

Comunicare senza parole. Lo spazio fisico dell'opera

Tamara Dominici

“Altri quadri, sempre quadri, santi, uomini e donne con facce che non si capivano, paesaggi tutti neri, bestie diventate gialle, una confusione di uomini e di cose che con quel violento tumulto di colori, cominciava a produr loro un forte mal di testa [...]. E il corteo, già stanco, rimettendoci di dignità, trascinava le scarpe chiodate, battendo i tacchi sui pavimenti sonori, con lo scalpiccio di un gregge sbandato, abbandonato in mezzo a quelle sale così linde e ben tenute [...]. La brigatella rabbriviva, si annoiava mortalmente. Poi, cercando un uscio, andarono a cascare fra i disegni. Fu una nuova camminata lunghissima: i disegni non finivano più, le sale si succedevano alle sale, senza nulla di interessante”.

(Émile Zola, *L'Assommoir*)

Con queste parole lo scrittore francese Émile Zola fornisce un vivace spaccato sull'atteggiamento che ancor oggi anima diversi visitatori quando trascinano la loro noia e la loro stanchezza (Valérie, 1923) da una parte all'altra del museo che malauguratamente, per errore o per casualità, si sono trovati a visitare. Questo malessere, che talvolta si tramuta in emicrania e perfino in una sensazione di imbarazzo di fronte alle opere d'arte, deriva spesso non tanto dalla mancanza di attrezzature e servizi, quanto dall'impossibilità per il visitatore di percepire il fenomeno artistico e dall'incapacità del museo di comunicarglielo. Si è, infatti, privi di quegli strumenti che invece permetterebbero di godere di ciò che ci circonda, di “vivere” la realtà museale: mancano le cosiddette “istruzioni per l'uso”.

Il museo dovrebbe rinviare continuamente al rapporto tra parole e cose. Ogni museo è figlio del proprio tempo, si evolve, si trasforma e modifica il legame tra i significati e i segni, ossia gli oggetti museali (Pearce, 1994). Tuttavia occorre ricordare che sempre più frequentemente “non è riconosciuta, e posta alla base dell'intervento, la natura di oggetto comunicativo dell'opera d'arte. Il problema non viene posto come ristabilimento di una comunicazione intrinseca: c'è invece, l'opera da una parte. E poi c'è la sua comunicazione – quasi come *optional*, verrebbe da dire (e dunque anche arbitraria) – dall'altra”.

In questi ultimi anni, si è parlato molto di didattica, trascurando però spesso lo spazio dell'opera, la

possibile ricostruzione anche in modo visivo del contesto (Antinucci, 2007), fondamentale per la comprensione e l'esaltazione delle intrinseche qualità degli oggetti esposti. Il manufatto artistico va visto e apprezzato nel proprio ambiente: nessuna riproduzione, nemmeno la più perfetta, è in grado di renderne la tridimensionalità, e ciò che ne consegue, riguardo al rapporto con l'esterno e alle diverse condizioni di luce. Sculture e dipinti in quanto appunto opere mobili, anche se nate in funzione di un determinato spazio, sono state frequentemente sottratte ai loro luoghi d'origine. Noto è, per esempio, lo smembramento del ciclo degli *Uomini Illustri* dello studiolo di Federico da Montefeltro all'interno del Palazzo Ducale di Urbino. Al posto di quattordici delle ventotto tavole, al Museo del Louvre dal 1863, sono state collocate nella sede originaria riproduzioni fotografiche, a grandezza naturale, ma in color seppia. Dopo quasi quattrocento anni, nel 2015, in occasione della mostra “Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli *Uomini Illustri* alla corte di Urbino” si è però riusciti a riunire i pannelli. Si rendeva così finalmente visibile “nella sua completezza, il luogo che Federico da Montefeltro volle quale spazio intimo” (Valazzi, 2015). Le tavole degli *Uomini Illustri*, riportate anche se solo temporaneamente nella terra natia, hanno moltiplicato considerevolmente la loro capacità di suggestione, riacquistando quelle qualità di cui l'allestimento del Louvre li priva, isolandoli e posizionandoli a un'altezza che non è certo quella per cui furono pensati e progettati, falsandone in questo modo l'osservazione. Un'operazione analoga è stata recentemente proposta, sempre a Urbino, in occasione della mostra “Giovanni Santi. ‘Da poi...me dette alla mirabil arte de pictura’”, in cui si è magistralmente ricostruito il tempio delle Muse, esponendo nella sede originaria le tavole santiane, oggi alla Galleria Corsini a Firenze, anch'esse, come gli *Uomini Illustri*, rimosse a seguito della devoluzione di Urbino allo Stato della Chiesa, avvenuta nel 1631.

