

Musei estetici e musei narrativi

Giovanni Pinna

In un articolo pubblicato nel 2000 scrissi che nelle esposizioni dei musei è possibile identificare tre filosofie espositive corrispondenti a tre diverse interpretazioni del rapporto che si instaura fra l'oggetto e il pubblico, vale a dire del contatto intellettuale che si crea fra il museo come unità e i visitatori sia come individui, sia come massa. Tali filosofie – scrissi – utilizzano tre diversi modi di considerare o di usare gli oggetti che il museo mette in mostra, e ciascuna di esse ha un suo specifico valore ai fini del controllo intellettuale sui visitatori e un diverso impatto politico ed educativo sulla società: la “*museologia della meraviglia*” che risale ai gabinetti di curiosità, e che vuole stupire il visitatore; la “*museologia razionale*” che si propone di insegnare ai visitatori una particolare conoscenza, e la “*museologia evocativa*” che identifica ed evoca momenti storici, personaggi, avvenimenti degni di essere conservati nella memoria della società.

Nell'articolo che segue definisco ora due tipologie di museo sulla base che esso svolga o meno un ruolo di mediatore fra l'oggetto e il visitatore: ho chiamato i primi musei narrativi e i secondi musei estetici. Mentre i musei narrativi sviluppano museologie razionali o evocative attraverso forme narrative, i musei estetici propongono museologie basate sulla meraviglia che suppongono che l'oggetto parli direttamente al singolo visitatore senza mediazioni, ma attraverso un'esperienza estetica individuale.

Secondo la prassi semiotica (che riprendo da Edwina Taborsky, 1990) sono possibili due sistemi conoscitivi attraverso cui un individuo può giungere alla comprensione/creazione del significato simbolico di un oggetto: (1) il *sistema discorsivo*, che sostiene che l'oggetto in quanto tale non esprime alcun significato “non esiste per se stesso come segno o unità significativa”, ma assume un significato (diviene un segno) solo tramite una interazione diretta con l'individuo, per esempio attraverso l'uso che l'individuo fa dell'oggetto per la funzione cui è destinato (la Taborsky porta come esempio l'uso di un martello), il che significa che l'oggetto non ha nessun significato al di fuori del suo uso definito dall'esperienza dell'individuo; (2) il *sistema basato sull'osservazione* sostiene invece che l'individuo e l'oggetto sono realtà autonome, ciascuna con la propria identità. In questo ca-

so il significato dell'oggetto (il suo essere un segno) esiste solo nell'oggetto, indipendentemente da un'interazione interpretativa da parte di un osservatore.

I due sistemi si concretizzano in due modelli di conoscenza. Il *modello basato sull'osservazione* pone grande importanza nel potere dell'individuo di scoprire il contenuto socio-culturale che è stato accumulato nell'oggetto, nell'organizzarlo e nel riconoscere le sue interazioni meccaniche, e anche nella capacità del mezzo di comunicazione di trasferire le informazioni senza interferenze; esso implica un oggetto statico, completo dei dati del suo contenuto, un osservatore dello stesso *format*, un chiaro percorso comunicativo, un canale di comunicazione (visione, suono, tatto, sapore, odore) attraverso cui i dati possono passare senza interferenze dall'oggetto all'osservatore. Un museo che usi questo modello – scrive la Taborsky – dovrebbe avere un curatore che raccolga tutti i dati circa l'oggetto e li visualizzi in un qualche canale di comunicazione, cosicché il visitatore del museo li riceva esattamente come sono presentati. Il *modello discorsivo*, che presuppone che oggetto e osservatore non esistono come unità materiali indipendenti ma solo nell'ambito di un'interazione reciproca (vale a dire che oggetto e osservatore esistono solo in relazione l'uno con l'altro), stabilisce che il contenuto socio-culturale di un oggetto non solo viene compreso ma si crea quando si realizza una relazione fra l'osservatore e l'oggetto, e non presuppone quindi un canale di comunicazione. In questo caso il significato dell'oggetto non è mediato dal museo ma è un'attribuzione indipendente dell'osservatore, con il risultato che questi può attribuire all'oggetto un proprio significato, diverso dal significato originario dell'oggetto stesso. Mentre il modello cognitivo basato sull'osservazione presuppone che il museo agisca da mediatore fra oggetto e osservatore, sveli cioè il significato dell'oggetto all'osservatore, il modello discorsivo presuppone che l'oggetto “parli da solo” svelando la propria natura a un osservatore che la riceverà mediata solo dal proprio contesto culturale.

Sul processo di trasformazione degli oggetti in segni, o simboli, che implica la loro trasformazione in veicoli di comunicazione, vi sono idee contrastanti, che hanno visto scendere in campo personaggi di rilievo come Goethe

e Schiller. In un carteggio del 1797, Goethe espresse a Schiller la sua convinzione che gli oggetti divenuti significativamente simbolici non fossero caricati di significati dall'osservatore, ma fossero invece significativi per se stessi, Schiller nella sua risposta si disse del tutto contrario: "voi vi esprimete come se tutto ciò dipendesse dall'oggetto; cosa che non posso ammettere. Non c'è dubbio che l'oggetto deve significare qualcosa e avere un che di poetico, ma, in definitiva, dipende dall'animo se un oggetto significa per lui qualcosa" (Lettera a Goethe, 7 settembre 1797).

La contrapposizione delle due posizioni è viva ancora oggi fra i semiologi, alcuni dei quali insistono nel dire che la creazione dei simboli sia un affare privato fra oggetto e individuo che si realizza per interazione diretta, priva di intermediari. Tuttavia questo processo di simbolizzazione non è estensibile dall'individuo alla comunità. Mentre infatti per un individuo il significato simbolico di un oggetto è legato alla memoria individuale (nel senso che nasce da un'esperienza diretta), nell'ambito di una comunità (di qualsiasi dimensione sia, dalla famiglia alla nazione) gli oggetti assumono un significato simbolico condiviso attraverso l'azione dei mediatori (nel senso di Halbwachs e Asmann) che sovrintendono alla memoria collettiva. Ciò significa che mentre per l'individuo il significato simbolico dell'oggetto nasce nell'ambito del rapporto discorsivo, in ambito collettivo esso si realizza attraverso il modello basato sull'osservazione.

I simboli a significazione collettiva, e quindi di valenza sociale, si realizzano sia attraverso la collettivizzazione delle interazioni fra più soggetti diversi, sia attraverso il processo di storicizzazione. È quanto sostiene Arnold (1993, vedi anche Pearce, 1995) quando distingue tre diverse metodologie attraverso cui un oggetto viene "fatto parlare" alla collettività: (1) un approccio narrativo in cui l'oggetto testimonia una storia vera, (2) una strategia utilitaristica che riguarda un potenziale saldo economico di un oggetto,

(3) un sistema di classificazione che cerca di stabilire per ciascun oggetto il suo posto in un ordine sistematico. In nessuno dei tre casi l'oggetto, in quanto oggetto, è in grado di esprimersi da solo; nel primo caso la storia parla per lui, nel secondo a parlare è il valore che la collettività gli attribuisce, nel terzo il significato viene fornito dalla sistemazione in una classificazione.

