scelta precisa, intimamente connessa a un preciso mutamento sociale: “Se alla nascita il museo è una macchina ordinatoria che costruisce una interpretazione storica delle immagini, il mantra attuale è il museo come luogo di un'esperienza” (Beltrami 2016: 17). Un assunto che induce a una significativa riflessione su quello che deve essere il futuro di un approccio al tema museo. E al suo destino. Architettonico ma precipuamente concettuale e operativo. La didattica frontale, vittima dell'accelerazione digitale, essendo divenuta ormai obsoleta e rivelando di conseguenza l'esigenza di avvicinare in modo diretto e coinvolgente le opere d'arte e gli oggetti conservati nelle collezioni, avendo per essi il rispetto richiesto da un approccio culturale. Con la conseguenza essere necessario plasmare nuove interazioni, nello spazio e nel tempo, con quanto presentato nei musei. In un'operatività che si deve orientare a individuare precisi nessi con quanto si trova al di fuori della scatola museale, arrivando ad avvalersi della città, del paesaggio, quali tessuti connettivi essenziali delle opere, degli oggetti fruiti ma anche, viceversa, tramite i musei tornare a riflettere sul nostro contesto naturale.⁴ Poiché se

.....
 4 Il tema della dissoluzione del paesaggio italiano, e della mancanza di una reale riflessione operativa e legislativa, datando dagli anni Sessanta del Novecento e avendo generato una formidabile messe di testi. Tra tutti, per data e approccio, ancora valido quello di Antonio Cederna (1975). Con, in ultimo, i dati impietosi di Fabrizia Ippolito (2019).

non riusciamo a far sì che i musei diventino parte integrante della vita sociale, essi possono anche morire. Ed è fondamentale, in una stagione storica di significativa polemica identitaria, sviluppare una riflessione che faccia del museo il fulcro di un messaggio di inclusione. In esso potendosi creare un significativo scambio tra culture diverse, tra centro e periferie, ridefinendo in ottica contemporanea il rapporto tra gli oggetti raccolti. Ancora, per certi aspetti, esito di quella lettura sette-ottocentesca che portò alla nascita dei grandi 'musei della colpa', esibizione dei trofei del periodo colonialista d'Inghilterra, Francia e Germania. Così che per ripensare il ruolo del museo appare doveroso superare lo sterile approccio occidentale che, per esempio, percepisce del rapporto con l'Oriente solo il lato esotico, riducendo il dialogo tra est e ovest a una mera impressione orientalista. Per musei che sono, o dovrebbero essere, delle macchine per pensare, e le cui ingenti collezioni consentono una pluralità di dialoghi tra le diverse produzioni artistiche. Esempio, in quest'ottica, la scelta compiuta a Vienna di coinvolgere in un progetto museale lo statunitense Wes Anderson insieme alla moglie libanese Juman Malouf. Principiando da quelle che furono le collezioni imperiali asburgiche, hanno realizzato l'esposizione *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures*.⁵ Oltre cinquecento opere d'arte e oggetti, provenienti da dodici collezioni del Kunsthistorisches Museum⁶ e da undici dipartimenti del Naturhistorisches Museum, sono stati assemblati in un allestimento strutturato nell'ottica della narrativa aperta, il visitatore potendo seguire il filo logico che ha guidato i due artisti nella scelta o, indipendentemente, individuare propri nessi secondando l'approccio non accademico e interdisciplinare sviluppato dai curatori, curiosi di definire un insieme di relazioni autonome tra quanto andavano esponendo [Figg. 1, 2, 3, 4].

.....
 5 Vienna, Kunsthistorisches Museum, 6 novembre 2018- 28 aprile 2019 e, in seconda sede, *Il Sarcofago di Spitzmaus e altri tesori*. Un progetto di Wes Anderson e Juman Malouf, Milano, Fondazione Prada, 20 settembre 2019-13 gennaio 2020.

6 Collezione egizia e del Vicino Oriente, Antichità Greco-Romane, Galleria dei Dipinti, Museo Etnografico, Museo del Teatro, Collezione di Antichi Strumenti Musicali, Dipartimento di Armi e Armature, Carrozze, Kunstammer, Gabinetto di Numismatica, Biblioteca, Collezione del Castello di Ambras.

Figg. 1, 2, 3, 4

Vedute della mostra *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, dettaglio delle sale alla Fondazione Prada, Milano. Foto: Andrea Rossetti. Progetto allestitivo di Wes Anderson e Juman Malouf con Itai Margula (Margula Architects). Courtesy: Fondazione Prada.