Oltre a conservare e studiare, il museo deve saper anche esporre ciò di cui dispone: mostrare una pala d'altare di grandi dimensioni in una sala troppo piccola, non permettendo al visitatore di prendere le dovute distanze da essa, così da poterla vedere attraverso una

sola occhiata nel suo insieme, è situazione tutt'altro che sconosciuta ai musei. A questo proposito si potrebbero citare alcuni ambienti delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dove si presentano, ravvicinate, numerose tele, anche di considerevoli dimensioni, limitandone fortemente la fruizione, come accade nel salone con la celebre *Cena a casa di Levi* di Paolo Veronese, che conta quasi 13 metri di lunghezza. Allo stesso modo, nella sala dedicata interamente al ciclo pittorico che Vittore Carpaccio eseguì per la Scuola di Sant'Orsola presso la basilica dei Santi Giovanni e Paolo, da pochi mesi riaperta al pubblico dopo il restauro delle opere, è praticamente impossibile l'osservazione di un solo teler, senza che quello a fianco entri nel medesimo campo visivo.

Lo "spazio dell'opera" è un problema fondamentale e di non facile risoluzione: perché ne venga rispettato il valore comunicativo, l'opera deve essere "collocata per lo spettatore nelle stesse e medesime condizioni di visibilità stabilite per essa dall'autore". Infatti, nel 1974 Carlo Ludovico Ragghianti spiega, in *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, come lo spazio esterno sia "un fattore intrinseco e costitutivo della visibilità dell'opera, cioè dell'esperienza autentica che comprende il nesso specifico stabilito con lo spettatore [...]. Perciò lo spazio esterno assegnato alla pittura o alla scultura dall'artista all'atto della concezione e dell'esecuzione dell'opera dev'essere identificato ed assunto come condizione prioritaria della percezione".

A emergere chiaramente da queste parole è l'idea, il più delle volte invece trascurata, per cui ogni oggetto artistico impone delle condizioni alla visione ed esige una continuità e interdipendenza tra spazio interno ed esterno per ristabilire la componente fisica del contesto anaforico e deittico (Antinucci, 2004). Per contesto deittico si intende l'ambiente che circonda l'opera: è il caso di dipinti realizzati appositamente per essere collocati in un determinato spazio architettonico. Il contesto anaforico, invece, riguarda la presenza di altre opere d'arte che possono accompagnare e insieme aiutare nella comprensione del singolo oggetto artistico che ci si appresta a interpretare. Dimostrazione ne è la tela dipinta da Caravaggio e raffigurante la *Vocazione di San Matteo* nella cappella Contarelli della chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma che comunica con la tela di fronte del *Martirio* del santo e con quella centrale di *San Matteo e l'Angelo*, come anche con gli affreschi della volta eseguiti da Cavalier d'Arpino. Qui è evidente quanto l'interpretazione di un'opera sia fortemente condizionata dalla presenza delle altre. In questo caso troviamo persino un contesto deittico; la cappella è, in-

fatti, dedicata al cardinale francese Contarelli (Mathieu Cointrell), sicuramente ben noto al pubblico della chiesa nazionale dei francesi di Roma. Va comunque precisato che non tutte le opere d'arte funzionano all'interno della tipologia comunicativa descritta. Vi sono per esempio oggetti artistici realizzati per il mercato, non rivolti a una committenza precisa: in questo caso è lasciata più ampia e libera scelta nell'esposizione.