Per quanto riguarda i musei, alcuni adottano il modello cognitivo basato sull'osservazione che implica un'intermediazione e che si esplica in comunicazioni in forma narrativa dei contenuti, mentre altri adottano il modello discorsivo presupponendo che gli oggetti siano in

grado di parlare per se stessi senza alcuna mediazione: si possono chiamare i primi "musei narrativi" e i secondi "musei estetici" Queste due forme museali sono profondamente diverse nei sistemi espositivi, nelle funzioni, negli obiettivi e nei risultati.

L'adozione del modello basato sull'osservazione presuppone che il museo sia creatore di simboli attraverso la selezione e l'interpretazione degli oggetti, mentre il modello discorsivo presuppone che la frazione di immaterialità di cui sono intrisi gli oggetti del museo sia indipendente dal museo. I fautori del modello discorsivo sostengono perciò, con Walter Benjamin, che ogni oggetto ha una sua "aura", una sorta di forza interna che si espande al suo intorno e che si può percepire solo se conferiamo all'oggetto che guardiamo la capacità di guardare a noi di rimando. Tuttavia, se come nota Stephen

Weil (1995) un osservatore è sempre condizionato dal suo ambiente sociale, allora anche l'interazione diretta fra oggetto e individuo è comunque mediata dalle regole intrinseche alla comunità cui l'individuo appartiene.

La narrazione dominante

Il dibattito fra i fautori dei due modelli ha preso forma con lo sviluppo dei musei fra la fine del Settecento e il primo Ottocento. Oggi sono soprattutto le gallerie

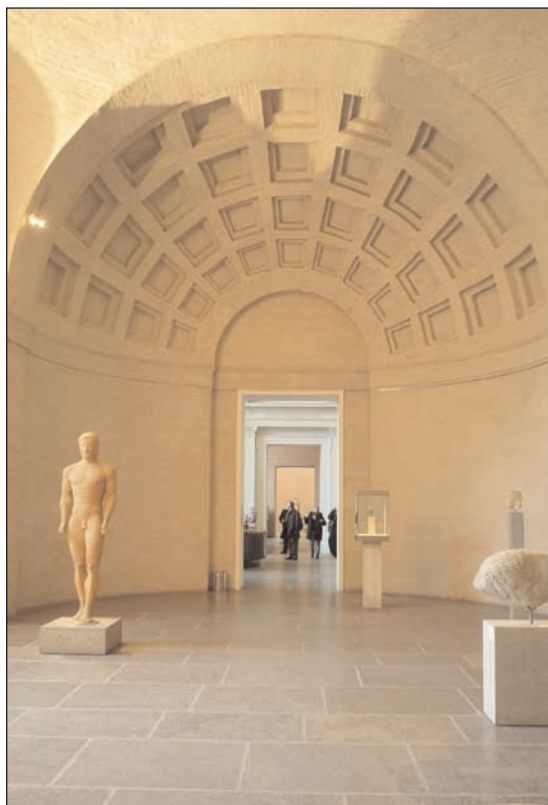


Figura 1 - Una sala della Glyptothek di Monaco di Leovon Klenze. (Foto Giovanni Pinna)

di belle arti, i musei di arte applicata e alcune collezioni di antichità quelli che adottano – in parte o in toto – il modello estetico, mentre narrativi sono i musei storici, i musei scientifici (che da poco vivono però una deriva estetizzante) e i musei archeologici (che non disdegnano tuttavia di presentare in forma estetica le opere più significative). Perciò nella pratica della comunicazione museale i due modelli si mescolano in misura variabile: i musei estetici posseggono infatti quasi sempre una frazione di narrativa e viceversa l'esposizione dei musei narrativi lascia a volte lo spazio all'estetica.

È indubbio che nel corso della storia i musei narrativi hanno avuto maggior fortuna dei musei estetici e che molti musei potenzialmente estetici si sono trasformati in musei narrativi. Ciò è dovuto alla forza politica e sociale della narrazione. Questa è infatti per sua natura “*il linguaggio del potere*”, che intimorisce e storpia, privilegia chi ha il diritto di usarlo, dà autorità a coloro che lo usano e fa tacere quelli che non lo usano. Il che significa che ogni narrazione ha in sé da sempre, dall'*Iliade* a Gilgamesh, un valore sociale e quindi un potenziale politico. È proprio attraverso la narrazione che le élites dominanti piegano la storia e la cultura della società

ai propri interessi, fabbricano artificialmente una storia nazionale o comunitaria autoctona, lunga, lineare e continua; inventano tradizioni sociali e culturali, evocano radici spesso infisse in antiche mitologie; rendono legittimo il dominio su un territorio definito; inventano una storia di cui dimostrano di essere le eredi naturali, stabilendo così la loro legittimità alla gestione del potere.

Questa storia è quella che chiamiamo “*Narrazione dominante*” (o “*Narrazione nazionale*” quando si riferisce a una nazione), che gli autori anglosassoni chiamano “*Master narrative*” o “*Governing myth*”, e i tedeschi “*Meistererzählung*”. La narrazione nazionale è un prodotto politico attraverso cui le élites dominanti di una comunità o di una nazione inglobano le masse popula-

ri in una storia e in un'immagine socio-culturale condivisibile che tende a sviluppare l'identità e l'autocoscienza comunitaria indispensabili alla stabilità e alla coesione della comunità e della nazione di fronte a potenziali minacce disgreganti provenienti dall'interno o dall'esterno della comunità. Nel processo di costruzione della narrazione dominante viene sollecitata e manipolata la memoria collettiva attraverso l'enfaticizzazione selettiva dei ricordi, vengono imposti oblii, vengono selezionati gli oggetti patrimoniali simbolici (manufatti del passato, testimonianze storiche, opere d'arte, monumenti ecc.), vengono integrate nella memoria e nell'identità finzioni letterarie, come la *Chanson de Roland* e i romanzi di Walter Scott (Assmann, 2002), che assurgono al rango di documenti storici; il tutto con lo scopo principale di creare una storia antica, unidirezionale e

lineare che fornisce al gruppo dominante, o al Governo della nazione, autorevolezza e legittimità.

Per costruire la narrazione dominante le élites o i governi subordinano la cultura al potere, fanno leva sulla capacità delle istituzioni pubbliche di mistificare i dati della storia e di mutare i significati degli oggetti del patrimonio culturale. Una volta costruita, la

narrazione dominante viene comunicata ai cittadini della nazione o ai membri di una certa comunità con gli strumenti a disposizione, nel caso della nazione gli apparati statali di propaganda e di diffusione della cultura sui quali lo Stato, attraverso il Governo in carica, esercita il controllo diretto o indiretto. Fra questi strumenti vi sono i musei nella loro forma narrativa.

I primi musei narrativi

È probabile che si possa dire che il museo moderno non è nato nel momento in cui è divenuto istituzione pubblica, ma quando, divenuto pubblico, ha organizzato il suo sistema di comunicazione in forma narrativa, assumendo un potenziale politico e sociale. Da questo pun-



Figura 2 - L'Altes Museum progettato da Karl Friedrich Schinkel, Berlino. (Foto Giovanni Pinna)

to di vista due musei potrebbero essere considerati come le prime moderne istituzioni museali: la Galleria del Belvedere istituita a Vienna nel 1780 e il Musée des Monuments Français ideato da Alexandre Lenoir del 1795.