Ripartendo da quel concetto di Wunderkammer che proprio nei diciotto armadi dell'Ambraser Sammlung trovò il suo compimento, i coniugi Anderson hanno concettualmente sviluppato e attualizzato il Bilderatlas warburghiano, uno *Mnemosyne* tangibile un cui ramo d'innesto conduce anche alla logica assommatoria di un collezionismo riverberante esiti bodiani. Risolvendo ogni meditazione in un preciso dialogo tra culture ed epoche differenti. Tale non solo da presentare in un'originalità di proposizione le collezioni coinvolte, ma introdurre una nuova forma di rapporto tra i curatori dei musei e il loro pubblico. Lavorando in quella logica sovente sottesa al migliore e più avveduto collezionismo europeo, ove può capitare di imbattersi in un rigoroso taglio di Fontana con accanto, fattosi seriale, la superficie rugosa dell'acconciatura di una divinità indiana di secoli precedente [Fig. 5]. O riconoscere l'universo astratto di ritmici segni circolari delle figure *Dogū* che si amplificano, assiepanendosi ed espandendosi, negli anelli concentrici della *Spun* di Thomas Heatherwick per Magis. O la 'prima pelle' della *Briseide condotta ad Agamennone*, tra i capolavori di Giambattista Tiepolo per Villa Valmarana ai Nani, affiancato all'ennesima replica di Andy Warhol. Nulla in comune, tranne l'impronta di una assenza, la traccia di un corpo sottratto, scarsamente leggibile. Segni che distinguiamo e percepiamo per origine, cultura e tradizione profondamente diversi. Li sappiamo lontani, li pensiamo diversi, ma li riconosciamo simili. Di fatto, così come nel dinamico equilibrio del policromo *mobile* di Calder affrontato a Tiepolo e Warhol, il vuoto rende sensato il pieno, il piano ruotando si fa spazio, in una collezione ove convivono in vitale contrasto. Insistendo sul sempre essenziale dialogo tra antico e moderno, irripetibile e seriale, sacro e profano [Fig. 6]. Sola legge? Il segno. La forma. Il colore. Restando la sorpresa di riconoscere con stupefacente semplicità come dietro all'agire umano ritornino, distanti per tempo e spazio, le medesime tensioni che si fanno tracce. Rispondendo mirabilmente all'esigenza, tutta umana, di coltivare materia, di creare forma, di dare corpo al vivere.

Scelte in precisa contrapposizione con la rigidità tassonomica del museo, un tema già soggiacente al Musée d'Art Moderne Département des Aigles di Marcel Broodthaers, nato nel 1968 con l'occupa-



Fig. 5

Veduta d'ambiente, collezione privata (a sinistra).

Fig. 6

Veduta d'ambiente, collezione privata (a destra).

zione della Salle de Marbre del Palais des Beaux Arts di Bruxelles e la cui *Section Financière* (Galerie Michael Werner, Kunstmarkt, Colonia 1971) sanciva il fallimento del museo e la sua vendita. Segnando contestualmente un principio di decolonizzazione culturale e aprendo a una nuova etica delle relazioni.

Quelle relazioni che appaiono uno dei temi cardine del dibattito odierno. In *Le grand remplacement* Renaud Camus⁷ condensa, in tutte le sue drammatiche contraddizioni, analisi che investono buona parte dell'Europa dalla fine degli anni Novanta del Novecento. Lo scrittore francese collega la paura del declino demografico, e la conseguente sostituzione dei nativi con gli immigrati, alla perdita d'identità culturale del Paese, esito di un impoverirsi della lingua nazionale e della mancata conoscenza dei classici. Non valutando la fisiologica evoluzione storica e l'essere la cultura dei libri sostituita da quella dello smartphone e della Rete. Così che il più significativo mutamento umanistico essere in atto in Giappone, Corea e Cina, ove il

7 Condannato nel 2014 per incitamento all'odio razziale, a seguito del dibattito scaturito dal *pamphlet*, in esso afferma: "È molto semplice: c'è un popolo e presto, nell'arco di una generazione, al suo posto arriva un altro popolo [...]". (Camus 2011).

tasso di crescita economica, e conseguentemente digitale, ha una velocità esponenziale rispetto a Stati Uniti ed Europa. E senza considerare come la “grande sostituzione” sia sempre esistita, dal principio della storia dell’umanità gli individui spostandosi verso le aree climaticamente più vantaggiose, dando vita a un ciclico amalgama tra le etnie del pianeta. Attuando un percorso di integrazione che segue il progressivo adattamento alle abitudini dei cittadini autoctoni, con gli stili di vita in rapido mutamento rispetto ai genitori immigrati e prossimi a quelli dei coetanei fin dalle seconde generazioni. E il ruolo del museo, in questo processo, può essere determinante nel favorire l’incontro tra civiltà, avendo la possibilità di porre l’accento su quanto unisce rispetto a ciò che divide, sulla tolleranza dell’altro e sulle buone prassi.