È chiaro, dunque, quanto l'allestimento sia spesso fondamentale e sia esso stesso una forma comunicativa; la corretta disposizione delle sculture e dei quadri li rende, infatti, leggibili e comprensibili agli occhi dell'osservatore. L'allestimento non è mai neutrale ed è ciò che è in grado di rendere la visita coinvolgente oppure monotona. Spesso l'affollamento delle sale espositive crea disagio, determinando anche problemi di carattere percettivo dettati dalla troppa vicinanza ai manufatti artistici o ancora problemi di attenzione dovuti all'impossibilità di concentrarsi su un solo oggetto. Per questo il ruolo del progettista dell'allestimento è importante: il suo lavoro consterebbe proprio nel "conoscere e rispettare l'oggettualità delle cose che espone, la loro forma, il loro colore, la loro positura originale, nell'uso e nel movimento o nella quiete" (Ruggieri Tricoli, 2000). Il pubblico deve riuscire, infatti, a comprendere il maggior numero di informazioni relative all'opera solamente guardandola e per questo l'allestitore deve far dire all'oggetto tutto ciò che esso è in grado di dire. Ovviamente va ricordato che è praticamente impossibile esporre senza che vi sia un'operazione anche arbitraria nel presentare l'oggetto. La musealizzazione determina una duplice alienazione: quella dell'oggetto percepito decontestualizzato, posto in un luogo altro rispetto al quale era stato concepito, e quella del soggetto percepiente, stranito di fronte a un'opera che non può comprendere proprio perché strappata dalla sede originaria, privato dunque di quel paratesto, l'ambiente, che conferisce il giusto senso interpretativo al testo, l'opera.

Spesso i musei, nello specifico le pinacoteche, presentano ancor oggi allestimenti museali di stampo ottocentesco, piuttosto monotoni, il cui criterio principe non è certo quello critico, bensì quello decorativo, in cui si mira, almeno parlando di quadri, a una loro semplice distribuzione orizzontale lungo le pareti. Solitamente il museo italiano ha, per esempio, il problema dei contenitori storici, cui si aggiunge quello degli allestimenti storicizzati creati fra XIX e XX secolo. Tuttavia se in questi anni si è discusso molto di ordinamenti museali, di itinerari di visita, di apparati didascalici e dell'utilizzo di nuovi mezzi tecnologici, meno si è det-

to in merito al posizionamento delle singole opere. La collocazione è invece primaria perché gli oggetti in un museo riescano a esprimere e trasmettere le loro qualità intrinseche. Stando a quanto riporta Cesare Brandi nella sua *Teoria del restauro* del 1977 “[l]’opera d’arte in quanto *figuratività*, si determina in un’autonoma spazialità [...] anche l’atto con cui un dipinto viene attaccato ad un muro, non indizia già una fase dell’*arredamento*, ma in primo luogo costituisce la *enucleazione* della spazialità dell’opera, il suo riconoscimento, e quindi gli accorgimenti presi perché sia tutelato dallo spazio fisico”. Per esempio l’altezza a cui si espongono i dipinti non deve essere casuale, ma deve rispettare quella ideata e realizzata dal pittore: è per questo che è necessaria una stretta collaborazione tra il responsabile delle collezioni e l’architetto. Spesso i manuali di museologia e museografia rivelano in proposito scarse conoscenze, trattando frettolosamente l’argomento e andando solo raramente oltre la vaga affermazione della necessità di disporre di strutture museali flessibili.

Nonostante gli apparati didattici possano risultare essenziali perché lo spettatore riesca a comprendere ciò che vede, è in verità all’esperienza diretta che deve essere data precedenza, esperienza che si potrà avere esclusivamente attraverso una verifica visiva, che sarà positiva solo se l’opera verrà posizionata correttamente. Per questo motivo non si potrà mai accostare a un muro un oggetto destinato a uno spazio tridimensionale. Sarebbe poi doveroso, laddove possibile, cercare di riproporre nell’allestimento il processo di creazione e realizzazione intrapreso dall’artista. Questo concetto, formulato inizialmente da Ragghianti, però non ha visto una sua applicazione pratica, tanto che anche architetti

come Franco Minissi non sono andati al di là di una generica adesione all’idea che esistano per ogni opera determinate condizioni alla visione. Comune denominatore dei musei vecchi e nuovi è, infatti, proprio il pensare che basti collocare gli oggetti in uno spazio abbastanza ampio, illuminarli attraverso una luce diffusa e se necessario usare alcune luci direzionali, affidandosi poi solo al movimento dello spettatore, che si ritiene fornito di una consolidata formazione capace di sopporre ai limiti museali. Niente di più errato se pensiamo

che proprio il visitatore andrà incontro a un completo spaesamento. Ogni manufatto artistico andrebbe quindi apprezzato nella sua individualità ed esaltato tenendo conto il più possibile dell’originario pensiero del suo artefice. Nessun aspetto può essere trascurato: dalla corretta altezza dell’occhio, alla giusta distanza da tenersi per una migliore visualizzazione, magari suggerendo i punti ove fermarsi per osservare l’opera. Decidere il punto di osservazione, che nel caso dei dipinti si può talvolta ottenere dalle proiezioni ortogonali dell’impianto prospettico degli stessi lavori pittorici, significa porre precise e specifiche condizioni di percezione, ma anche pensare di indurre e suscitare un certo tipo di reazione psicologica nel pubblico.

