

Una piccola provocazione. La pandemia e i modelli della *Nouvelle Muséologie*

Antonietta Biondi
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract The Coronavirus pandemic has also affected museum organisations and has inevitably brought back some of the strategies proposed by the museography of the 1970s. Methods of access, the ethical value of the museum and its social role involving local communities, have been key issues in the theoretical reflections known as *Nouvelle Muséologie*. The paper aims at presenting and discussing a number of case studies enhancing storytelling and the role of social media in public engagement during COVID-19 emergency in national and local museums in Canada and Italy.

Keywords Museology. Museum. Digital. Public. Collections. Pandemic crisis.

Sommario 1 Premessa. – 2 I musei sono fatti per il pubblico: l'attenzione del museo nei confronti dei visitatori. – 3 La *Nouvelle Muséologie*. – 4 Le questioni che il museo deve affrontare oggi. – 5 Senza limiti di tempo e di spazio il museo digitale è un luogo accogliente. – 6 Le nuove motivazioni della visita. – 7 Il ruolo sociale di cui i musei si sono riappropriati. – 8 Raccogliere per ricordare.



Edizioni
Ca' Foscari

Filologie medievali e moderne 25 | Serie occidentale 21

e-ISSN 2610-9441 | ISSN 2610-945X
ISBN [ebook] 978-88-6969-542-1 | ISBN [print] 978-88-6969-543-8

Peer review | Open access

Submitted 2021-04-01 | Accepted 2021-06-13 | Published 2021-09-06
© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-542-1/006

103

A Carlo, al suo sorriso, alla sua ironia che illuminava il mondo

1 Premessa

Ho iniziato a scrivere questo contributo nel marzo del 2020, durante il tempo drammaticamente unico della prima ondata dell'emergenza sanitaria del Coronavirus. Oggi l'argomento è quasi inflazionato ma ritengo che possa essere comunque l'occasione per ragionare sulla fatale attualità di alcune delle strategie suggerite dalla museografia negli anni Settanta, quando, rispondendo alla crisi identitaria che si era abbattuta sui musei tradizionali, si proposero interventi metodologici, artistici e di riflessione politica che condussero a una nuova immagine del museo.

La situazione assolutamente unica prodotta dal lockdown ha come azzerato alcuni aspetti dell'attività museale del nuovo Millennio e presentato soluzioni sulla partecipazione del pubblico, sul valore etico e sul ruolo sociale di riferimento all'interno delle comunità locali che, negli anni Settanta dello scorso secolo, erano alla base della *Nouvelle Muséologie*.¹ Lo sforzo fatto nel lungo periodo di crisi per mantenere attive e presenti delle istituzioni che non hanno senso in mancanza di visitatori ha reso merito a molte delle modalità operative che la *Nouvelle Muséologie* aveva teorizzato in anni già molto lontani. Non è mia intenzione ricostruire la storia di una parte importante della museologia ma, partendo da quella che chiamo una piccola provocazione, raccontare le attività realizzate da alcuni musei per tornare ad avere una dimensione sociale partecipata e un livello di inclusione particolarmente elevato.

Con la chiusura dovuta alla pandemia il museo ha mostrato, soprattutto nella sua dimensione digitale, un atteggiamento accogliente di avvicinamento all'utenza, allontanandosi dal carattere unidirezionale che spesso si rintraccia nella comunicazione e nella didattica. Ciò lo ha trasformato in uno spazio di libertà in cui il vissuto raccontato dai visitatori è divenuto un valore. Già da diversi anni la vera rivoluzione mostrata sul web, come ricorda Elena Bonacini (2012, 116), sta proprio nel nuovo ruolo dell'utente, che ha acquisito maggiore consapevolezza, competenza tecnica e capacità d'interazione con le piattaforme digitali.

L'articolo esamina alcuni assunti teorici - sui quali esiste un'ampia e diversificata bibliografia - che meglio di altri testimoniano l'efficacia delle riflessioni elaborate nell'ambito di questa scuola di pensiero, in un confronto con la situazione attuale. Punto di partenza dell'analisi saranno siti istituzionali di musei italiani e stranieri e pagine

¹ Nome adottato nel 1980 da André Desvallées.

di social media con cui molti musei hanno tentato un nuovo e inesplorato rapporto con il pubblico. Verranno trattati esempi riferiti al Canada,² forse la nazione più aggiornata e originale nel trattare con visitatori che, per vari motivi, non possono accedere al museo, ma anche esperienze condotte in Italia, che si è dimostrata altrettanto vitale in questa occasione.

2 I musei sono fatti per il pubblico: l'attenzione del museo nei confronti dei visitatori

Se la *Nouvelle Muséologie* chiederà, con insistenza, di avvicinare il pubblico in maniera nuova ai contenuti dei musei e alle opere d'arte, il lungo processo di modernizzazione era però iniziato almeno negli anni Trenta. Tappa fondamentale di questo percorso era stata la Conferenza di Madrid del 1934, dove vennero affrontate, per la prima volta in maniera organica, molte delle questioni relative alla valorizzazione delle opere d'arte, alle diverse modalità di presentazione delle collezioni, al valore educativo che il museo doveva assolvere, con una nuova attenzione verso il pubblico.³ Nel clima di ricostruzione del dopoguerra il dibattito torna attuale e nel 1946 viene fondato, in seno all'UNESCO, il Consiglio Internazionale dei Musei (ICOM) che sostituiva l'Office International des Musées (OIM), assumendo fra i vari compiti anche quello di lavorare per il riconoscimento del ruolo sociale e della funzione del museo nella società moderna (Dragoni 2016). Qui si confronteranno due anime: quella statunitense, orientata da sempre verso il pubblico,⁴ e quella francese, più legata a un'istituzione dal forte carattere nazionale ma in cui non mancarono attenzione e interesse per il ruolo sociale ed educativo. Negli anni Cinquanta, con i seminari internazionali di Parigi del 1951, di Brooklyn del 1952 e di Atene del 1954, organizzati in maniera congiunta da ICOM e UNESCO, il tema più diffuso sembrava essere, ancora una volta, quello della didattica museale, affinché la fruizione del patrimonio culturale non restasse limitato a una cerchia ristretta

² Per una panoramica completa, non solo sul Canada, si veda la pagina del sito, in costante aggiornamento, del GOEMP (Group of Ontario Emerging Museum Professionals) dedicata ai musei e alla loro risorse durante il COVID-19: <https://goemp.wordpress.com/resources/covid-19-resources/>.

³ Come dimostrano gli atti pubblicati nel 1934 con il titolo *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art*.

⁴ Si cita ad esempio Laurence Vail Coleman, direttore dell'American Association of Museums che pubblica, già nel 1927, il *Manual for Small Museums* dove vengono proposte molte idee legate all'educazione museale che troveranno nuova vitalità negli anni Cinquanta, come laboratori didattici e mostre itineranti da portare nei quartieri cittadini socialmente depressi (Coleman 1927). Sul tema si veda Dragoni 2015, 154. Per una analisi sul pubblico nei musei americani si veda Hooper Greenhill 2006 e Dragoni 2016.

di visitatori. All'incontro di Brooklyn su *The Role of Museums in Education* parteciparono centoventi responsabili museali provenienti da venticinque nazioni, che si confrontarono sulla necessità di superare la figura conservatrice del *curator* museale per allargarne la funzione in una prospettiva educativa e divulgativa (Damioli 2011, 12).

Ragionando, invece, sulla museologia nel nostro Paese almeno fino agli anni Settanta, ci si trova di fronte a un arcipelago frastagliato e ricco di considerazioni, con tendenze, spunti, teorie che incrociano e si sovrappongono ai risultati della più ordinata e sistematica ricerca di stampo anglofono o francofono. Al seminario di Parigi, per conto dell'Italia, parteciperà Giulio Carlo Argan che avrà l'occasione di denunciare il ritardo dei musei italiani quanto alla loro funzione educativa (Dragoni 2015, 151). Sin dai suoi esordi di funzionario, Argan aveva riconosciuto al museo il ruolo fondamentale di promotore della cultura,⁵ in quanto luogo deputato alla ricerca scientifica e all'organizzazione di attività didattiche (Contardi 1983).⁶ Per lo studioso il museo è il territorio della presa di coscienza del visitatore e luogo della memoria dei valori sui quali si riconosce una civiltà, all'interno del quale il cittadino poteva cercare la propria identità politica e culturale. Poiché il fine ultimo doveva essere quello di promuovere la crescita culturale della comunità, Argan sottolineava l'importanza di uno stretto collegamento, da un lato con l'università, ambito privilegiato della ricerca, dall'altro con il tessuto produttivo del Paese (Marrocco 2011).

Nel 1955, sulla scorta delle indicazioni emerse nelle precedenti riunioni, si aprì a Perugia il *Primo Convegno Italiano di Museologia*, organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma. Questa fu l'occasione per un confronto fra le esperienze museali italiane e quelle statunitensi con cui alcuni relatori, come Lionello Venturi⁷ e Fernanda Wittgens,⁸

⁵ Sul tema si veda anche Argan 2005; Gamba 2009; Pinelli 2012.

⁶ Sulla funzione educativa dei musei nel pensiero di Argan si veda, tra gli altri, De Carli 2003.