Un atto necessario in un mondo che vede mutare il proprio centro di gravità globale. Come esplicito fin dai dati macroscopici. Nel 1900 l’Europa aveva un quarto della popolazione mondiale e tre volte quella dell’Africa; entro il 2050 si prevede l’Europa avrà solo il 7% della popolazione mondiale e un terzo di quella africana.

Il museo ha di fronte una formidabile sfida, per il suo futuro, poiché per la stessa natura delle collezioni è il luogo ideale ove interpretare le metamorfosi in atto, il patrimonio umano che sta mutando. Potendo coadiuvare la gestione dei flussi migratori in maniera attiva e lungimirante, aiutando a non subirli in modo passivo, rendendo l’immigrazione una risorsa e non una minaccia. Scegliendo la direzione del museo di prossimità, che non dimentica il cittadino e opera a favore di un’integrazione necessaria e non più procrastinabile nei suoi temi culturali – dal 1993 il saldo naturale italiano sostanzialmente in negativo, con più morti che nascite –⁸ sviluppando una nuova logica e procedendo verso una politica d’immigrazione volta anche ad attrarre talenti, in controtendenza con lo storico approccio italiano che ha portato ad avere la quota più bassa di immigrati laureati dell’Unione Europea.⁹ In un paese in cui, d’altronde, i laureati

8 Con la percezione delle immigrazioni associata fin da principio non a una possibilità di sviluppo ma solo, nella migliore delle ipotesi, ad ancora di salvezza per cercare di mantenere i precari equilibri socio-economici del paese.

9 Va ricordato come i fenomeni migratori, in Italia, siano giunti ormai alla terza

rappresentano circa l’11% della popolazione.

Il museo consente modi nuovi e non convenzionali di esperire la cultura, potenzialmente offrendo la possibilità di vivere esperienze non solo stimolanti, ma tali da accompagnare il cittadino ad agire al meglio nella società e nella vita. L’ottica con cui si sta sviluppando il progetto UN Live, il costituendo Museo delle Nazioni Unite a Copenaghen, che ha preso avvio cercando un “curator for people of the move”, un “curator for climate change” e un “curator for youth engagement”. Sintomatico di un nuovo impegno civile attento a superare gli steccati specialistici, imponendo a direttori e conservatori di non continuare a pensare e creare musei autoreferenziali e solo per sé stessi, considerando i visitatori un male necessario, ma indirizzandosi all’esterno, aprendosi alla consultazione, consci di un patrimonio umano che sta mutando e l’essere le collezioni un archivio vivente e vitale della nostra Storia, parte fondante di una memoria collettiva sociale e civica. Con la conseguenza scopo primario del museo dover essere la conoscenza da parte dei cittadini.

Il futuro del museo va dunque ripensato come un *software*, e non solo e sempre come *hardware*, restituendo il significato sotteso a oggetti che tornino a essere soggetti di storie, rendendo il pubblico protagonista attivo e consapevole. Organizzando materiali capaci di restituire l’emozione dell’opera e la sua comprensione a nuovi cittadini, a generazioni anche autoctone ormai troppo distanti dai saperi che generarono i testi conservati ed esposti. In un coinvolgimento che vada al di là della sola creazione di un’atmosfera inclusiva, che abbia la capacità di utilizzare un linguaggio semplice per restituire alle opere la loro capacità di raccontare una società, l’esistenza. Il loro ruolo di porre delle domande. La *Convenzione di*

generazione. “Continuare a considerare l’Italia come un paese di recente immigrazione è sbagliato, perché non ci permette di guardare alla dimensione strutturale che ha assunto il fenomeno già negli anni Settanta-Ottanta e perpetua quel senso di eccezione, di emergenza, di stupore rispetto alla realtà dell’immigrazione straniera” (Colucci 2018: 13). E già il CENSIS, nella prima ricerca nazionale sull’immigrazione, datata 1979, segnava “[...] una presenza crescente di manodopera straniera, per lo più clandestina, per lo più impiegata nei posti “invisibili” o “poco visibili” della nostra economia, per lo più addetta a compiti ignoti, faticosi e de-qualificati” (CENSIS 1979).