A seconda dei diversi atteggiamenti culturali, l’oggetto d’arte è stato esposto: in isolamento rispetto allo spazio circostante, su uno sfondo distante e piatto, oppure mostrato insieme a diversi altri oggetti, cioè un tipo di esposizione per accumulazione, tipica soprattutto nelle collezioni antiche, o che vede gli oggetti ordinati in maniera più razionale, sulla base di un pensiero scientifico. Le finalità espositive attuali sono troppo spesso volte all’analisi e al confronto, pensando a un pubblico piuttosto preparato



Figura 1 - Uno dei Bronzi di Riace, Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. (Foto Tamara Dominici)

e già dotato di una buona conoscenza, e quindi in grado di comprendere un discorso critico sulle opere. Non ci si preoccupa di spiegarle attraverso una ricostruzione dei loro presupposti comunicativi (Antinucci, 2007), mediante la restituzione dei loro messaggi. Questo porta talvolta a forme espositive che preferiscono mostrare molte opere in serie omogenee per scopi analitico-comparativi che però sono ben lungi dal chiarire al visitatore comune che cosa sia l'oggetto e quale sia la sua funzione. Il visivo si spiega con il visivo: in questo modo Ragghianti espone le modalità di ristabilimento della comunicazione degli oggetti contenuti nel museo. Bisogna "far parlare" le opere che in quanto segni non possono che essere predisposte per loro natura a farlo (Antinucci, 2004).

A questo proposito, la collocazione di sculture e, nel caso dei musei scientifici, di modellini, cioè di tutto ciò che è tridimensionale, dovrebbe essere tale da consentire al visitatore di girarvi attorno e osservare liberamente, secondo diverse angolature, i differenti oggetti. Per esempio i bronzi di Riace sono posti all'interno di un'ampia sala del Museo Archeologico di Reggio Calabria, che ne favorisce molteplici visuali (Figura 1). Ci si può spostare nella stanza, ci si può muovere attorno ai bronzi, avendo piena percezione della loro posizione, delle loro dimensioni e dei diversi volumi. Si tratta certamente di un'esperienza che segna in maniera decisiva l'apprezzamento di ciò che si sta vivendo all'interno del museo. Mentre, per quanto riguarda i quadri, come già si è accennato, essi andrebbero visti da una certa distanza, sia per rispettare le scelte dell'artista sia per le dimensioni. Il visitatore osserva generalmente un'area che è compresa tra i 30 cm al di sopra del proprio orizzonte e i 90 cm al di sotto. In relazione al cono visivo, l'angolo visuale è maggiore nel-

la direzione verticale e gli oggetti posti troppo in alto o troppo in basso richiedono all'osservatore uno sforzo eccessivo (Basso Peressut, 1985). Non ha ragione, dunque, chi sostiene che i manufatti artistici vadano collocati a un'altezza piuttosto bassa perché lo sguardo tenderebbe verso terra (Carvalho de Magalhães, 1991). È vero, invece, che le immagini che sono poste nelle zone superiori del campo visivo vengono generalmente percepite più lontane rispetto a quelle collocate nelle zone inferiori. L'intervallo minimo di distanza tra un manufatto artistico e un altro dovrebbe essere dato dalla larghezza dell'opera, anche se ciò è praticamente impensabile per i manufatti di grandi dimensioni. Inoltre, generalmente i quadri vengono posti in modo tale che

il centro dell'opera si trovi a circa 1,70 m d'altezza, che corrisponde al valore medio dello spettatore. Un espediente poi per ridurre l'affaticamento visivo è quello di sistemare gli oggetti in piano multiplo, così che l'occhio non debba mantenere un fuoco fisso (Basso Peressut, 1985). Va però sottolineato che sarebbero da evitare le serie troppo ripetitive di oggetti nelle bacheche e quadri



Figura 2 - Piero della Francesca, Polittico della Madonna della Misericordia, Museo Civico, Sansepolcro. (Foto Tamara Dominici)

disposti su più registri sovrapposti, a meno che non si tratti di un allestimento d'epoca.