⁷ A lui si deve l'introduzione in Italia del concetto di 'museo-scuola', quale luogo di apprendimento del linguaggio artistico, secondo il modello del pedagogista filosofo John Dewey, che Venturi aveva conosciuto negli anni dell'esilio americano, seguendo da vicino anche le pratiche didattiche adottate dai musei americani nei confronti degli studenti. Sull'argomento esistono moltissimi studi anche piuttosto recenti. Si veda, tra gli altri, Lollobrigida 2010 e Campolmi 2011.

⁸ Fernanda Wittgens fu una delle donne pioniere della didattica museale in Italia alla quale si deve il concetto di 'museo vivo' ripreso poi dal suo successore nella direzione della Pinacoteca Brera, Franco Russoli. Sarà tra le prime direttrici museali a comprendere il carattere innovativo dei musei americani e il ruolo divulgativo che potevano avere i mass media in un contatto costante con le istituzioni locali, sia pure con un atteggiamento prudente di critica nei confronti della promozione e della comunicazione che si poteva fare attraverso la televisione e la radio. Si veda anche il suo intervento al Convegno di Perugia nel 1955 (Wittgens 1956).

erano già entrati in contatto diretto. Nel 1956, l'Italia aderisce alla *Campagna Internazionale dei Musei*, promossa dall'UNESCO per celebrare i suoi primi dieci anni di vita, nell'ambito della quale, dal 6 al 14 ottobre, viene istituita la Settimana dei Musei. Questa iniziativa, volta ad avvicinare i cittadini alle strutture museali, riscuote un enorme successo e verrà ripetuta, con formule diverse, negli anni seguenti (Gremigni 2001). Nel 1960 l'Italia accoglie le *Recommandation* dell'UNESCO⁹ che chiedevano di rendere i musei accessibili a tutti mediante ingressi gratuiti o a prezzi ridotti, aperture serali per i lavoratori, didascalie più chiare, guide cartacee e visite guidate commisurate alle differenti categorie di visitatori e affidate a personale qualificato. In questa direzione, il Ministero della Pubblica Istruzione per stabilire un contatto più stretto con le istituzioni scolastiche emana la Circolare 5324/4/Bo del 12 settembre 1960, in cui si dava disposizione ai Capi degli istituti di secondo grado affinché promuovessero delle visite guidate presso musei e gallerie con «l'utilizzo di persone particolarmente competenti e idonee, che potessero interessare gli alunni con delle lezioni illustrative» (Damioli 2011, 14). Nel 1969, in occasione del Convegno nazionale di Reggio Calabria promosso dall'Associazione degli Amici dei Musei sul tema *I Musei nella società di oggi*, Paola Della Pergola, direttrice della Galleria Borghese, convinta sostenitrice di un modello di educazione museale vicino al mondo della scuola, annunciava la costituzione, nell'ambito del Ministero della Pubblica Istruzione, di una commissione di studio per la didattica dei musei e così scriveva:

Dopo il 1945 un pubblico diverso per numero e qualità ha cominciato a frequentare il museo, si sentiva l'esigenza di adeguare il museo alla necessità di accogliere un pubblico tanto più numeroso, meno culturalmente preparato, ma difficile proprio per la sua stessa semplicità. (Della Pergola 1980, 87)

Se questi furono gli importanti precedenti, fu sicuramente il convegno romano *Il museo come esperienza sociale*, nel dicembre del 1971, a unire in maniera indissolubile il tema della tutela con quello dell'uso socioculturale e educativo delle strutture museali. Tra i partecipanti anche Franco Russoli che ribadirà la necessità di avvicinarsi al pubblico, con una particolare attenzione per quello socialmente e culturalmente meno dotato, considerando il museo non come

luogo privilegiato di meraviglie e di evasivi godimenti, ma, come luogo dove si va per alimentare i propri problemi di conoscenza,

⁹ Pubblicate come *Actes de la Conférence* dell'XI sessione che si tenne a Parigi nel 1960.

più che per subire alienanti e coercitive lezioni. (Russoli [1981] 2012, 222)

Nel 1973, sempre Russoli, futuro soprintendente di Brera e direttore de *L'arte moderna*, una delle prime pubblicazioni in fascicoli a carattere divulgativo, per partecipare attivamente al rinnovamento dei musei italiani e della museologia crea *Museo Vivo*, con un comitato di lavoro che coinvolse importanti studiosi e intellettuali, quali Gillo Dorfles, Tomas Maldonado, Bruno Munari e Roberto Guiducci. In un verbale delle riunioni del gruppo, datato 17 novembre 1975, Russoli denunciava ancora lo stato di arretratezza del museo italiano, ritenuto elitario, soprattutto se confrontato con quanto avveniva a livello internazionale:

può diventare strumento di comunicazione di massa solo se diventa attività. I musei che hanno un patrimonio da conservare dovrebbero farlo diventare immediatamente un patrimonio da fruire in maniera diversa. In Francia si fa lo stesso discorso col problema del Centre Beaubourg Pompidou che si pone come museo e si trova nella stessa difficoltà di essere nel futuro uno strumento reale di educazione di massa, poiché Parigi è un posto nel quale la massa va al museo, esattamente come ad Amsterdam, ma appena ci si trova in un luogo dove tale tipo di uso del museo non esiste, il discorso cambia.¹⁰

Benché lontani dagli esiti più dirompenti che ebbero in Francia e in Canada le proposte della nuova museologia, anche in Italia l'attenzione per un nuovo ruolo assunse una maggiore rilevanza con l'istituzione a Pisa, nel 1967, della prima cattedra di Museologia, affidata a Carlo Ludovico Ragghianti. Da quel momento in poi, sempre più intensi saranno i contributi teorici verso questa disciplina¹¹ tanto che, nel 1972, Ragghianti costituirà anche un Centro per la Museologia e pubblicherà la rivista *Museografia*, attiva fino al 1985.¹²

10 Il testo si trova nell'Archivio di Franco Russoli, nel faldone personale della corrispondenza con Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Molajoli che Bernardi (2017, 149) ha studiato e catalogato.

11 Al dibattito sul ruolo sociale del museo si collegano anche le vicende storiche e legislative che si sono susseguite dalla metà degli anni Sessanta con i lavori della Commissione Franceschini fino alla costituzione, nel 1975, del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

12 La rivista è stata pubblicata nella collana «Musei. Meraviglie d'Italia».

3 La Nouvelle Muséologie

Se ci spostiamo nella Francia della fine degli anni Sessanta, sebbene questa fosse tra le nazioni più aggiornate e attive in tema di partecipazione e di coinvolgimento del pubblico, si assiste alla definizione di una nuova identità culturale dei musei, che nasceva da un evento - per certi versi altrettanto traumatico come la pandemia del COVID-19 - che fu la contestazione giovanile del '68. Il museo che in Italia non era stato travolto dalle proteste perché, affermava Luciano Berti, era considerato tra le strutture «assenti dalla realtà» (Cresti 1976, 84), inesistente e quindi da non frequentare, in Francia si trasformò in uno dei luoghi in cui le ideologie sessantottine trovarono un terreno fertile per molte sperimentazioni e proposte innovative. Secondo Pierre Gaudibert, ad esempio, all'interno dei musei, in particolare quelli dedicati all'arte contemporanea, si doveva cambiare la stessa struttura espositiva per sostituirla con una piattaforma aperta e accogliente, per la diffusione di tutte le forme d'arte che non trovavano spazio in altri contesti (Rigolo 2009, 15). Anche i curatori dovevano avere la moderna funzione di *animateurs*, questione che tendeva a spostare l'attenzione sull'aspetto sociale, politico e sulla capacità di creare validi e articolati rapporti con un pubblico sempre più partecipe e attivo (Rigolo 2009, 15). Gaudibert invitava a utilizzare i finanziamenti pubblici non per accrescere le collezioni permanenti, ma per produrre opere che si presentassero come un evento o uno spettacolo, effimere e distruttibili, ma molto coinvolgenti per gli spettatori (Pavis 1971). Le proposte di Gaudibert si caratterizzavano, inoltre, per uno spiccato carattere politico, con riferimenti sociologici alle riflessioni di Louis Althusser e di Pierre Bourdieu. I musei dovevano diventare, in rapporto al contesto politico della Francia degli anni Sessanta, luoghi chiusi di una nuova utopia attiva (Pavis 1971), delle 'isole di libertà' dove la censura politica e culturale poteva essere minore rispetto al mondo esterno, inteso quale spazio incandescente della strada e delle piazze in rivolta, dove le opere d'arte potevano liberare il loro potenziale esplosivo, per agire sull'immaginario e la sensibilità dei visitatori, «mettendo in discussione abitudini e certezze» (Rigolo 2009, 16).