Nel 1773 l'Imperatrice Maria Teresa decise di spostare la collezione degli Asburgo dallo Stallburg del Palazzo Reale al Belvedere, nel complesso di edifici costruiti per il principe Eugenio di Savoia su un terreno elevato fuori città, ove si diceva che il Gran Visir avesse piantato le sue tende durante l'assedio di Vienna del 1683. L'incarico di organizzare la nuova galleria fu affidato all'artista Christian Mechel che suddivise i dipinti in scuole e sistemò le opere di ciascuna scuola in ordine cronologico, inventando una disposizione narrativa in modo che le opere formassero "una storia dell'arte visibile" (Meijers, 1995). La galleria diveniva così uno strumento pedagogico, un servizio pubblico gratuito, aperto a tutti tre giorni a settimana, concepito per insegnare la storia dell'arte e non per dare ai visitatori sensazioni piacevoli (Pommier, 2000). Meijers e Pommier hanno suggerito che Mechel abbia realizzato la classificazione e la disposizione delle opere avendo in mente l'organizzazione delle collezioni enciclopediche di scienze naturali dell'epoca. Egli avrebbe cioè disposto i dipinti come si organizzavano i gabinetti illuministi di storia naturale, sistemando piante e animali secondo una scala di complessità – la cosiddetta *scala naturae* (Lo-vejoy, 1936) – che aveva il compito di rappresentare l'intero mondo naturale così come era stato concepito dal Creatore all'atto della Creazione. Mechel avrebbe cioè interpretato le scuole e i periodi della pittura come singole specie nella costruzione di un piano ideale dell'arte preformato nella mente del creatore.

Per la sua organizzazione rivoluzionaria rispetto ai tempi, Jennifer Carter (2011) ha accreditato come prototipo del museo moderno organizzato in forma narrativa il Musée des Monuments Français, ideato da Alexandre Lenoir e realizzato 1795 nel convento dei Petits-Augustins con

le opere confiscate durante la Rivoluzione – frammenti architettonici, monumenti e sculture. Lenoir non si riprometteva solo di salvare le opere da una possibile distruzione, ma voleva trasformare quell'insieme di testimonianze artistiche in una narrazione cronologica in grado di rappresentare la storia della nazione francese, dal XIII secolo alla Rivoluzione. Lenoir organizzò quindi il museo come equivalente spaziale di un libro sulla base della tradizione dell'*Encyclopédie*, con finalità al tempo stesso didattiche e politiche. "La storia dell'arte è necessariamente legata alla storia politica" scrisse nel catalogo del 1810 (Poulot, 2008), ma proprio per questo legame il museo fu costretto a chiudere nel 1816 a seguito della Restaurazione.

Il Musée des Monuments Français fu l'anticipatore di soluzioni tecniche che in seguito furono adottate nella pratica narrativa dei musei: la creazione di *parcours* che conducano il visitatore verso l'obiettivo voluto dal narratore; la creazione di falsi ambienti che preludono alle *period rooms*; le ricostruzioni fantasiose, le cosiddette *fabriques*, capaci di dare corpo fisico e di integrare nella memoria collettiva evanescenti leggende popolari, come il cenotafio di Abelardo ed Eloisa, che Lenoir inventò assemblando pezzi di monumenti diversi e inserì in uno dei paesaggi naturali ricreati nel giardino interno detto Elysium, ove venivano evocati i grandi uomini della Francia, Molière, La Fontaine, Racine.

L'organizzazione storico-narrativa della Galleria del Belvedere e del museo di Lenoir fu una forma museale rivoluzionaria per un'epoca in cui persino il Louvre (con il nome di Museum Central des Arts), museo rivoluzionario per antonomasia, dopo un dibattito che aveva visto confrontarsi fra gli altri Jean-Marie Roland e Jean-Baptiste Pierre Le Brun, aveva ancorato l'organizzazione delle sue collezioni al tradizionale modello estetico illuminista degli ultimi decenni del Settecento. Questo, associando moralità e bellezza, considerava il godimento estetico dell'arte una forza in grado di forgiare una



Figura 3 - La rotonda dell'Altes Museum. (Foto Giovanni Pinna)

vedere e del museo di Lenoir fu una forma museale rivoluzionaria per un'epoca in cui persino il Louvre (con il nome di Museum Central des Arts), museo rivoluzionario per antonomasia, dopo un dibattito che aveva visto confrontarsi fra gli altri Jean-Marie Roland e Jean-Baptiste Pierre Le Brun, aveva ancorato l'organizzazione delle sue collezioni al tradizionale modello estetico illuminista degli ultimi decenni del Settecento. Questo, associando moralità e bellezza, considerava il godimento estetico dell'arte una forza in grado di forgiare una

società moralmente giusta e cittadini virtuosi, di promuovere il progresso civile e la coesione sociale, e creare quindi quella comunità ideale che Friedrich Schiller riteneva poter nascere dalla pratica della bellezza ed essere nutrita dal potere dell'arte. In quest'ottica, l'estetica e non la storia doveva sovrintendere alle gallerie d'arte, affinché queste potessero contribuire al *Bildung* di ogni individuo.

Era naturale perciò che la Galleria del Belvedere venisse criticata. Fra i critici vi fu il pittore Christian Mannlich, che come direttore delle collezioni reali bavaresi, aveva organizzato le gallerie di Monaco secondo un progetto basato sulla bellezza intrinseca di ciascuna opera, convinto com'era che la funzione di un galleria d'arte fosse quella di essere fonte di piacere estetico, di elevazione morale e di crescita del buon gusto.

Musei estetici vs musei narrativi nella Germania del primo Ottocento

Nei primi anni dell'Ottocento, il dibattito fra l'organizzazione storica delle collezioni e l'organizzazione delle esposizioni finalizzata al godimento estetico delle opere fu particolarmente vivace in Germania quando si trattò di ordinare le esposizioni del Museo Reale di Berlino (ora Altes Museum, *Figura 2*) e della Glyptothek di Monaco (*Figura 1*). Sull'ordinamento di quest'ultima si levarono voci contrastanti. J.M. Wagner, che era stato agente di Ludwig a Roma, e che spesso mise il naso nelle idee dell'architetto Leo von Klenze, incaricato del progetto, sosteneva che il museo dovesse essere organizzato per temi perché tale disposizione avrebbe diretto l'attenzione dei visitatori sulle singole opere e sulle loro relazioni estetiche, enfatizzando così l'importanza dell'educazione alla bellezza per la formazione di una società moralmente elevata e civicamente consapevole. Per contro von Klenze fece prevalere l'idea di una sistemazione storica che mettesse in risalto il ruolo del museo nell'educazione della società alla storia dell'arte. Così l'esposizione della Glyptothek si dipanò in una narrazione storica, dalla prima sala egizia sino alle sale dedicate alla scultura neoclassica contemporanea, permettendo ai visitatori di "seguire lo sviluppo dell'arte, vedere il suo nascere e il suo declino, e provare sempre l'attesa per il passo successivo e il ricordo dell'ultimo sotto l'effetto del presente" (Sheehan, 2000).

A Berlino la disposizione storica delle opere nelle gallerie d'arte con funzione educativa era sostenuta dal professore di storia dell'architettura Alois Hirt che non condivideva l'idea che la società potesse essere educata ed elevata attraverso l'approccio estetico all'arte, e che perciò entrò in collisione con l'architetto Karl Friedrich

Schinkel, incaricato della costruzione del Museo Reale, che concepiva il museo come un tempio dedicato al culto dell'arte, piuttosto che come un libro di testo visuale per l'esposizione di categorie storico-artistiche (Marchand, 1996).