Il colore degli ambienti e degli sfondi è fondamentale per comunicare i più svariati significati. L'area periferica del campo visivo è maggiormente sensibile ai toni chiari, per cui sarebbe ottimale riuscire a mantenerli sui punti principali, mentre le tonalità più scure, se tenute a margine dell'area di interesse, permettono di bloccare tutti i movimenti visivi collaterali al di fuori dell'area di esposizione (Basso Peressut, 1985). Inoltre, allo spettatore sembreranno più vicini gli oggetti maggiormente contrastanti con lo sfondo, così come i colori caldi rispetto a quelli freddi. I toni di colore pos-

sono influenzare la velocità di movimento dell'occhio, perciò è preferibile usare contrasti laddove si voglia indurre un movimento rapido della vista – per esempio, quando si trovano accostati un tono scuro e uno chiaro, l'occhio si muoverà in modo molto rapido proprio verso quest'ultimo – altrimenti si deve optare per tonalità di sfondo più armoniche. Il chiaro-scuro può infine creare un effetto di rilievo, aggiungendo un ulteriore elemento di spazialità all'opera. Non solo, il colore può essere utilizzato in maniera interpretativa, aiutando così la comunicazione e facilitando la trasmissione dei significati, anche se generalmente tonalità neutre per lo sfondo della parete si mostrano come le più indicate per garantire una più corretta lettura dell'opera d'arte nella sua valenza storica (Cataldo, Paraventi, 2007).

Se un oggetto poi era adibito originariamente a stare in totale penombra, così dovrà essere esposto, se un manufatto era destinato principalmente a essere ascoltato, come un strumento musicale, dovrà essere mostrato facendosi aiutare da apparati multimediali. Se

l'oggetto è frammentato e non intero, il supporto assumerà grande importanza nell'alludere alla forma originale o nell'apparire praticamente invisibile così da non disturbarne una sua ricostruzione mentale (Figure 2 e 3). Un'anfora necessita che vi si possa ruotare intorno, mentre una moneta, un disegno o un'incisione richiedono di poter essere avvicinati il più possibile. Spesso, per esempio i dossali del XIV secolo, dipinti su ambo i lati, vengono esposti ancorati al muro da un lato e sostenuti da un piolo sull'altro, mentre la ricostruzione di un altare sarebbe migliore e certamente più allusiva (Ragghianti, 1974), magari anche utilizzando la tecnologia 3D.

L'oggetto deve ovviamente venire compreso in quanto tale, ma anche in relazione al sistema; per esempio l'allestimento deve essere in grado di far capire la consistenza numerica degli oggetti esposti, attraverso selezioni e accostamenti appropriati. Il cosiddetto "ripostiglio della fonderia San Francesco" del Museo Civico Archeologico di Bologna espone, per esempio, quasi 15.000 pezzi in bronzo rinvenuti nel 1877 in un vaso di terracotta (dolio) sepolto in una capanna dell'VIII-VII secolo a.C. nei pressi della basilica di San Francesco. Si tratta di un'eccezionale testimonianza dell'attività metallurgica nell'epoca villanoviana. Il deposito viene da subito interpretato come "fonderia", per la presenza, oltre che

di strumenti finiti, quali asce, fibule, coltelli, falcetti e rasoi, anche di oggetti non rifiniti, scarti di lavorazione e pani grezzi di rame e altri metalli. L'obiettivo di una tale esposizione, relativa a tutta questa moltitudine di frammenti stipati in una piccola stanzetta, ovviamente non è certo volto all'osservazione minuziosa di ogni singolo pezzo, bensì è quello di dare al pubblico un'idea della quantità di materiali in metal-

lo che un fonditore di quel periodo poteva conservare. I pezzi mostrati sono in gran parte frutto della lega di stagno e rame, pochissimi sono quelli in ferro a indicare l'utilizzo piuttosto raro che si faceva in quegli anni di questo materiale. Per cui la semplice esposizione, anche se datata, rende bene l'idea e raggiunge lo scopo.