Con queste prospettive Gaudibert realizzò, fin dal 1967, nel Musée d'Art Moderne di Parigi da lui diretto una nuova sezione chiamata «Animazione-Ricerca-Confronto» (ARC), dedicata alle nuove tendenze sperimentali dell'arte figurativa, della musica, del teatro e, successivamente, della fotografia e del cinema. L'attività dell'ARC fu davvero frenetica: in cinque anni furono organizzate più di cento mostre ed eventi (Gaudibert 1970). Gaudibert coinvolse anche gli studenti della sua cattedra di Storia dell'arte contemporanea nel redigere le note informative che venivano distribuite al pubblico all'entrata di ogni mostra. Gli stessi studenti organizzarono conferenze e semina-

ri e incrementarono l'attività didattica con laboratori per l'infanzia (Gaudibert 1970). Oltre agli spazi per le esposizioni venne allestita una sala polivalente con sedute e palco mobili per concerti e spettacoli. Tutti gli eventi che ospitava erano caratterizzati da un alto grado di sperimentazione, come gli spettacoli di danza contemporanea, in cui i ballerini si muovevano nelle sale interagendo con le opere, le passeggiate-concerto, con piccole orchestre che accompagnavano i visitatori, e gli spettacoli di luce all'esterno, che amplificavano il contatto con il territorio circostante. Seguendo l'esempio della Francia, negli stessi anni, altre istituzioni iniziarono a dimostrare interesse verso ulteriori aspetti dell'arte contemporanea, più vicini alle arti performative e basati sul coinvolgimento del pubblico: il Kunsthalle di Berna, il Modern Museet di Stoccolma e lo Stedelijk Museum di Amsterdam. In Italia, fu soprattutto la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma a proporre un nuovo modo di vivere il museo, grazie alle iniziative organizzate da Palma Bucarelli, dal 1968 in poi, con spettacoli teatrali di grande risonanza come la *Gallinella Acquatica* di Tadeusz Kantor,¹³ la musica sperimentale di Nuova Consonanza, le conferenze spettacolo di Enzo Mari. Durante la direzione di Giorgio de Marchis, dal 1979 al 1981, fu creato anche un Dipartimento delle Arti Performative, diretto da Ida Panicelli¹⁴ e dal critico teatrale Giuseppe Bartolucci, che invitarono nella Galleria tutti i gruppi più importanti delle diverse avanguardie sperimentali, da quelle teatrali del Beat '72, de La Gaia Scienza, di Mario Martone con Falso Movimento, a quelli di musica elettronica, alla danza moderna di Elisa Piperno, al teatro *butoh* della compagnia Sankai Juki.

A partire dal momento in cui i giovani rivendicavano il potere rivoluzionario dell'immaginazione, nuove forme di partecipazione alla vita culturale e uno svecchiamento di tutte le istituzioni preposte alla formazione, da struttura assente il museo adotterà ogni strategia per diventare struttura aperta, reclamando una dimensione sociale, un carattere interdisciplinare e una necessaria apertura al territorio. Dal museo degli oggetti e delle collezioni, si passerà al 'museo delle idee', luogo di massima apertura al pubblico e al dibattito su questioni sociali, politiche e morali. Nasce dalla contestazione politica e culturale anche il 'museo forum', secondo la fortunata formula di Duncan Cameron.

In questo mio contributo, il richiamo quasi esclusivo alle sue teorie è legato al fatto che il Canada è stata una delle nazioni pionie-

13 Questa fu la prima volta in cui la produzione di Kantor fu presentata in Italia, grazie all'intervento di Achille Perilli che sollecitò gli organizzatori del *Premio Roma*, convinto della validità e novità di un'artista poliedrico quale Tadeusz Kantor. Per l'occasione il Salone centrale della Galleria fu trasformato in palcoscenico in cui gli attori si esibivano circondati dal pubblico che partecipava all'evento come se non si trattasse di una finzione teatrale ma di una scena reale.

14 Storica dell'arte interna alla Galleria.

re nel considerare il museo come un luogo di incontro e che, in tempi più recenti, è stata una delle prime a utilizzare la rete di Internet quale primario strumento di comunicazione museale (Sassi Merien 2007, 10). Si può sostenere, anche, guardando alla storia della museologia, che in Canada i programmi educativi di maggior successo hanno avuto fin dal principio le loro fondamenta nella profonda comprensione delle esigenze e delle motivazioni del pubblico, unitamente all'autentico impegno per la partecipazione comunitaria (Sasha Piccato 2020, 159).

Le riflessioni di Cameron, ormai storicizzate in un tempo che sembrava appartenere al passato, sono tornate davvero molto attuali e hanno dimostrato come la natura stessa dei musei sia intimamente connessa alla necessità di essere, o diventare, dei luoghi simbolici e di riferimento per le comunità locali. Egli è stato sicuramente uno dei più lucidi studiosi della museografia nel nostro secolo, iniziando la sua carriera, nel 1956, presso il Royal Ontario Museum, dove ha lavorato da curatore sotto la stretta guida di Theodore Allen Heinrich. Particolarmente noto per il suo articolo «The Museum: A Temple or the Forum» (Cameron 1971), è considerato uno dei fondatori della *Nouvelle Muséologie* insieme a Georges-Henri Riviere e Hugues de Varine, John Kinard e Mario Vasquez, i quali, accanto alle riflessioni di Jean Baudrillard e Bernarde Deloche, fornirono una poderosa critica all'istituzione museale, suggerendo nuove formule per trasformare i musei in spazi vitali al servizio del pubblico.

Questa fase della museologia internazionale su cui esistono moltissimi studi, più o meno recenti, che sarebbe davvero difficile citare, mi sembra più che mai attuale in un momento in cui ampie fasce di visitatori si avvicinano a questi luoghi con rinnovato interesse, soprattutto dopo la prima lunga fase di chiusura nella primavera del 2020. Vorrei dire che torna a prendere forma lo spazio del forum dove il pubblico poteva assumere un comportamento attivo, rispetto al comportamento passivo che si teneva nello spazio destinato alle collezioni. Infatti, l'aspetto partecipativo era così sostanziale che lo stesso Cameron pensava fosse opportuno distinguere nettamente, dal punto di vista strutturale, il museo dal forum, sebbene queste due realtà potessero condividere lo stesso edificio e lo stesso tipo di pubblico. La divisione quasi fisica si rendeva necessaria in quanto si puntava su finalità molto diverse: nel museo si faceva educazione nel senso più tradizionale, mentre il forum era uno spazio aperto alla propaganda politica e alla discussione critica (Cameron 1971). Non una scelta antagonista, dunque, ma un'equilibrata coesistenza: se il forum poteva agire quale quella che oggi chiameremmo una piattaforma del benessere esperienziale in grado di facilitare relazioni interpersonali, il museo poteva operare da 'tempio', incorporando le collezioni, sia quelle legate alla tradizione che quelle che si presentavano quali manifestazioni del cambiamento: «the museum must build

the collections that will tell us tomorrow who we are and how we got there. After all, that's what museums are all about» (Cameron 1971, 24). Questa distinzione può ancora oggi essere molto attuale, sostituendo alla parola 'forum' quella di 'museo digitale', inteso non quale surrogato del museo reale, ma come uno spazio diverso, aperto a tutti i tipi di pubblico e basato sulla condivisione.

La nuova forma proposta da Duncan Cameron partiva, come sarà per il sociologo francese Pierre Bourdieu, dalla questione del pubblico che non frequentava i musei e che pertanto, soprattutto in un paese vasto e culturalmente giovane come il Canada, era escluso da ogni forma di educazione artistica. I risultati di una ricerca condotta a Toronto nel 1961 mostravano, infatti, una grande correlazione tra livello culturale elevato e la tipologia dei visitatori dei musei.¹⁵ Poiché chi non aveva nessuna forma d'istruzione si autoescludeva dalla partecipazione attiva, ciò che si richiedeva erano soprattutto delle nuove strategie educative che riguardassero la comunicazione museale e il buon uso dei mass media nella divulgazione. Le stesse esposizioni museali dovevano essere concepite, fin dall'inizio, in modo da fornire spunti per programmi televisivi, film, articoli su riviste specializzate.

Similarly the relatively unprogrammed and often unexpected events in the forum must be transmitted through the mass media. The public forum must be integrated into the circuits of electronic communication networks if it is to be significant in society. It must not be confused with the "forums" created by these networks. (Cameron 1971, 23)

Lo studio del museologo canadese, fondamentale nello stimolare la creazione di luoghi più partecipativi, ha contribuito in maniera determinante a porre l'attenzione sul rapporto tra il pubblico e i curatori, indicando nell'adozione di linguaggi più comunicativi la soluzione per valorizzare le collezioni e per una maggiore considerazione del visitatore (Sassi Merien 2007, 29). Fu certamente la rinnovata capacità comunicativa dei musei più illuminati, come quelli canadesi, che portarono l'ambiente museale a diventare, negli anni Settanta, «una stimolante alternativa all'educazione convenzionale» (Screenen 1969, 7),¹⁶ dove si tendeva a rimarcare il potenziale esplorativo e si invitava il pubblico a praticare comportamenti di perlustrazione e investigazione, che fino ad allora erano stati estranei alla visita. Nell'esposizione e nelle sale si cercava di creare un'atmosfera di attesa per qualcosa che accadesse in maniera non controllata, casuale, per lo più sconosciuta allo stesso curatore. Questo atteggiamento

15 L'indagine è stata svolta da David S. Abbey per conto del Royal Ontario Museum.

16 Qui e in seguito, tutte le traduzioni delle citazioni sono a cura dell'Autrice.

ebbe una maggior presa presso i giovani che, abituati all'ordinarietà del sistema scolastico e del museo tradizionale, ne subirono maggiormente il fascino.