I prodromi di questa controversia risalgono al 25 settembre 1797, compleanno del re di Prussia Frederick Wilhelm II. Per quella occasione Alois Hirt tenne un discorso all'Accademia d'Arte di Berlino in cui propose che lo Stato fondasse un museo pubblico destinato ad accogliere tutte le collezioni reali, come già era stato fatto in altre capitali (Dresda, Vienna, Monaco, Mannheim e Düsseldorf) con modalità diverse, ma con la comune finalità di rendere possibile vedere, copiare e discutere le opere d'arte appartenenti alle case regnanti.

Dopo la morte del re avvenuta nel dicembre dello stesso anno, il ministro Karl Friedrich von Heinitz, che era anche a capo dell'Accademia d'Arte, ricordò al nuovo sovrano Frederick Wilhelm III il suggerimento di Hirt e ribadì l'opportunità che a Berlino fosse costruito un museo per esporre i capolavori "appartenenti alla madrepatria", precludendo così a un'interpretazione in chiave nazionale del patrimonio artistico. Nel 1798, su richiesta del sovrano, Hirt preparò un secondo documento in cui sostenne che il museo dovesse essere una scuola per il gusto e uno strumento di prestigio politico e suggerì che le antichità fossero esposte per soggetto e i dipinti selezionati su base storica, suddivisi per scuole, come era stato fatto per la Galleria del Belvedere, e che il museo fosse aperto ogni giorno per studenti e artisti e due mattine per tutti (Sheehan, 2000). Hirt, dubbioso sul potere spirituale dell'arte e sulla sua capacità di essere fonte di coesione sociale, vedeva nel museo uno strumento economico in grado di "migliorare la qualità dei beni manifatturieri prussiani", di contribuire "alle entrate dello Stato attraverso l'aumento delle esportazioni", e di scoraggiare le importazioni attraverso un maggiore accesso alle Belle Arti che avrebbe sviluppato un giudizio del pubblico contrario all'influenza delle mode straniere (Moyano, 1990).

A causa della sconfitta del 1806 contro Napoleone, cui seguì il saccheggio delle opere d'arte della Corona e il loro trasporto a Parigi, il progetto del museo fu accantonato, ma non dimenticato. Nel processo di riforma dello Stato prussiano iniziato subito dopo la sconfitta, i riformatori, fra cui il ministro della cultura Karl von Altenstein e Wilhelm von Humboldt, ripensarono al museo e al potenziale valore dell'arte nel processo di costruzione del *Bildung* nazionale.

Dopo la sconfitta di Napoleone, le opere delle collezioni reali furono riportate a Berlino e nel 1815 furo-

no espone nell'Accademia d'Arte, insieme alla collezione di opere francesi catturate dal generale Gerhard von Blücher. Il successo di pubblico di questa esposizione convinse il sovrano che fosse giunta l'ora di costruire un museo, come peraltro in quegli anni era nelle intenzioni della maggior parte degli Stati sfuggiti dalle mani di Napoleone – in Spagna per esempio (Pinna, 2013) –, che presero dall'Imperatore dei Francesi il modello dell'uso politico, nazionalistico e identitario dei musei. Il re diede quindi ordine che gli edifici adiacenti all'Accademia fossero trasformati in museo, e incaricò di questo lavoro l'architetto di corte Friedrich Rabe. Nello stesso anno egli acquistò a Parigi la collezione d'arte italiana della famiglia Giustiniani, cui nel 1821 seguì l'acquisto di 3000 dipinti appartenuti all'uomo d'affari Edward Solly. Tali acquisizioni resero necessario uno spazio molto più vasto per esporre le collezioni reali. Poiché il progetto di Rabe andava a rilento, e lo stesso architetto non sembrava in grado di portarlo a compimento, nel 1822 il re istituì una Commissione con il compito di sovrintendere alla costruzione del museo e all'organizzazione delle collezioni; della Commissione furono chiamati a far parte, sotto la direzione del Cancelliere di Stato Karl August von Hardenberg, vari personaggi fra i quali il ministro dell'educazione Altenstein (che avrebbe

avuto una parte importante nel sostenere l'ordinamento in chiave estetica del nuovo museo), Alois Hirt e Karl Friedrich Schinkel, architetto noto per aver preparato un piano per la riorganizzazione urbanistica di Berlino nel 1817 e per aver progettato nel 1819 lo Schlossbrücke sul Kupfergraben, per collegare quella che oggi è la

Museums Insel con Unter der Linden e stabilire così una linea di edifici pubblici che si stendeva a ovest verso la Porta di Brandeburgo. La Commissione respinse il progetto di Rabe e accettò al suo posto un progetto presentato da Schinkel di edificare per il museo un edificio del tutto nuovo. Questo progetto fu sottoposto e approvato dal sovrano l'8 gennaio 1823.

Come luogo per costruire il museo fu scelto il Lustgarten, un terreno con piccole e cadenti casupole di fronte al Palazzo Reale. Qui l'edificio avrebbe avuto la Cattedrale alla sua sinistra e a destra l'Armeria, avrebbe completato un quadrato di edifici rappresentativi del potere, avrebbe assunto la stessa importanza degli altri tre pilastri dello Stato prussiano, la dinastia, la chiesa e l'esercito (Sheehan, 2000), e avrebbe af-

fermato l'importanza politica per la nazione dell'arte contenuta nelle sue gallerie.

Per enfatizzare il valore estetico dell'arte, Schinkel progettò un edificio a base rettangolare cui si accede-



Figura 4 - La prima sala delle Gallerie dell'Accademia di Venezia progettata da Carlo Scarpa. (Foto Giovanni Pinna)



Figura 5 - Una delle prime sale degli Uffizi progettata da Carlo Scarpa. (Foto Giovanni Pinna)

va attraverso una tribuna esterna formata da un colonnato chiuso (Figura 2), sul modello della Stoà Poikile dell'Agorà di Atene, che immetteva in un atrio interno da cui si accedeva a una rotonda centrale modellata sul Pantheon di Roma, destinata a contenere lungo le sue pareti i capolavori della scultura classica; uno "spazio bello e sublime" isolato dalle gallerie circostanti, destinato a disporre il visitatore nello stato d'animo adatto a godere esteticamente e a comprendere ciò che andrà a vedere nelle altre sale dell'edificio (Figura 3). La rotonda era isolata dalle gallerie che a loro volta erano isolate fra loro, così che nel loro insieme non formavano un percorso uniforme e circolare, ma costringevano il visitatore a ritornare sui propri passi dopo la visita di ciascuna galleria. Subito dopo l'ingresso, una doppia scala portava a un ballatoio, luogo di incontro e di conversazione, da cui si accedeva alle gallerie del piano superiore destinate a contenere la collezione di pittura. Ciò che Schinkel pretendeva dal suo edificio, e dall'architettura in generale, era che essa esprimesse *Anschaulichkeit*, una trasparenza che rendesse il significato dall'edificio comprensibile a tutti, indipendentemente dal livello di educazione, il che a sua volta avrebbe permesso all'architettura di elevare il gusto e la cultura della società.