Tutto l'allestimento deve essere orientato a evidenziare e sottolineare differenze e specificità, restituendo il "clima originale, non attraverso contestualizzazioni pedissequie ed imitative, ma attraverso allusioni che mantengano la giusta distanza critica dall'oggetto, che ne rendano comprensibile l'alterità" (Ruggieri Tricoli, 2000). Il manufatto artistico deve quindi essere collegato al pro-



Figura 3 - Frammenti di una statua equestre, Museo di Antichità, Torino. (Foto Tamara Dominici)

prio contesto socio-culturale, apprezzato nella sua qualità di documento storico e di “testimonianza materiale di civiltà” (art. 2, c. 2, D.Lgs. 42/2004). Un esempio, suggerito già da Minissi nel 1983, sarebbe quello di sistemare in un museo un affresco di volta staccato, in modo tale da simulare le originali funzioni di copertura, magari a una distanza più ravvicinata così da consentirne una migliore visione. Per quanto riguarda gli elementi architettonici nelle realtà museali, la situazione si complica ulteriormente proprio perché questi elementi risultano ancor più snaturati rispetto agli altri. Sarà dunque necessario disporli in posizioni tali e secondo punti di vista diversi che possano rievocare e alludere alla collocazione iniziale, permettendo di essere osservati in modo ravvicinato così da favorire nello spettatore la comprensione dei valori formali, delle tecniche e dei materiali utilizzati. Se poi del ricco e variegato patrimonio archeologico si considera il caso di un pavimento musivo, questo dovrà essere identificato come tale e ne dovrà essere garantita e predisposta una visione d'insieme con mezzi adeguati, che potranno essere ponti mobili e gallerie perimetrali

pensili come avviene nel Römisch-Germanisches Museum, dove il mosaico di un complesso abitativo romano del III secolo con scene della vita di Dioniso è visibile dall'alto e a diversi livelli (Figura 4). È difficile ripristinare le giuste condizioni di visione di un'opera musiva, facendo comprendere a chi osserva che il più delle volte si tratta di mosaici pavimentali e non parietali. Non molti visitatori sanno, infatti, che il famosissimo mosaico, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e raffigurante *La Battaglia di Issa*, esposto appeso a una parete, certamente per favorirne la visione dei particolari a distanza molto ravvicinata, è una decorazione pavimentale della casa del Fauno dell'antica Pompei e non un'opera muraria.



Figura 4 - Mosaico pavimentale, Römisch-Germanisches Museum, Colonia. (Foto Tamara Dominici)

Allestire significa anche interpretare e dunque scegliere fra le diverse decodificazioni quella più adatta, la più vicina al messaggio dei materiali. È appunto necessaria una specifica visuale per osservare correttamente le opere d'arte, che frequentemente vengono però collocate allineate, a un'altezza mediana, seguendo il solito criterio, ormai tipico delle quadrerie, che se risulta certamente idoneo per i dipinti di piccole dimensioni, come per esempio quelli di genere e di nature morte della pittura olandese del Seicento, non lo è in altri casi. Spesso, la motivazione utilizzata per giustificare questo tipo di allestimento è quella che si tratti dell'unica modalità in grado di creare equilibrio e armonia tra le varie opere. Roberto Carvalho de Magalhães espone

però due soluzioni che permetterebbero di ovviare al problema, unendo le esigenze dei singoli dipinti a quelle dell'insieme. Una delle due proposte consisterebbe nel tracciare la linea dell'orizzonte, tenendo in considerazione l'altezza media di un visitatore, per poi posizionare i quadri al di sopra e al di sotto di essa secondo le loro specifiche esigenze. La linea dell'orizzonte avrebbe così il compito di indicare il

rapporto tra lo spazio dello spettatore e quello dei dipinti e fungerebbe da filo conduttore. L'altra soluzione avanzata consisterebbe, invece, nel creare delle cornici che abbiano tutte la stessa altezza, e risultino quindi allineate, o addirittura nel sostituirle con una sola grande cornice, correggendo le differenti altezze delle opere e permettendo comunque di collocarle secondo le loro necessità espositive.

Le condizioni di visione variano quindi da opera a opera, ma non possono assolutamente essere ignorate per questo. “Dal punto di vista pedagogico, il discorso cronologico, il raggruppamento in “aree culturali” hanno un senso soltanto dopo l'analisi esegetica delle opere, quando il contenuto proprio di ogni opera è già sta-

to svelato agli occhi dell'osservatore. Senza il soddisfacimento di questa necessità fondamentale alla conoscenza dell'arte, le date e la circoscrizione esterna e con esperienza acquisita. E l'unico modo di soddisfare questa condizione pedagogica essenziale alla comprensione dei fenomeni artistici è quello di presentare le opere con il loro proprio linguaggio" (Carvalho de Magalhães, 1991).