In ambito europeo, la nona conferenza generale dell'ICOM a Grenoble nel 1971, intitolata *Le musée au service de l'homme aujourd'hui et demain*, segna il momento in cui viene esaminato in maniera strutturale e operativo un nuovo assetto museale che realizzi contatti costanti e significativi con le comunità locali. Venivano citati come esempi positivi di contatto con il pubblico l'Anacostia Neighborhood Museum di Washington di John Kinard¹⁷ e il costituendo 'ecomuseo',¹⁸ proposto da George Henri Rivière e Hugues de Varine-Bohan, che traeva ispirazione dal museo aperto di tipo scandinavo. Nel museo di quartiere Anacostia si contrapponeva alla funzione istituzionale di conservazione delle opere uno spazio privo di collezioni, caratterizzato dal contatto con la comunità locale, coinvolta pienamente nell'attività espositiva e in quella educativa (Ribaldi 2005). Nel museo ecologico francese, invece, si faceva riferimento non tanto a un quartiere degradato, ma a un territorio antropizzato dove convivevano uomo, natura e cultura, facendolo diventare un luogo di sperimentazione, di ricerca scientifica ma, soprattutto, di presa di coscienza per la popolazione locale.

Le riflessioni teoriche della *Nouvelle Muséologie*, iniziate con gli aspetti legati alla politica coloniale, si erano poi allargate a tutti gli oggetti museali, al carattere e alla natura delle collezioni e alla loro validità in quanto portatrici di valori e di identità. In questo senso, fondamentali furono gli studi di Jean Baudrillard sul sistema degli oggetti museali che avevano una funzione attiva solo fuori dal contesto museale, ma una volta introdotti nelle collezioni divenivano astratti, morti e chiusi in sé stessi; la dinamica della musealizzazione mostrava, secondo Baudrillard, fin dall'inizio, una sua ambiguità perché gli oggetti, al di là della loro praticità, erano posseduti per ragioni puramente soggettive (Baudrillard 2003). Sulla dicotomia tra l'oggetto e

17 Creato nel 1967 nel ghetto nero di Anacostia, da dove lo stesso Kinard proveniva, aveva l'obiettivo di sfidare i pregiudizi razziali, affrontando problematiche complesse quali la bassa scolarizzazione, la droga, la disoccupazione. Il progetto era sovvenzionato dalla Smithsonian Institution di Washington e partiva dall'idea di fare un museo dal basso coinvolgendo associazioni civiche e religiose, gruppi giovanili, inquilini, scuole pubbliche, polizia e clero (Kinard 2005, 69-71).

18 Gli ecomusei che partivano dalla prospettiva antropologica di Claude Lévi-Strauss sono la creazione più tipica della *Nouvelle Muséologie*. Il termine è stato coniato dallo stesso H. de Varine-Bohan e si riferisce, già dal 1968, al parco regionale naturale di Ouessant, dove si era cominciato a sperimentare il collegamento, in chiave museologica, tra una comunità e il suo territorio, attraverso il racconto plurale delle storie della popolazione, dei procedimenti di lavoro e dell'evoluzione del territorio stesso. Tra gli ecomusei più accreditati l'Ecomusée de Le Creusot-Montceau-les-Mines, aperto al pubblico nel 1974.

lo sguardo del visitatore aveva indagato anche Bernard Deloche, individuando alla fine dell'Ottocento il momento in cui il museo aveva abbandonato la sua primaria funzione di un luogo finalizzato all'apprendimento del pubblico per cedere, anche a causa dell'atteggiamento di curatori gelosi, all'elitarismo nella comunicazione e nella partecipazione. Infatti, sebbene l'estetica hegeliana avesse per prima conferito un carattere sacro alle opere, che ne richiedeva un culto narcisistico e idolatrico, solo attraverso ciò che Deloche chiamava «l'ossessione del museo» (Sassi Merien 2007, 23) l'arte aveva veramente assunto un carattere sacro per pochi iniziati:

C'est bien par le musée que l'art a été promu au rang de chose sacrée, qu'il a cessé d'être un médium du culte pour devenir lui-même l'objet du culte. (Deloche 1985, 13)

Si creava «uno spazio ieratico e mitico», dove il visitatore era visto con sospetto e messo all'angolo, mentre il carattere sacro era rafforzato dal silenzio che si doveva osservare al cospetto delle opere. Pur non parlando di una vera religione dell'arte, anche Duncan Cameron arriverà a comparare le funzioni del museo con quelle di una chiesa, intesa come un «luogo di esperienze intime e private» dedicato alla contemplazione, dove, in un certo senso, si aggiornava il culto delle reliquie. Nel testo dal titolo emblematico *The Pilgrim and the Shrine: The Icon and the Oracle*, Cameron (1995) rintracciava la nascita del museo nel bisogno umano di stabilire un ordine al caos, con la conseguente volontà di raccogliere, in un santuario, le reliquie dell'arte, della natura e della scienza. In questi luoghi nati per la conservazione, i visitatori, appunto come pellegrini, compivano il rito sacro della visita. Tuttavia, il dato interessante di questo articolo è aver posto l'accento sulla necessità umana di catalogare per comprendere e dare valore a un'esperienza, elemento che, come dirò in seguito, è stato fondamentale anche per l'interazione tra il museo e le comunità 'travolte' dall'emergenza sanitaria del Coronavirus.

Nell'ambito della *Nouvelle Muséologie*, il sociologo più critico nei confronti dei musei tradizionali era stato Pierre Bourdieu, che con il suo famoso libro *L'amour de l'art dans les musées européens* diffonderà in ambito internazionale la questione della comunicazione e della desacralizzazione dello spazio museale. Fin dalle prime pagine del testo il museo viene descritto come il luogo dove si pratica una «religion de l'art» (Bourdieu, Darbel 1969, 13), un culto artistico per pochi, in cui la conoscenza viene elargita sotto forma di grazia, amplificata, come per Deloche, dal silenzio richiesto al visitatore. Questa soggezione sacrale era tanto più criticabile perché autoescludeva le classi meno dotate di strumenti culturali, come dimostrava il fatto che «la fréquentation des musées est presque exclusivement le fait des classes cultivées» (Bourdieu, Darbel 1969, 35).

Recuperando alla memoria codeste riflessioni sul carattere sacro dei musei e sulla difficoltà di accesso di chi non possedeva codici adeguati, che la *Nouvelle Muséologie* aveva fortemente evidenziato negli anni più duri della contestazione al sistema, ancora oggi si può comprendere l'importanza della partecipazione emotiva del pubblico, dimostrata in questo frangente drammatico attraverso i social media. Grazie alla condivisione di sistemi iconici e di codici comunicativi, messi a disposizione da Instagram o da Facebook, il visitatore è stato in grado di assegnare un diverso portato evocativo e informativo agli oggetti presenti delle collezioni, spesso scoprendo delle opere o dei musei che non aveva mai frequentato prima. Il desiderio di condividere o semplicemente di partecipare, in un momento in cui per la prima volta si era impossibilitati a ogni tipo di contatto, è stato un ottimo movente per interessarsi dell'arte e della cultura. Sebbene tale stimolo, come dirò in seguito, non è sufficiente a produrre un bisogno formativo profondo può essere, tuttavia, considerato un fattore determinante per indirizzare i musei verso un nuovo umanesimo.

Infine, sia pur brevemente, vorrei accennare a quello che è stato il simbolo del cambiamento imposto dalla *Nouvelle Museologie*: il Centre Georges Pompidou. Inaugurato nel 1977, emblema del museo moderno in cui si ricercava un alto potenziale partecipativo, capace di sollecitare un 'consumo attivo' da parte dei visitatori, era stato promosso dalla destra di Chirac ma fu accolto con grande interesse anche dalla sinistra francese in quanto tentava un connubio tra il museo europeo e quello americano, «in un'originale sintesi tra l'alloro napoleonico e il computer dell'IBM» (Binni, Pinna 1989, 72). L'edificio, opera di Renzo Piano e Richard Rogers, a metà tra macchina futurista e quella tecnologica, appare una commistione di gallerie e di spazi espositivi, a cui si aggiungono un cinema, un ristorante, una biblioteca, un laboratorio didattico e una mediateca.¹⁹ Il primo direttore Pontus Hulten, con il suo ideale di condivisione dei linguaggi dell'arte contemporanea, voleva far diventare questo il «luogo di un'esperienza» in cui il pubblico partecipasse al processo di produzione e di appropriazione della cultura. In questo grande contenitore, come era stato per il MoMA negli anni Trenta, si offriva soprattutto un'esperienza, un modello sociale e culturale, in cui il visitatore andava perché sentiva di far parte di un gruppo, anzi di una vera élite intellettuale. Pur nei suoi aspetti contraddittori, messi in evidenza soprattutto da Jean Baudrillard (1977), il Centre Georges Pompidou sarà lo spartiacque tra il passato dei musei e il presente, anche quello più attuale, passando in via definitiva da una serie di stanze

¹⁹ Il Centro comprende la Bibliothèque publique d'information, il Musée national d'art moderne, e IRCAM, un centro per la musica e le ricerche acustiche. All'interno dell'edificio è collocato, inoltre, il Centro del design industriale.

chiuse, destinate a un ristretto numero di persone, alla piazza, luogo aperto, di tutti, dove avviene uno scambio di esperienze. Secondo Giovanni Pinna (Binni, Pinna 1989, 72), infatti, non era stata tanto l'architettura ma le scelte del suo direttivo ad avere determinato un positivo 'effetto Beaubourg', essendo stato tra i primi musei a riconoscere il ruolo centrale del pubblico. Dotandosi precocemente di strutture e personale dedicati all'educazione, con laboratori didattici di grandissime dimensioni e un programma pedagogico di conoscenza di tutte le forme d'arte, dalla pittura al cinema, aveva fornito prospettive multiple per i contenuti delle collezioni. Proponendo differenti percorsi tematici, con un'inversione di tendenza rispetto al modello dominante del MoMA, che aveva sempre rigorosamente privilegiato la narrazione lineare, il Centre Pompidou aveva inaugurato l'idea di uno spazio accogliente, eclettico e pluridisciplinare, in cui il pubblico poteva partecipare e vivere qualcosa di assolutamente nuovo. Ciò ha portato a un'evoluzione degli spazi, degli apparati espositivi e didattici che non posso trattare in questo contesto ma che hanno radicalmente modificato i comportamenti dei visitatori (Zuliani 2009).