Fin dall'inizio era chiaro che Schinkel creava il suo edificio indipendentemente dalle collezioni che doveva ospitare, non nel senso che egli non ne conoscesse la natura o la consistenza, ma nel senso che era l'architettura dell'edificio che determinava la disposizione delle collezioni. Da un catalogo pubblicato nel 1836, sei anni dopo l'apertura del museo, si evince che la rotonda e le quattro sale del primo piano contenevano 451 statue e che Schinkel aveva separato i singoli oggetti dal contesto architettonico. Le statue non avevano legami strutturali con l'edificio ed erano sistemate ciascuna su una colonna progettata delle giuste proporzioni. Le antichità

erano organizzate tematicamente e non cronologicamente, suggerendo così un'arte classica senza tempo. Al piano superiore, circa 2000 dipinti erano disposti secondo un miscuglio di criteri estetici e storici. Lo spazio era diviso in una serie di stanze con i muri progettati per usare al meglio la luce. Così i visitatori percepivano i dipinti come unità isolate ma interconnesse che mostravano quello che Schinkel diceva essere "il grande complesso storico nel suo pieno splendore" (Sheehan, 2000).

L'aspetto non neutrale dell'architettura rispetto alle funzioni del museo e la sua finalità di elevazione culturale furono alla base delle contestazioni di Alois Hirt al progetto; questi, come ho detto, aveva una diversa concezione del ruolo dell'arte nella società ed era convinto del ruolo didattico tradizionale del museo. In occasione della presentazione del primo progetto nel 1823,

Hirt criticò in modo particolare la grande scalinata, il podio con il colonnato, il giro delle mura esterne e soprattutto la rotonda che avevano il compito di creare un effetto emotivo, perché riteneva che la magnificenza (*Pracht*) dell'edificio fosse incompatibile con le funzioni di un museo, che egli considerava luogo di studio e di istruzione e non, come insisteva Schinkel,

come luogo che "non doveva servire per gli storici dell'arte, ma influenzare le persone che venivano in contatto con l'edificio e con le opere d'arte entro di esso" (Moyano, 1990). Nell'ottobre dello stesso anno Hirt consegnò al ministro Altenstein un progetto alternativo a quello di Schinkel per una *Normalgalerie* che riprendeva quello che aveva prodotto nel 1798. Questa galleria non avrebbe dovuto esporre opere d'arte o scuole di pittura isolate, ma illustrare la storia dell'arte nel suo complesso. Una tale organizzazione espositiva sarebbe stata funzionale a un'ampia gamma di visitatori – artisti, studenti e appassionati d'arte – poiché costituiva una storia dell'arte accessibile che si dipanava sotto gli occhi dei visitatori a mano a mano che essi procedevano lun-



Figura 6 - Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe, Berlino.
(Foto Giovanni Pinna)

go la gallerie. La collezione avrebbe dovuto essere divisa in sei “sistemi”. “All’inizio vi era la collezione di dipinti, che era in primo luogo definita in termini di Sud e Nord Europa, con 16 classi che dividevano le opere per data e provenienza. Il secondo sistema, che racchiudeva la scultura antica, conservava l’organizzazione per soggetto che Hirt aveva proposto nel 1798. Il terzo sistema comprendeva le antichità egiziane, le monete antiche e “moderne” (rinascimentali e post-rinascimentali), gemme “moderne”, vasi greci e germanici antichi, frammenti di pareti, vetri, mosaici e una miscellanea di oggetti antichi non definiti. Il quarto sistema era ancora più eterogeneo: oggetti provenienti dalla precedente *Kunstkammer* prussiana, esempi moderni di arti applicate assieme a materiali preziosi, oggetti connessi con la storia della casa reale, opere cinesi e giapponesi, rilievi provenienti dalla Svizzera e la collezione di armi del Re. Il quinto sistema era dedicato a sculture “moderne”. Il sesto e ultimo comprendeva i calchi di celebri opere antiche” (Moyano, 1990).

La sistemazione delle collezioni proposta da Hirt e l’inclusione di oggetti di provenienza e di fattura diversa, difficili da intendersi come “arte” (*status* riservato ai grandi capolavori), era del tutto contraria alla funzione che Schinkel, appoggiato dallo storico dell’arte Gustav Friedrich Waagen, dal ministro Altenstein e da Wilhelm von Humboldt, aveva in mente per il museo: garantire l’accessibilità universale alle opere d’arte di qualità, come mezzo di elevazione sociale e di superamento delle differenze di posizione sociale e di educazione dei cittadini. Perciò nel 1828 Schinkel propose una diversa disposizione delle opere che sovvertiva l’organizzazione storica proposta da Hirt, che si riteneva ignorasse i grandi artisti e le grandi scuole in favore di tendenze minori. Il progetto di allestimento delle collezioni proposto da Schinkel e Waagen non modificava quanto Hirt aveva proposto per le sculture, mentre proponeva di disporre le pitture in tre grandi gruppi gerarchici sulla base del valore artistico: Raffaello e

altri grandi pittori rinascimentali italiani; la pittura del Nord Europa incentrata attorno a Rubens e Cranach; scene di gruppo e nature morte; mentre le opere cosiddette di interesse storico furono relegate al di fuori di questi gruppi a un livello inferiore. L’architettura dell’edificio non permetteva di esporre i tre gruppi in continuità: dopo aver visitato la pittura rinascimentale italiana, disposta in senso orario a partire dall’angolo nord-occidentale dell’edificio, per accedere al secondo gruppo, che da nord-ovest si dipanava in senso antiorario, i visitatori erano costretti a tornare indietro e a percorrere la balconata della rotonda. Mentre il terzo gruppo e le opere di interesse storico erano relegate in due stanze adiacenti alla galleria settentrionale. Tutto ciò enfatizzava il valore estetico delle opere a scapito della cronologia e della completezza storica. La disposizione proposta da Schinkel fu accettata da Altenstein e da Friederick Wilhelm III che lo stesso anno accettò anche le dimissioni di Hirt dalla Commissione. A Hirt si deve però la scritta che corre lungo la facciata di quello che è oggi l’Altes Museum: “FRIDERICIUS GUILLELMUS III STUDIO ANTIQUITATIS OMNIGENIAE ET ARTIUM LIBERALIUM MUSEUM CONSITUIT MDCCCXXVIII”¹ (Figura 2).

Il dibattito fra narrazione ed estetica nel Novecento

Il dibattito che oppone il museo estetico al museo narrativo si è protratto oltre la soglia della metà del secolo XIX per giungere fino a noi. Verso la fine del secolo, due importanti museologi nordamericani si confrontarono in questo campo proponendo un modello di museo “orientato al pubblico”, la cui funzione sarebbe soprattutto quella di educare attraverso gli oggetti, e di museo “orientato all’oggetto”, la cui azione sarebbe orientata alla conservazione e all’esposizione degli oggetti in quanto opere assolute, in grado di suscitare emozioni estetiche. È ovvio che i due modelli corrispondono il primo al museo narrativo e il secondo al museo estetico, in quando il primo presenterebbe esposizioni in cui la contestualizzazione degli oggetti con-