Faro del 27 ottobre 2005 indicando tra i compiti precipui del museo proprio il contribuire a definire e strutturare le nuove identità delle comunità. Ma anche la sua consapevolezza di un patrimonio. Se il "Roma quanta fuit ipsa ruina docet", significativamente apposto da Vincenzo Scamozzi sul marcapiano del Teatro all'antica di Sabbioneta, è la radice di ogni mutazione e riflessione storica, non dobbiamo dimenticare come la semplice decrittazione iconografica di uno dei luoghi più visitati al mondo – la Cappella Sistina in Vaticano, con le sue sedicimilacinquecento presenze quotidiane – appaia del tutto incomprensibile tanto per i nuovi cittadini quanto per la quasi totalità dei cattolici. Una consapevolezza da cui è necessario ripartire per restituire vitalità a un patrimonio culturale di cui ci si ricorda solo per sterili polemiche strumentali. Mentre è ora necessario affrontare con decisione una rilettura storico-critica del significato dei beni culturali che possa portare a chiarirne le reali potenzialità per la formazione dei cittadini di una comunità necessariamente europea. Siamo ormai coscienti che il futuro del museo non siano i corsi di cucina o di giardinaggio, le lezioni di yoga e meditazione, i buffet e concerti jazz, pigiama party, tour in costumi d'epoca o per naturalisti, narrazioni fatte di gossip sugli artisti e aneddoti privati, visite non convenzionali per chi non ama i musei secondando pedissequamente la moda delle gallerie creative statunitensi. Dobbiamo aumentare una presenza, e una coscienza, di un pubblico che provenga dagli ambienti più diversi ma offrendo strumenti ed esperienze basate sulla necessità di creare un dialogo con quanto il museo espone. Il museo, da sistema chiuso, deve procedere sempre più in una dimensione aperta verso la società dell'accesso, divenire un'eredità attiva tramite un processo di revisione dei criteri di fruizione. Così come per biblioteche, e archivi, è più che mai necessario ridefinirne i modelli di trasmissione culturale rispetto a una società di appartenenza in costante e rapidissimo mutamento, per cui sono necessarie originali riflessioni rispetto al riconoscimento identitario delle comunità in definizione, conscia della nuova geografia e dei paesaggi antropologici e culturali. Andandosi necessariamente a dover integrare una cultura museale che si è incancrenita nella sua sola finalità di conservazione, dimenticando le necessità conoscitive e comunicative.

Che devono essere sempre guidate da una ricerca storica che, con le proprie procedure e protocolli, ha il dovere di tornare ad avere un ruolo guida rispetto alla banalizzazione dei saperi, troppo spesso assimilati a racconti o a un'omologazione dell'esperienza visiva che snatura il patrimonio riducendolo a mero consumo. Solo così le strutture museali possono svolgere un ruolo strategico per il territorio, essere promotrici di una partecipazione attiva della collettività, stimolo alla creazione di nuova cultura, fonte di economia, sviluppo territoriale, di un turismo sostenibile. Poiché anche per il museo vale la riflessione proustiana: il vero viaggio non è scoprire nuove terre, ma guardare con occhi diversi. E per dare un futuro all'istituzione museo, dobbiamo cambiare le lenti dei nostri occhiali.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W. (1972), *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino.
- AGAMBEN G. (2005), *Profanazioni*, nottetempo, Milano.
- BELTRAMI A. (2016), "Introduzione", in JENCKS C., WOLFE T., *Musei. Le nuove cattedrali*, Medusa, Milano, p. 17.
- CAMUS R. (2011), *Le grand remplacement*, Reinharc, Neuilly sur Seine.
- CEDERNA A. (1975), *La distruzione della natura in Italia*, Einaudi, Torino.
- CENSIS (1979), *I lavoratori stranieri in Italia: studio elaborato dal Censis nel 1978*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- COLUCCI M. (2018), *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*, Carocci, Roma.
- DRAGONI P. (2015), "'Accessible à tous' : la rivista 'Mouseion' per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento", in *Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage*, 11, pp. 149-221.
- IPPOLITO F. (2019), *Paesaggi frantumati. Atlante d'Italia in numeri*, Skira, Milano.
- JAMIN J. B. (2017), "La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne / The Madrid conference (1934). History of an international event at the origin of modern museography", in *Il Capitale culturale*, 15, pp. 73-101.
- MARINETTI F. T. (1909), "Manifeste du futurisme", in *Le Figaro*, 20 febbraio 1909, p. 1.
- OIM (Office International des Musées) (1935), *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, 2 volumi, con gli atti del convegno internazionale di studi (Madrid, 28 ottobre-4 novembre 1934), Société des Nations, Paris.
- SETTIS S. (2014), "Anche i musei muoiono", in *Il Giornale dell'Arte*, 344, luglio.