4 Le questioni che il museo deve affrontare oggi

Le istituzioni museali hanno perso in questi mesi moltissimi visitatori, costituiti, prima della pandemia, per più del 50% da turisti e che oggi, per motivi di sicurezza e divieti di spostamenti, non possono più fisicamente accedere al museo. In questo nuovo scenario, si deve tornare a fare i conti con un pubblico di prossimità e con quello potenziale che apparentemente non è interessato all'esperienza della visita museale, ma vuole trovare nuovi spazi di aggregazione sia fisici che digitali. Se per molto tempo i musei si sono focalizzati sulle modalità di interazione e coinvolgimento di un pubblico ampio e diversificato, proponendo esperienze collettive al visitatore, ora devono sviluppare programmi e strutture che offrano, al contrario, un'esperienza spesso socialmente distanziata, isolata, per un ristretto numero di visitatori, ma che al tempo stesso resti formativa e di forte impatto esperienziale. Infine, data la difficoltà di raccogliere fondi e di attivare prestiti internazionali, per i maggiori costi di trasporto e di assicurazione, non soltanto per la mancanza di presenze tali da giustificare l'investimento, si dovranno sostituire le grandi mostre con esposizioni che aumentino la visibilità e l'importanza delle opere d'arte contenute nelle collezioni permanenti.

Se Duncan Cameron (1971) aveva teorizzato che i musei dovevano programmare iniziative di più vasta portata all'interno di programmi da esportare all'esterno dell'ambiente museale con lo scopo di raggiungere una platea ampia, allo stesso modo, Maurizio Vanni (Piraina, Vanni 2020, 91-5) sostiene che i musei del Duemila, soprattutto

to quelli medio-piccoli, debbano progettare le loro attività con largo anticipo, sia dal punto di vista economico che di sostenibilità. Non si potrà più solo utilizzare la promozione tradizionale e il lavoro dell'ufficio stampa, ma ogni piano di comunicazione dovrà sempre essere preceduto da un progetto di marketing museale, anche digitale, che contempra strategie appropriate ai target d'interesse e sinergie con istituzioni nazionali e internazionali che abbiano scelto di intraprendere la strada della sostenibilità, soprattutto quella ambientale. I musei del futuro si troveranno di fronte pubblici che inseriranno la visita all'interno di una pianificazione molto attenta, spesso legata a una scelta motivata tra le moltissime proposte del mercato culturale. Anche per questo si dovranno tener presenti tutti gli aspetti etici e i nuovi principi di una museologia che guarda all'equità, alla solidarietà, alla responsabilità e all'interdisciplinarietà (Piraina, Vanni 2020, 91-5). Infatti, ciò che rende il dibattito sul ruolo sociale ancora attuale, come ha sottolineato in un'intervista Madeleine Grynsztejn, direttrice dell'MCA di Chicago,²⁰ sono le modalità con cui i musei potranno tornare a essere un punto di riferimento per la collettività, rafforzando il tessuto sociale e rendendo il senso di appartenenza del visitatore un valore fondamentale. Il museo dovrà diventare, anche secondo Peter Keller, responsabile dell'ICOM, il luogo di condivisione delle storie locali, che non sono provinciali per il fatto di essere attinte da realtà conosciute e contingenti, in grado di attrarre il pubblico, sia pure in un mondo globalizzato, attraverso un interesse emotivo e partecipativo che non è un diversivo ma un momento di formazione culturale. Anche durante la chiusura dei musei la cultura, in ogni sua forma, ha dimostrato di avere un enorme impatto emozionale per le persone, rivelandosi capace di produrre interconnessione nella distanza e di creare un dialogo interculturale tra le varie parti del mondo.

Mentre le istituzioni museali di tutto il mondo sono state chiuse a causa del COVID-19, uno stratega culturale di grande capacità come András Szántó (2021) ha condotto una serie di interviste con ben ventotto direttori.²¹ Ciò che emerge da queste conversazioni è un ri-

20 Le sue riflessioni si possono leggere anche su *Artnet*: <https://news.artnet.com/opinion/madeleine-grynsztejn-mca-chicago-op-ed-1875996>.

21 Conversazioni con: Marion Ackermann (Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Cecilia Alemani (The High Line, New York), Anton Belov (Garage Museum of Contemporary Art, Moscow), Meriem Berrada (MACAAL, Marrakesh), Daniel Birnbaum (Acute Art, London), Thomas P. Campbell (Fine Arts Museums of San Francisco), Tania Coen-Uzzielli (Tel Aviv Museum of Art), Rhana Devenport (Art Gallery of South Australia, Adelaide), María Mercedes González (Museo de Arte Moderno de Medellín), Max Hollein (The Metropolitan Museum of Art, New York), Sandra Jackson-Dumont (Lucas Museum of Narrative Art, Los Angeles), Mami Kataoka (Mori Art Museum, Tokyo), Brian Kennedy (Peabody Essex Museum, Salem), Koyo Kouoh (Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Cape Town), Sonia Lawson (Palais de Lomé), Adam Levine (Toledo Mu-

tratto composito di musei che lavorano per rendere le istituzioni più aperte, democratiche, inclusive, sperimentali ed esperienziali, tecnologicamente esperte, culturalmente polifoniche, in sintonia con le esigenze dei loro visitatori e delle comunità. In molti casi, soprattutto per i musei più moderni ed extraeuropei, si tratta di istituzioni progressiste che si considerano al centro delle loro comunità e società, in cui la pandemia ha funto da acceleratore a impulsi che erano già presenti. Tra i direttori che provengono da diversi contesti e da diverse generazioni, emerge ancora il riferimento al Centre Pompidou di Parigi, termine di paragone per il futuro, perché il Beaubourg è implacabilmente moderno, con un'idea radicalmente nuova di ciò che può essere, per come delinea il suo ruolo e per la sua particolare programmazione. Anche l'esperienza di alcuni musei asiatici, sostiene Szántó, può essere considerata un esempio particolarmente interessante, perché queste istituzioni non sono appesantite dal bagaglio storico e dalla memoria che pesa su quelle europee. Queste realtà museali sembrano essere più intraprendenti, disposte a infrangere le regole, pronte a sperimentare cose nuove, ad esempio 'disimparare' - concetto che compare spesso quale provocazione in molte delle interviste del libro - ossia avere una concezione meno elitaria del museo e dell'arte.

Tra gli elementi positivi e nell'ottimismo che si coglie in molti interventi sulle possibilità future, c'è anche un aspetto negativo che è emerso in questo tempo in cui è stato incrementato in maniera esponenziale il lavoro da remoto. Questa attività ha portato a un maggiore isolamento tra le persone, a una maggiore disuguaglianza tra le professioni, in termine di salute e sicurezza. Se il museo può cogliere nella tecnologia digitale una grande opportunità, deve porsi anche il problema di mitigare gli effetti negativi dell'uso prolungato dei *devices* digitali, soprattutto sulle generazioni più giovani. In questo senso, si devono favorire laboratori creativi in presenza e cercare di trasformare le istituzioni museali in luoghi sempre più aperti al contesto territoriale e cittadino. Per ridurre la nuova forma di isolamento sociale legata alla DAD, il Museo Marino Marini di Firenze, tra le due ondate della pandemia, ha deciso di aprire una nuova sezione, nel chiostro rinascimentale, dove saranno ospitati dei laboratori creativi, anche estivi, per i bambini più piccoli. L'idea di «Kinder

seum of Art), Victoria Noorthoorn (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), Hans Ulrich Obrist (Serpentine Galleries, London), Anne Pasternak (Brooklyn Museum), Adriano Pedrosa (MASP, São Paulo), Suhanya Raffel (M+ Museum, Hong Kong), Axel Rüger (Royal Academy of Arts, London), Katrina Sedgwick (Australian Center for the Moving Image, Melbourne), Franklin Sirmans (Pérez Art Museum Miami), Eugene Tan (National Gallery Singapore & Singapore Art Museum), Philip Tinari (UCCA Center for Contemporary Art, Beijing), Marc-Olivier Wahler (Musée d'Art et d'Histoire, Geneva), and Marie-Cécile Zinsou (Musée de la Fondation Zinsou, Ouidah).

art» nasce da esempi di musei del Nord Europa e, ancora una volta, dalla capacità di ascolto, spiega la presidente Patrizia Asproni, nel comprendere le difficoltà educative e relazionali di molte famiglie che abitano in un centro storico sempre più disabitato e che possono sentire il museo quale sostegno e luogo d'incontro accogliente, luminoso e creativo.²² Peter Grey (2015), autore del libro *Lasciateli giocare*, ha osservato come nella nostra società eccessivamente occupata e connessa il tempo del gioco si sia drasticamente ridotto, ostacolando l'apprendimento delle abilità dell'infanzia. Per questo si deve sviluppare anche nei musei un diverso modello educativo che sostenga la curiosità, la gioiosità e la capacità di socializzare.