Figura 7 - Il grande vuoto centrale del MUSE di Trento progettato da Renzo Piano.
(Foto Laboratorio Museotecnico Goppion)

ricani si confrontarono in questo campo proponendo un modello di museo “orientato al pubblico”, la cui funzione sarebbe soprattutto quella di educare attraverso gli oggetti, e di museo “orientato all’oggetto”, la cui azione sarebbe orientata alla conservazione e all’esposizione degli oggetti in quanto opere assolute, in grado di suscitare emozioni estetiche. È ovvio che i due modelli corrispondono il primo al museo narrativo e il secondo al museo estetico, in quando il primo presenterebbe esposizioni in cui la contestualizzazione degli oggetti con-

durrebbe a esposizioni narrative, mentre il secondo avrebbe presentato esposizioni finalizzate al solo godimento estetico al di là dei significati intrinseci di ciascun oggetto. Propugnatore del museo orientato all'oggetto fu George Brown Goode di cui divenne famoso fra i museologi l'aforisma "un efficiente museo educativo può essere descritto come una collezione di didascalie istruttive, ciascuna illustrata da un esemplare ben scelto"². Egli riteneva che la capacità narrativa degli oggetti sorgesse dal loro studio e classificazione e dalla disposizione nelle sale del museo indotta da essi. In una conferenza tenuta nel 1888 all'American Historical Association, l'allora assistente segretario della Smithsonian sostenne che solo attraverso la classificazione e la disposizione ordinata degli oggetti il museo si sarebbe trasformato "da un cimitero di *bric-a-brac* in una *nursery* di idee viventi". Per Goode la disposizione degli oggetti non era sufficiente a stimolare la loro capacità narrativa (o viceversa la capacità di comprensione da parte dei visitatori), gli oggetti esposti dovevano quindi essere accompagnati da un apparato didascalico che "insegnasse" al visitatore ciò che lo studio degli oggetti aveva rivelato. La sistemazione fisica degli oggetti e l'apparato didascalico sono la base della "epistemologia basata sull'oggetto" che ancora oggi domina le esposizioni della maggior parte dei musei.

Propugnatore del museo orientato al visitatore fu invece Benjamin Ives Gilman, curatore del Museum of Fine Arts di Boston, che sosteneva che "noi siamo indotti in errore se pensiamo che lo sforzo educativo sia la panacea per tutti i mali della società [...]. Un museo d'arte è soprattutto una istituzione culturale e solo secondariamente un luogo di istruzione". Le posizioni antitetiche dei due museologi americani erano radicate nelle loro diverse origini culturali. Infatti, mentre Goode aveva una formazione scientifica e operava in un museo preminentemente naturalistico, istituito dal Congresso per l'educazione del pubblico americano (l'U.S. National Museum, formalmente istituito nel 1879, da cui sarebbero poi nati gli attuali musei della Smithsonian In-

stitution, fra cui il National Museum of Natural History), Gilman aveva una formazione in psicologia e negli anni in cui era segretario del Museum of Fine Arts di Boston (1893-1925) fu l'artefice della trasformazione del museo da luogo delle "*industrial or practical arts*", sul modello del South Kensington Museum, in museo di belle arti, ove l'estetica divenne preponderante rispetto al significato storico, economico o sociale delle opere (Conn, 1998).

Nel secondo dopoguerra il museo estetico ebbe molta fortuna fra gli architetti italiani, i cui allestimenti museali ben si adattavano alla cultura italiana influenzata dall'estetica crociana e da quello che influenti storici dell'arte italiani ritenevano fosse il fine dei musei, che, per usare le parole di Roberto Longhi, doveva essere estetico e non didattico, contemplativo e non pedagogico. L'italo-

brasiliiana Lina Bo Bardi (museo d'arte moderna di San Paolo), lo studio BBPR, Carlo Scarpa, Franco Albini (il Museo di Castelvecchio a Verona, Palazzo Bianco e Palazzo Rosso a Genova, le Gallerie dell'Accademia a Venezia (Figura 4), Palazzo Abatellis a Palermo, le prime sale dei trecenteschi negli Uffizi (Figura 5), le Civiche Raccolte del Castello Sforzesco) crearono straordinari musei finalizzati al godimento estetico delle opere che hanno rappresentato la punta più elevata della mu-

seografia estetica, ma la cui perfezione formale è stata in alcuni casi inquinata da successive manipolazioni.

Negli stessi anni si iniziò a progettare in chiave estetica anche gli edifici museali, con il risultato di produrre quelli che Bredekamp (1999) ha definito musei di se stessi; edifici autoreferenziali nei quali il godimento estetico viene dirottato dalle collezioni alle mura che le contengono, come il Guggenheim di New York (1946), riguardo al quale Lloyd Wright (1946) affermò di essere stato interessato solo alla forma dell'edificio e non a che cosa questo sarebbe servito, o come la Neue Nationalgalerie di Berlino di Mies van der Rohe, una "scatola" di vetro la cui superficie a livello del suolo è uno spazio vuoto pronto a ospitare qualsiasi forma espositiva (Figura 6).



Figura 8 - Una sala del Muzeul Tăranului Român di Bucarest allestito da Irina Nicolau e Horia Bernea.

Ancora oggi questa tendenza verso musei estetici si esprime nei prodotti museali di molte archistar che, come Wright, non di rado progettano i musei prescindendo dal loro contenuto e dai loro obiettivi. Essi costruiscono edifici in cui la forma architettonica è preponderante rispetto alla funzione, nei quali predominano l'assenza di un discorso espositivo orientato, la non linearità e la discontinuità espositiva, la totale libertà, la seduzione e la provocazione del visitatore, il rapporto passionale con le opere contro un rapporto di acquisizione di conoscenza. I prototipi di questa edilizia museale "stupefacente" sono stati (dopo il Beaubourg e la Villette parigini) il Guggenheim di Bilbao di Frank Gehry e il Jüdisches Museum di Berlino progettato da Daniel Libeskind. Questa deriva estetica ha coinvolto paradossalmente anche i musei scientifici nei quali tuttavia l'impostazione estetica si risolve inevitabilmente in una particolare forma comunicativa più vicina allo sbalordimento, al gioco e alla meraviglia del visitatore che al suo godimento estetico. La ricerca della spettacolarità e della forma allontana i musei scientifici (per esempio il MUSE di Trento (Figura 7), la Cosmocaixa di Barcellona, il nuovo Musée de l'Homme di Parigi) da quelli che sin dall'origine avrebbero dovuto essere i loro compiti sociali e culturali: rendere comprensibile il mondo della natura e i suoi meccanismi, illustrare le interpretazioni della scienza, e allontanare così le false convinzioni, le oscure credenze e l'immanenza del soprannaturale di cui tanto è impregnata la società, e che in passato hanno condotto ai concetti di supremazia biologica e al razzismo, e hanno giustificato conflitti etnici, schiavismo e conquiste coloniali.