Tuttavia è bene ricordare che, come nessun restauro è sicuramente in grado di riportare l'oggetto al suo stato originario, anche nessun allestimento sarà mai in grado di restituire totalmente la comprensione e la percezione del manufatto artistico così come il suo artefice l'aveva progettato e realizzato. "Tutto sarà trasposto, tutto sarà sfocato, tutto sarà il frutto di un'operazione di morfogenesi strutturale, ove al vecchio si aggiungerà, necessariamente, il nuovo" (Ruggieri Tricoli, 2000).

Tamara Dominici è storica dell'arte e docente a contratto presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" (a.a. 2018/19).

Bibliografia

- Angela A., 1998 - *Musei (e mostre) a misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*. Armando Editore, Roma.
- Antinucci F., 2004 - *Comunicare nel museo*. Laterza, Bari.
- Antinucci F., 2007 - *Musei virtuali. Come non fare innovazione tecnologica*. Laterza, Bari.
- Antinucci F., 2014 - *Proposta per una nuova organizzazione museale*. In: Bordi G. et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro. 2. Immagine, memoria, materia*. Gangemi, Roma.
- Basso Peressut L. (a cura di), 1985 - *I luoghi del museo. Tipo e forma fra innovazione e tradizione*. Editori Riuniti, Roma.
- Basso Peressut L., 2005 - *Il Museo Moderno*. Lybra Immagine, Milano.
- Beneš J., 1983 - *Variabilité des modes d'exposition*. Museum, 35, pp. 102-107.
- Brandi C., 1977 - *Teoria del restauro*. Einaudi, Torino.
- Carvalho de Magalhães R., 1991 - *Museo: istanza pedagogica dell'arte*. Notizie da Palazzo Albani, 20, pp. 325-340.
- Cataldo L., Paraventi M., 2007 - *Il museo oggi: linee guida per una museologia contemporanea*. Hoepli, Milano.
- Lollobrigida C., 2010 - *Introduzione alla museologia. Storia, strumenti e metodi per l'educatore museale*. Le Lettere, Firenze.
- Marani P., Pavoni R., 2006 - *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*. Marsilio, Venezia.
- Marini Clarelli M.V., 2011 - *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*. Carocci editore, Roma.
- Mazzi M.C., 2005 - *In viaggio con le Muse. Spazi e modelli del museo*. Edifir, Firenze.
- Minissi F., 1983 - *Il museo negli anni '80*. Kappa, Roma.
- Panzeri M., 1996 - *L'informatica al servizio dei beni culturali. Una ricerca in progress tra museo e storia dell'arte*. CELID, Torino.
- Pearce S.M., 1994 - *Objects as Meaning; or Narrating the Past*. In: Idem (a cura di), *Interpreting Objects and Collections*. Routledge, London/New York, pp. 19-29.
- Pellegrini P.C., 2003 - *Allestimenti museali*. Federico Motta Editore, Milano.
- Pinna G., 2000 - *Tipologie di esposizione*. Nuova Museologia, n. 2, pp. 4-7.
- Prete C., 2005 - *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*. Edifir, Firenze.
- Ragghianti C.L., 1974 - *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*. Vallecchi, Firenze.
- Ruggieri Tricoli M.C., 2000 - *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*. Lybra Immagine, Milano.
- Valazzi M.R., 2015 - *Gli Uomini Illustri dello studiolo di Federico da Montefeltro: Gli studi. La mostra*. In: Marchi A. (a cura di), *Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla corte di Urbino*. Catalogo della mostra, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 12 marzo - 4 luglio 2015. Skira, Milano, pp. 13-18.
- Valérie P., 1923 - *Le problème des musées*. Le Gaulois, 4 aprile.
- Zola É., 1879 - *L'Assommoir*. Flammarion, Paris (trad. it. 1995, *L'Assommoir*. R.C.S. Libri, Milano).

Atti normativi

- Decreto ministeriale 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*. Ambito VI – Gestione e cura delle collezioni.
- Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.