Infine, tra gli aspetti negativi non si può dimenticare che le istituzioni pubbliche, chiuse per lunghi periodi, hanno subito un grave danno economico, questione che il museo digitale non potrà risolvere se non trovando una giusta mediazione con quello reale, tra ciò che si può proporre sul web e ciò che ha una sua validità solo nel contatto fisico con l'opera d'arte (Won-Joo 2020, 79).

5 Senza limiti di tempo e di spazio il museo digitale è un luogo accogliente

In occasione della chiusura forzata dei musei l'ICOM, che ha monitorato²³ l'impatto della crisi sul settore, ha reso pubbliche le soluzioni più creative ideate per raggiungere il pubblico e continuare a impegnarsi con le diverse comunità di riferimento. Diversi studiosi, pensando all'immenso museo virtuale che si offriva in questi mesi sui social e sui network, ad esempio su Sky Arte, hanno fatto riferimento al *Musée imaginaire* di André Malraux, senza mura, esteso e infinito, fatto di sole riproduzioni fotografiche. Al contrario, ritengo che altri modelli, pur caduti nell'oblio negli anni Novanta, siano invece ancora più suggestivi. Le aperture straordinarie e gli orari prolungati erano considerati dai teorici della *Nouvelle Muséologie* delle condizioni necessarie per rendere questo luogo veramente sociale e accessibile a tutti, soprattutto alle classi lavoratrici. La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, già negli anni Cinquanta, fu tra i primi musei in Italia insieme alla Pinacoteca di Brera ad adottare delle aperture serali per venire incontro alle esigenze dei lavoratori e degli studenti. Mentre a Milano il rapporto stretto con la realtà in-

²² Descrizione dell'esperienza di laboratorio: <https://agcult.it/a/37204/2021-05-06/imparare-l-arte-attraverso-il-gioco-il-museo-marino-marini-di-firenze-lancia-il-concept-kinder-art>.

²³ Si veda un'ampia panoramica: <https://icom.museum/en/news/museums-and-covid-19-8-steps-to-support-community-resilience/>.

dustriale e le scuole professionali aveva spostato l'interesse soprattutto verso la formazione della classe operaia, a Roma, dove del resto poche erano le industrie, sono stati soprattutto i giovani, ancora prima della mitica *Estate romana* ideata da Renato Nicolini, ad affollare le sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Oggi, paradossalmente, in tempi di chiusura forzata, i musei hanno sperimentato il valore aggiunto dato dall'accesso illimitato ai contenuti. In tal modo il museo è stato percepito come un luogo senza limiti di spazio, di tempo e di condizione sociale, con cui poter interagire in ogni momento attraverso la tecnologia informatica. Pur non entrando nel merito delle differenze sulla presenza dei musei sui social network (Facebook, Instagram, ecc. rispetto a quelli istituzionali del Ministero), certamente le strategie utilizzate su queste piattaforme sono state di grande impatto, come dimostra uno dei più famosi motori di ricerca sull'arte, Google Art & Culture, che ha subito una vera impennata nel marzo del 2020. Proprio come nei forum degli anni Settanta, le piattaforme social hanno trasformato i musei in nuovi luoghi d'incontro virtuale, sempre accessibili, in cui le persone si sono sentite accolte, chiedendo di partecipare per manifestare i propri sentimenti, esporre le proprie opinioni, mostrare la propria creatività. Il digitale ha fatto del museo uno spazio accogliente e inclusivo, abbattendo molti degli ostacoli creati dalla distanza e dalla mobilità, sebbene vadano ancora considerate le barriere tecnologiche ed economiche che sussistono in moltissime realtà nazionali e internazionali, come ricordano le *Raccomandazioni UNESCO sulle risorse operative aperte* (OER) del 2019. Queste limitazioni all'accesso possono essere superate solo se i materiali didattici messi a disposizione saranno realmente di dominio pubblico, liberi, adattati ai diversi contesti culturali e di apprendimento, riutilizzabili e condivisi da chi ha difficoltà economiche o bisogni educativi speciali. Certo, la visita al sito è altra cosa rispetto alla visita reale ma, citando Cameron, non dobbiamo pensare a una contrapposizione ma a una loro coesistenza. Anche rispetto alla soggezione psicologica che le istituzioni museali possono creare, la porta d'ingresso online si è dimostrata particolarmente accogliente, capace di mitigare e talvolta abbattere la soglia della paura che appartiene a un'ampia fascia di coloro che si autoescludono dalla visita museale. Come sostiene Elena Bonacini (2020), l'attività creativa che si sviluppa sui social è il primo presupposto per la costruzione del senso di appartenenza a un gruppo sociale, per la creazione d'identità condivise e per l'ampliamento del proprio orizzonte comunicazionale. L'alto grado di partecipazione è dato, infatti, dalla libertà che l'utente possiede, non solo di ritrovare i contenuti e di memorizzarli, ma di collaborare alla loro creazione e ri-creazione personale. La reciprocità con l'utenza e la co-produzione di contenuti culturali erano state adottate, prima della pandemia, più facilmente nei musei tecnico-scientifici, notoriamente più orienta-

ti alla sperimentazione, piuttosto che nei musei tradizionali, mentre oggi tutti riconoscono l'importanza di una profonda interazione sociale che può avvenire attraverso le tecnologie digitali, di cui il web costituisce la risorsa più adatta.

Spesso economicamente e culturalmente meno dotati, alcuni tipi di pubblici mostrano difficoltà di accesso per via della posizione geografica, della progettazione spaziale e della collocazione delle opere, ostacoli sia fisici che psicologici che ancora oggi non sono stati totalmente abbattuti. Al contrario, con i social media, l'accesso illimitato ai contenuti museali e la libertà di seguire dei percorsi personali si sono dimostrati fondamentali per rendere la visita museale un'esperienza stabile e educativamente significativa. Infatti, in assenza di un modello istituzionale e di un percorso predefinito, il pubblico di Internet ha esibito prova di sapersi avvicinare alle opere d'arte in modo personale, partecipando alla realizzazione di *tableau vivant*, postando fotografie, pubblicando commenti ed esperienze. La programmazione virtuale si è dimostrata più coinvolgente per la popolazione demografica più giovane e digitalmente esperta, anche se non è mancata la partecipazione di un pubblico più adulto che spesso tende all'invecchiamento culturale e all'isolamento. Il museo digitale ha offerto straordinarie opportunità di riunire comunità e generazioni che difficilmente sarebbero state insieme in un contesto reale. Dall'impulso dato dalla crisi, i musei potranno ricostruire un legame specifico con le città, saranno un'interfaccia tra passato, presente e futuro, un luogo dove familiarizzare con le tecnologie digitali, una sorta di rifugio intellettuale e artistico per tutte le età (Piraina, Vanni 2020, 149). Per Ludovico Solima:

è crollato un muro, durante questa quarantena ed è crollato in termini culturali, prima ancora che tecnologici. Me ne sono reso conto a più riprese, l'ultima volta quando ho tenuto una lezione di management per conto della fondazione Scuola Patrimonio davanti a 700 studenti collegati in streaming, un numero assolutamente impensabile prima della pandemia. Ciò dimostra che queste risorse offerte dalla tecnologia devono essere orientate sul fronte della domanda, escogitando ad esempio questionari per i non-utenti dei musei, così da capire come trasformarli in utenti. (Ferrio 2020, 29)