Un esempio estremo di museo basato sul modello cognitivo discorsivo è il museo etnografico di Bucarest organizzato dall'etnologa rumena Irina Nicolau sulla base dell'idea che gli oggetti possano parlare direttamente ai

visitatori, senza bisogno di intermediari didascalici, siano cioè in grado di porre e suscitare autonomamente nel pubblico interrogativi e risposte. La Nicolau veniva dall'esperienza vissuta durante il regime socialista rumeno nel quale la museologia seguiva la fondamentale guida per i musei sovietici *Basi della museologia sovietica* degli anni Cinquanta (Galkina e altri, 1957), che considerava fondamentale l'imposizione al pubblico di interpretazioni degli oggetti esposti attraverso un invadente apparato didascalico che non doveva lasciare adito ad alcuna interpretazione personale³. In Romania ciò aveva portato a un tale eccesso che le esposizioni temporanee o permanenti, soprattutto quelle storiche e agiografiche, erano ormai prive di oggetti e consistevano in un insieme di testi informativi, fotografie, riproduzioni

di pagine a stampa, pagine di giornali; erano, come è stato affermato, album fotografici sovradimensionati. In un lavoro del 1996 la Nicolau propose di distinguere due diverse categorie di museo che chiamò "museo-madre" e "museo-padre" sulla base delle modalità di offerta al pubblico degli oggetti; "contrariamente ai mu-



Figura 9 - Una sala del Rijksmuseum di Amsterdam.

sei-madre – scritte – dove si incontrano oggetti sconosciuti – adatti sebbene rimangano sconosciuti – i musei-padre forniscono spiegazioni, producono modi di ragionare, educano. [...] Lo stile-madre è un antidoto all'iper amnesia verso cui i musei-padre ci spingono, assieme a tutta la nostra società" (riportato da Bădică, 2011, p. 274). I musei-padre e musei-madre di Irina Nicolau corrispondono evidentemente a quelli che io ho definito musei narrativi e musei estetici.

Irina Nicolau ha messo in pratica le sue idee nel 1990, assieme al pittore ed etnografo Horia Bernea, nella realizzazione del Muzeul Țăranului Român (Museo del Contadino Romeno) sito nell'edificio che prima della caduta di Ceaușescu era stato il museo del partito comunista. Ne derivò un museo con poche spiegazioni, per-

ché si sostenne che i pannelli didascalici avrebbero disturbato le relazioni fra oggetti e visitatori (*Figura 8*). I due autori scrissero infatti che il presentare gli oggetti indicando nome, età, autore, luogo di origine, modo in cui sono stati fabbricati e il funzionamento avrebbe impoverito “la testimonianza dell’oggetto che potrebbe avere da dire molto di più. La curiosità del visitatore verso l’oggetto si ridurrebbe così alle stesse domande: qual è il nome dell’oggetto? quanto è vecchio? da dove viene? [...] Non è possibile che si venga al museo per confrontarsi liberamente con gli oggetti e lasciare che nasca una relazione spontanea?” (Bernea, 2003, in Bădică, 2011). Ciò significava presupporre che non solo gli oggetti potessero esprimersi autonomamente senza intermediazioni, ma che potessero anche conquistare lo spazio e trovare il posto più appropriato nell’esposizione. Io ho visitato il museo nel 2008 e devo dire che non mi ha fatto una grande impressione, l’ho trovato triste e ripetitivo, e non mi ha dato alcuna idea sui contadini rumeni, se non che usano gli stessi strumenti e tessono stoffe e tappeti fondamentalmente analoghi a quelli dei contadini bulgari, serbi o moldavi⁴.

Le diversità fra i modelli estetico e narrativo sono sostanziali. Dal punto di vista sociale il museo narrativo è più popolare e proletario del museo estetico che si rivolge a *élites* culturali i cui rappresentanti sono in possesso di un background culturale che li mette in grado di attraversare l’esperienza estetica. Dal punto di vista formale nei musei estetici la museografia tende a garantire l’esaltazione passionale contro l’informazione, la libera scelta contro la direzionalità dei percorsi obbligati, essa crea spazi sacrali, quasi religiosi, adatti a concentrare l’attenzione del pubblico sulle opere esposte isolatamente (o su raggruppamenti di opere), di solito al di fuori di percorsi predefiniti. Qui la sacralizzazione degli spazi espositivi, attuata con artifici museografici (quali il rapporto fra luce e ombra, fra pieno e vuoto), ha la presunzione di condurre il visitatore fuori dalla propria realtà quotidiana per immergerlo in un viaggio mentale verso un dominio di valori universali e atemporali; in questi spazi

quasi religiosi, scrive Bazin, “l’atto di guardare diviene una sorta di *trance* che unisce lo spettatore al capolavoro”. Questa *trance* appena evocata è il momento di estasi che molti storici dell’arte e alcuni teorici della museologia sostengono afferrino il visitatore nel guardare un’opera d’arte, lo trasportino al là della realtà quotidiana verso la realtà trascendente inscritta nell’opera, e lo conduca a un nuovo livello di conoscenza e a una diversa interpretazione e presa di coscienza di se stesso. Questa estasi è quella che Victor Turner ha chiamato stato liminale, con un termine coniato da Arnold van Gennep nel 1909 per definire lo stato di riflessione critica in cui si trova l’individuo nel momento di passaggio da

uno *status* sociale a un altro, come nei cosiddetti riti di passaggio di alcune comunità africane, australiane o dell’area oceanica.

Per contro, i musei narrativi orientano il pubblico lungo percorsi prestabiliti, illustrano le opere con apparati iconografici, convogliano i significati con vari strumenti di comunicazione, organizzano le esposizioni in sequenze ordinate di sale che creano percorsi cronologici che evocano evoluzione, direzionalità e causalità, ovvero in aree tematiche non necessariamente sequenziali, ciascuna delle quali mantiene una sua identità spazio-temporale, ma che tuttavia tendono a relazionarsi con un percorso narrativo cronologico principale.

Nei musei narrativi il grado e il tipo di narritività sono indipendenti dalla natura delle collezioni esposte e variano nell’ambito di uno stesso museo, assumendo le diverse forme che il sistema

narrativo rende possibili. Nella maggior parte dei musei la narrazione è il risultato della combinazione di vari criteri: geografico, cronologico, evolutivo, sociale. Gli oggetti possono essere esposti per gruppi corrispondenti a una data cultura e alla sua evoluzione, o a una successione cronologica di culture, indipendentemente dalla tipologia degli oggetti (la narrazione in questo caso ricostruisce la storia di una civiltà o di un’area geografica nella sua complessa articolazione, arte, scienza, scrittura, cultura materiale, interazioni con altre culture, vicende belliche); i materiali possono essere espo-



Figura 10 - L’esposizione “Il mondo della donna greca” allo Staatliche Antikensammlungen di Monaco. (Foto Giovanni Pinna)

sti tipologicamente (ceramica, scultura, bronzi), cronologicamente (il che può illustrare l'evoluzione di una data tecnica manifatturiera o artistica) o per aree geografiche (il che definisce lo *status* dell'arte e della manifattura in una certa area in un dato intervallo temporale). Esistono perciò musei che raccontano l'evoluzione storica di una "nazione" (come il Rijksmuseum di Amsterdam, *Figura 9*) o di culture (come le sale archeologiche del British Museum o del Louvre), ovvero l'evoluzione tecnica di una nazione (come il Deutsches Museum di Monaco o le British Galleries del V&A), di una disciplina scientifica, industriale o artistica (come i musei della ceramica o dei prodotti alimentari), o della biosfera (come molti musei naturalistici). Vi sono musei che illustrano forme e costumi di una certa società in un determinato intervallo temporale (come nello Staatliche Antikensammlungen di Monaco, *Figura 10*), o un singolo avvenimento storico (il Deutsch-Russisches Museum, Museo russo-tedesco, di Berlino, *Figura 11*), musei che narrano la vita e le gesta di uomini e donne famosi politicamente o culturalmente (come il Musée Curie a Parigi, *Figura 12*), palazzi aristocratici trasformati in musei ove si seguono le tracce della storia (come il Palazzo Reale di Napoli ove hanno lasciato segni in successione cronologica i Borboni, Gioacchino Murat e i Savoia), case borghesi come quelle di John Soane a Londra, di Gian Giacomo Poldi Pezzoli a Milano o di Isabella Stewart Gardiner a Boston, che evocano vite, passioni e personaggi; collezioni storiche ove gli

oggetti esposti nella forma originale fossilizzata nel tempo evocano il collezionismo estetico (come la Galleria Borghese, la Galleria Corsini e i musei Capitolini, nella parte non toccata dall'ultimo *restyling*). Persino i musei di propaganda ideologica creati dai regimi autocratici non si limitano alla diffusione dell'ideologia, ma ne ricostruiscono spesso l'origine e la storia, fornendo

così autorevolezza e legittimità al regime e ai suoi ideologi.