In un tale contesto, esattamente come affermava Cameron, sarà soprattutto la capacità di creare relazioni con il pubblico, ossia di avviare delle discussioni, lanciare delle proposte, farsi carico delle esigenze, che lo renderà un luogo veramente nuovo. Insomma, se molti musei si sono attivati con grande naturalezza, semplicemente cambiando la dimensione spaziale con quella digitale, si deve però comprendere che quest'ultima richiede competenza, risorse, infrastrutture adeguate, come giustamente avverte Maria Elena Colombo (2020),

che non si improvvisano senza una riflessione più ampia nel prossimo futuro. Un'occasione così straordinariamente drammatica ha fatto finalmente comprendere che il museo è un'istituzione al servizio della società e che proprio in tale relazione risiede la sua ragion d'essere (Colombo 2020). Se la sua funzione si è assestata sulla condivisione dei messaggi social si dovrà, in futuro, riflettere sul web e sulla rete quali strumenti non superficiali di comunicazione, sulle caratteristiche di un luogo che al pari di quello fisico possiede infinite sfumature e valori. Dopo una prima fase di entusiasmo sperimentale, la museologia dovrebbe trovare un modo nuovo e più appropriato nel proporre i propri contenuti digitali, perché, come sostiene Nicolette Mandarano (2019), realizzare un sito e aprire un profilo social sono solo un primo passo per una valida comunicazione, ma si devono creare contenuti specifici che possano garantire un corretto posizionamento nel web: una nuova strategia umanistica e partecipativa in cui il museo si dovrà muovere attraverso un'attenta e originale programmazione dei suoi contenuti. Se nella prima parte del lockdown i siti dei musei sono stati usati da laboratori di buone pratiche per operare in modalità online, fra letture di libri, favole dedicate ai bambini, raccolta di narrazioni delle opere, nella fase di normalizzazione - spiega Federica Manoli, curatrice del Museo Poldi Pezzoli - queste sperimentazioni dovranno servire come casi di studio per mettere a punto un sistema integrato in cui le potenzialità di un museo, sia esso piccolo o grande, siano amplificate dall'uso delle tecnologie informatiche. Ad esempio, il sistema di prenotazione online può garantire accessi contingentati, con un afflusso di persone limitato, «come pretende non solo l'emergenza, ma anche la bellezza di un museo come questo» (Ferrio 2021, 29), ma si può, al tempo stesso, raddoppiare il numero di presenze, nell'ottica della massima accessibilità, attraverso il trasferimento di alcuni contenuti delle collezioni sulla piattaforma digitale.

6 Le nuove motivazioni della visita

Il museo postmoderno degli anni Novanta si era rivolto a un pubblico con dei bisogni piuttosto standardizzati, individuati attraverso indagini di mercato, che si sono rivelati spesso molto lontani dalle reali esigenze dei visitatori. La situazione di crisi ha creato una straordinaria occasione per avvicinarsi al pubblico attraverso una nuova idea di ascolto, simile a quella che Kinard individuava per il museo di quartiere: «La popolazione parla e discute, il museo è l'orecchio d'ascolto» (Kinard 2005, 69). Questo lungo periodo di chiusura ha mostrato che per il visitatore, anche in tempi di pandemia, la scelta di accedere a un luogo come il museo, nasce dalla necessità di soddisfare dei bisogni emotivi personali e unici, non sempre individuabili dalle indagini perché generati da una situazione esistenziale particolare e personale.

L'assenza di pubblico è stata anche una grande occasione per fare delle sperimentazioni che potranno essere utili quando si tornerà alla normalità, sia sui dispositivi espositivi che su un nuovo *storytelling* delle collezioni basato sulla capacità di ascolto della comunità. L'impegno ideativo di questi mesi ha consentito di intercettare le particolari e uniche esigenze emotive generate dall'isolamento, a partire dalle persone annoiate a quelle che cercavano un arricchimento personale. Ancora più interessante l'attenzione per quelle persone che hanno visto nella visita virtuale un sollievo dall'ansia e una cura del disagio per la perdita della normalità. Non a caso, sono stati soprattutto i musei canadesi, che già nel 2018 avevano ufficializzato la museoterapia come cura prescrivibile dal medico (Cicchiniè 2020, 49), ad aver proposto le iniziative più interessanti allo scopo di restare vicini alle comunità locali e di aiutare chi soffriva di un disagio psichico. Tra tutte le esperienze voglio citare il Museum AGNES di Kingston che ha ideato un programma di aiuto e supporto, chiamato *Art Hive @Agnes*, dove sono stati affrontati i temi del benessere psichico e della cura di sé, promuovendo uno spazio sicuro dal contagio e un senso di comunità creativa. Gli adulti, con l'aiuto di un arte terapeuta, sono stati invitati a esplorare, ognuno dalla propria casa, le capacità creative fornite dalle diverse tecniche artistiche e dalle esperienze di gioco. Che si trattasse di un reale sostegno psicologico è indicato non solo dal numero molto alto di partecipanti ma dalla scelta fatta dai responsabili del sito di fornire i numeri telefonici, sulla pagina di accesso ai laboratori, dei centri di aiuto e di ascolto a cui rivolgersi in caso di difficoltà. Tra i commenti postati si può leggere: «Art Hive è uno spazio confortevole dove puoi venire e rilassarti. Mi piace perché è molto inclusivo e tutte le abilità sono utilizzate per farti sentire bene».²⁴ Con l'isolamento, la solitudine, l'ansia e lo stress in aumento, c'è stata una maggiore richiesta di attività terapeutiche affidate all'arte, afferma Shannon Brown, coordinatrice del progetto: «questi programmi hanno attirato centinaia di partecipanti, molti dei quali non hanno mai saputo che l'arte potesse far parte della loro vita».²⁵

Anche in Italia, da tempo, alcuni musei si sono occupati del benessere psicofisico dei visitatori o delle possibilità terapeutiche legate alla visita museale. Ancora una volta voglio ricordare, quale lontano

²⁴ Sul sito del museo della Queen's University di Kingston (Canada) si possono trovare molte testimonianze e diverse immagini su tale esperienza: <https://agnes.queensu.ca/connect/news-and-stories/supporting-a-healthy-community-through-art-and-wellness/>.

²⁵ <https://agnes.queensu.ca/connect/news-and-stories/supporting-a-healthy-community-through-art-and-wellness/>.

esempio, la performance *Uomini e recinti*²⁶ alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna dove, nel 1979, venne organizzata un'inedita visita guidata per i malati dell'Ospedale Psichiatrico di Santa Maria della Pietà. Si trattava di una forma di sensibilizzazione nei confronti della malattia mentale che aveva portato questa realtà dal silenzio degli ospedali alla ribalta della società.²⁷ Molti musei si sono occupati negli ultimi anni di progetti di inclusione e di sostegno per i malati di Alzheimer, per i non udenti, per i disabili mentali, fino all'organizzazione di eventi legati alla pratica meditativa dello yoga.²⁸ Nel 2018, nove musei del Polo Museale della Campania, tra cui il Museo e Reale Bosco di Capodimonte, hanno ideato *Lo Yoga per i Musei - I Musei per lo Yoga*. I corsi, tutti gratuiti e aperti anche ai neofiti, invitavano i partecipanti a prendere consapevolezza degli influssi che uno spazio artistico può trasmettere a livello emotivo, sensoriale e persino fisico, trasformando il modo di avvicinarsi alle opere d'arte e creando un modello ambientale di interazione tra la collezione e gli altri visitatori.²⁹ La museologia odierna, dunque, quasi riprendendo le indicazioni che venivano dalla *Nouvelle Muséologie*, dovrà saper ascoltare e interpretare i bisogni evidenziati dal pubblico, inserendo tra i suoi obiettivi quello di poter essere una piattaforma del benessere esperienziale (Piraina, Vanni 2020, 100), in grado di facilitare relazioni interpersonali. Dovrà puntare sulla qualità dell'ambiente con un vero marketing umanistico, trasversale e non convenzionale, basato su idee innovative e personalizzate che dovranno produrre dei coinvolgimenti emozionali e relazionali (Piraina, Vanni 2020, 53).

7 Il ruolo sociale di cui i musei si sono riappropriati

Il processo di democratizzazione della cultura degli anni Settanta aveva portato alla creazione di nuovi luoghi di esposizione dal forte impatto sociale. Nell'attuale situazione, dopo decenni in cui questo modello museale era stato in parte abbandonato in favore di nuovi musei blockbuster internazionali, le istituzioni hanno ritrovato una nuova consapevolezza operativa e una nuova capacità professionale di relazionarsi con il pubblico. Musei piccoli e grandi sono stati incredibilmente capaci di progettare, nei primi mesi della pandemia, even-

²⁶ Si possono avere maggiori dettagli sulla performance-visita guidata in: <http://www.fabrizioborelli-imaging.it/maxxi-10-13-maggio-2018/>.

²⁷ Dopo l'approvazione dalla legge 180, conosciuta come Legge Basaglia.

²⁸ Anche la Pinacoteca di Brera ha realizzato dei laboratori per i malati di Alzheimer, così come molti altri musei nel mondo, a partire dal MoMA.