Per concludere, l'adozione dell'uno o dell'altro modello cognitivo ha riflessi importanti sulla capacità educativa e soprattutto sul potere politico del museo. Infatti, mentre i musei estetici, ove il passaggio delle informazioni avviene per interazione fra la singola opera e i singoli individui senza la mediazione del museo, considerano l'individuo come unità singola, libera di scegliere il proprio percorso culturale, i musei narrativi, che creano e trasferiscono le informazioni attraverso vari mezzi di comunicazione a un pubblico indifferenziato che si presume le accolga senza un'elaborazione individuale, considerano il pubblico come massa indifferenziata plasmabile e manipolabile sia sul piano culturale, sia sul piano sociale.

Ciò non significa tuttavia che i musei narrativi non offrano libertà di scelta: in essi il visitatore può scegliere un proprio percorso, soffermarsi più a lungo su alcune opere, saltare interi tratti di esposizione, tornare indietro e ripercorrere nuovamente tratti del percorso espositivo, rileggere l'apparato didascalico, rifiutare o accettare l'interpretazione che il museo propone, interrompere la visita per ri-



Figura 11 - Deutsch-Russisches Museum di Berlino: la sala dove fu firmata la resa della Germania nel 1945. (Foto Giovanni Pinna)



Figura 12 - Musée Curie, Parigi. Nel grande pannello, da sinistra: Pierre Curie premio Nobel 1903, Marie Curie premio Nobel 1903 e 1911, Irène Joliot-Curie e Frédéric Joliot-Curie premi Nobel 1935. (Foto Giovanni Pinna)

prenderla in un tempo successivo. È evidente perciò che anche nei musei narrativi si instaura un dialogo fra museo e visitatori, ma questa interazione non avviene necessariamente sul piano estetico ma piuttosto sul piano culturale. Tale libertà del visitatore nei confronti della narrazione museale è ciò che caratterizza i musei rispetto ad altri mezzi di comunicazione visuale come il cinema o la televisione.

Giovanni Pinna è *Direttore di Nuova Museologia*.

1. "Federico Guglielmo III dedica questo museo allo studio dell'antico e delle arti liberali 1828".
2. *Report of U.S. National Museum 1889*.
3. A partire dagli anni Trenta la museologia marxista aveva rifiutato il principio secondo cui gli oggetti, le opere d'arte in particolare, potessero parlare da soli e che fosse perciò compito dei singoli visitatori effettuare proprie ricostruzioni storiche, poiché questo avrebbe potuto portare a interpretazioni in contrasto con il principio del materialismo storico (Antal, 1932, in Binni, Pinna, 1980).
4. Nel 1996 il museo ricevette l'European Museum of the Year Award con questa la motivazione: "the museum has reached the highest European level with respect to the aesthetic presentation, and by its conception it proves a very rare imaginative quality". In: *Ghidul Muzeului Târanului Român*, Bucaresti (non so per quale ragione detto catalogo fu pagato dalla Regione Piemonte).

Bibliografia

- Arnold K., 1993 - *Mysterious Museums and Curious Curators*. *Museums Journal*, vol. 93 (4), p. 20.
- Assmann A., 2002 - *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999)
- Assmann J., 1997 - *La memoria culturale*. Einaudi, Torino (ed. orig. *Das kulturelle Gedächtnis*, 1992).
- Bădică S., 2011 - *Same exhibitions, different labels? Romanian national museums and the fall of communism*. In: Knell S.J. et al. (eds.), *National Museums*. Routledge, London, pp. 272-289.
- Bazin G., 1967 - *Le temps des musées*. Desoer, Liegi.
- Binni L., Pinna G., 1980 - *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*. Garzanti, Milano.
- Bredenkamp H., 1999 - *Il Museo di se stesso*. *Nuova Museologia*, n. 1, pp. 2-4.
- Carter J., 2011 - *Narrative and imagination. Remaking national history at the Musée des Monuments français, Paris*. In: Knell S.J. et al. (eds.), *National Museums*. Routledge, London, pp. 88-104.
- Conn S., 1998 - *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926*. The University of Chicago Press.
- Gilman B.I., 1918 - *Museum Ideals of Purpose and Method*. Museum of Fine Arts, Boston.
- Goode G.B. (ed.), 1897 - *Smithsonian Institution, 1846-1896. The History of Its First Half Century*. City of Washington, 2 vol.
- Halbwachs M., 1925 - *Les cadres sociaux de la mémoire*. Félix Alcan, Paris.
- Lovejoy A.O., 1936 - *The Great Chain of Being. A study of the History of an Idea*. Harvard College (trad. it. *La Grande Catena dell'Essere*, Feltrinelli, Milano, 1966/1981).
- Marchand L.S., 1996 - *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*. Princeton University Press.
- Meijers D.J., 1995 - *La classification comme principe: la transformation de la Galerie Impériale de Vienne en histoire visible de l'art*. In: Pommier É. (ed.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Klincksieck, Paris, pp. 593-613.
- Moyano S., 1990 - *Quality vs. History: Schinkel's Altes Museum and Prussian Art Policy*. *The Art Bulletin*, vol. 72 (4), pp. 585-608.
- Nicolau I., 1994 - *Moi et les musées du monde*. N.E.C. Yearbook 1994.
- Pearce S.M., 1995 - *On Collecting*. Routledge, London.
- Pinna G., 2000 - *Tipologie di esposizione*. *Nuova Museologia*, n. 2, pp. 4-7.
- Pinna G., 2013 - *La fine della museologia illuminista e il destino del Museo di Scienze Naturali di Madrid*. *Museologia Scientifica*, vol. 6 (1-2) (2012), pp. 100-110.
- Pommier É., 2000 - *Vienne 1780 - Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord...* *Revue germanique internationale*, vol. 13, pp. 67-86.
- Poulot D., 2008 - *Quelques remarques sur la fortune du modèle révolutionnaire de musée: le cas du Louvre*. In: Rolland A.-S., Murauskaya H. (eds.), *Les musées de la nation. Créations, transpositions, renouvelaux. Europe XIX-XXI siècle*. L'Harmattan, Paris, pp. 17-30.
- Sheehan, J.J., 2000 - *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford University Press, Oxford.
- Taborsky E., 1990 - *The discursive object*. In: Pearce S., *Objects of Knowledge*. The Athlone Press, London, pp. 50-77.
- Turner V., 1967 - *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: Turner V., *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press, Ithaca and London. Reprinted in: Mahdi L.C., Foster S., Little M., 1987, *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*. Open Court Publishing Company, pp. 93-111.
- Weil S.E., 1995 - *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects*. Smithsonian Institution Press, Washington.