²⁹ Descrizione delle attività su <https://vivere.yoga/quando-lo-yoga-incontrarte-nei-musei/>.

ti per aiutare le loro comunità ad affrontare la situazione speciale in cui noi tutti ci siamo trovati per la prima volta nella storia dell'umanità. Se l'immagine più manifesta è stata quella di presentare mostre temporanee e collezioni permanenti attraverso i social media, l'aspetto più interessante, sottolineato anche nel decalogo proposto dall'ICOM, è stato quello di monitorare e sostenere i gruppi sociali più vulnerabili. Ad esempio, abbiamo visto progetti speciali realizzati per aiutare economicamente i soggetti più colpiti: i senzatetto, le donne a rischio di violenza domestica, i bambini con difficoltà di accesso all'istruzione, i migranti, i rifugiati e le minoranze che hanno subito atti di xenofobia a causa della paura del contagio.³⁰

Ma anche la presentazione di opere d'arte a un pubblico più vasto e in forme nuove può rappresentare un modo per sconfinare i pregiudizi e la discriminazione attraverso una narrazione che renda consapevoli del valore di appartenenza dei beni culturali a una comunità multietnica. Già tra il 2018 e il 2019 gli Uffizi, su impulso del direttore Eike Schmidt, del dipartimento Mediazione Culturale del museo e di due figure esterne, Simona Bodo e Maria Grazia Panigada, hanno proposto un progetto intitolato *Fabbriche di storia*, realizzando delle narrazioni dei dipinti della collezione affidate a persone immigrate da tempo a Firenze. Ogni narrazione è stata poi consegnata a un attore, tra gli altri, Marco Paolini, Marco Baliani e Lella Costa, tradotta in inglese e nella lingua di chi raccontava, dall'arabo al cinese a un idioma del Benin. L'intenzione, spiega una delle curatrici,

era di mettere in relazione il museo con qualcuno che non fosse il turista frettoloso, con un pubblico più prossimo al museo, che vive nella stessa città, nello stesso quartiere o che nel caso di Fabiana lavora al museo, ma che paradossalmente non è il pubblico che frequenta il museo. Contemporaneamente, usando il metodo narrativo, si provava a sollecitare una visita meno sbrigativa, più consapevole, più stanziale, perché capace di produrre dentro di sé non banali analogie, ma risonanze inattese. (Ebani 2021)

Questo potrebbe essere uno dei modi con cui musei e siti monumentali, che guardano al dopo COVID-19, potranno recuperare la loro ragion d'essere, dopo anni in cui le performance sono state misurate principalmente conteggiando l'incremento dei visitatori. Se durante i mesi del confinamento si è ricorsi al digitale per tenere attivo un canale di comunicazione, tuttavia, occorre tornare al museo 'servizio

30 Molte iniziative in tal senso sono state elencate e documentate nel sito della NEMO (Rete delle organizzazioni museali europee): https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/Initiatives_of_museums_in_times_of_corona_4_20.pdf.

pubblico', assecondando ed esaltando quanto prescritto già nel Codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004. Il bagaglio di idee dell'associazione Patrimonio di storie, nata nel 2011 e patrocinata da Simona Bodo, Maria Grazia Panigada e Silvia Mascheroni può essere un punto di partenza per nuove sperimentazioni. Tra tutte quelle censite sul portale³¹ ricordo l'iniziativa *Brera: un'altra storia* (2013), curata dalle storiche dell'arte Emanuela Daffra e Paola Strada, dove otto visitatori provenienti da Bosnia, Brasile, Egitto, Filippine, Perù, Senegal e Ungheria, oltre a un italiano, proponevano una narrazione di un'opera da loro scelta. Secondo Silvia Mascheroni, è fondamentale il ruolo di mediazione culturale che i musei, con i loro repertori di storie, possono svolgere nei confronti dei cittadini stranieri, immigrati di prima e di seconda generazione. L'esperienza del narrare consente di formare 'comunità patrimoniali', come suggerisce la Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa del 2005, promuovendo attività culturali contro il disagio sociale e la povertà educativa.

Tra le molte riflessioni in questa direzione, è degno di nota il recente contributo di Elisa Bonacini (2012) che riflette sui tanti modi di costruire una storia a partire da ciò che un museo custodisce, sottolineando le potenzialità virtuose delle nuove tecnologie, ma anche la capacità che un'istituzione culturale deve possedere per connettersi con i nuovi pubblici. Sulla stessa linea si colloca da tempo *Archeostorie*, il web magazine diretto dall'archeologa Cinzia Dal Maso. Tra le realtà museali più attive anche il Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena che ha condotto diverse iniziative, ad esempio *Choose the piece*, del 2011, in cui era stato chiesto a sessanta studenti immigrati di adottare un pezzo custodito nel museo, che si è così trasformato da reperto archeologico in qualcosa di simbolico e contemporaneo, «rinegoziandone il valore con le storie di chi era arrivato in città da molto lontano». ³² L'elenco potrebbe essere ancora più lungo ma quello che mi preme sottolineare è che questi progetti, già attivi prima della pandemia, devono diventare un modello portante perché la difesa delle minoranze e l'integrazione sociale può allargare i pubblici e trasformare il contesto museale in un *mentoring* sociale, come la scuola o la famiglia, insegnando i valori sociali di integrazione, di ascolto, insomma di democrazia. Del resto, anche prima della pandemia, alcuni tra i più importanti musei italiani hanno promosso attività per stabilire relazioni con le comunità di riferimento, segnando, in generale, un significativo passaggio da un'attenzione prioritaria centrata sull'incremento della fruizione e dell'accessibilità a un obiettivo di più vasta portata, che concerne la partecipazio-

31 Si veda una panoramica sull'esperienza partecipativa su: <https://www.patrimoniostorie.it/parlano-di-noi/>.

32 Cristina Zanasi, responsabile del progetto.

ne dei pubblici alla vita del museo, anche accogliendo nuove interpretazioni delle collezioni.³³

In Canada, il Museo dei Diritti Umani e il Museo dell'Immigrazione si sono da tempo assunti la responsabilità di creare individui sociali che condividano uno stesso *storytelling*, accompagnando le generazioni verso una certa armonia sociale (Piraina, Vanni 2020, 155).

Ciò che è stato prodotto durante la pandemia non è stato solo un sostegno materiale ma una dimostrazione, in un tempo di estrema solitudine ed emarginazione, delle ragioni che spiegano e sostengono la nostra identità culturale e sociale. Le caratteristiche fondamentali del museo, luogo della memoria e del dialogo, ne hanno fatto un'istituzione degna di fiducia. Realtà museali che avremmo considerato marginali, in termini di numeri e di marketing, come l'Aga Khan Museum di Toronto dedicato all'arte islamica, hanno invece avuto un fortissimo incremento di visualizzazioni nel periodo di lockdown. Attraverso le opere d'arte contenute nel museo, i concerti e le lezioni offerte online, le persone sono entrate in contatto con una tradizione culturale diversa che ha avuto il potere di farle sentire, in maniera consapevole, parte del mondo e di un'umanità condivisa. In Italia, Maria Fratelli, la direttrice di Casa Museo Boschi di Stefano (Milano), nel ricordare che i musei possano essere soprattutto luoghi fortemente presenti sul territorio e molto reali per le persone, ha visto nella pandemia l'occasione per

cambiare alcuni paradigmi che erano diventati veramente ossessivi: la frenesia dei numeri a discapito della registrazione della soddisfazione del visitatore, la necessità di dimostrare di avere tanto pubblico e riconoscimenti statistici immediati, rispetto all'evidenza di altri parametri di qualità: la capacità di costruire veramente archivi di conoscenza ed esperienza, la necessità di essere solidali e di condividere la cultura quale ausilio di salvezza, luce, corda, zattera, quello che poteva aiutare a non affogare nella solitudine e nella disperazione.³⁴

33 Per cui si vedano le attività di ICOM Italia e della Commissione Educazione e Mediazione istituita nel 2007. Da ottobre 2020 è attivo il gruppo di lavoro *Educazione al patrimonio culturale. Musei-scuole-territorio e professionalità*, coordinato da Silvia Mascheroni, che sta affrontando le tematiche più urgenti sull'educazione al patrimonio, promuovendo, grazie ai Coordinamenti regionali, opportunità di incontro e confronto fra docenti e responsabili dei servizi educativi. Su alcune azioni che caratterizzano la professionalità dell'educatore museale, nonché sulle conoscenze e competenze ritenute utili e sul 'divario digitale' presente nel nostro Paese si veda il documento disponibile all'indirizzo <http://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/01/ICOM-italia.GdLMuseiScuole.EducazionePatrimonio.7ottobre.2020.pdf>.

34 Si veda il sito dell'ICOM Italia: <http://www.icom-italia.org/tracciamo-la-rotta/>.

8 Raccogliere per ricordare

Altri aspetti fondamentali sono la conservazione e la creazione di un'identità collettiva nella quale la comunità si riflette. Se la necessità di conservare è all'origine stessa del museo, questa rappresenta, anche secondo Cameron (1995), un'esigenza universale e umana per dare significato a un'esperienza e averne consapevolezza.

Documentare ed esporre la crisi in atto non è solo servito a creare una memoria storica, ma ha significato mettere in grado le persone di comprenderla e di elaborarla. Ricordare e conservare le testimonianze e le modalità con cui le persone hanno affrontato il trauma della pandemia è stata un'ulteriore possibilità che i musei hanno avuto per avvicinarsi al pubblico, per dare un nuovo significato alle collezioni museali, preservando allo stesso tempo conoscenze e ricordi per le generazioni future. Ribadisce Katine Duhanal, curatrice del Canadian Museum for Human Rights che questa è stata un'occasione per capire ancora di più l'importanza delle storie orali, che devono essere conservate all'interno del museo accanto alle testimonianze materiali.³⁵ La cultura orale tipica dei forum torna a essere un documento storico di straordinaria capacità evocativa e, se vogliamo, anche una novità a cui i musei potranno ricorrere sempre più spesso. La crisi sanitaria ha prodotto una enorme mole di documenti orali, dalle canzoni sui balconi alle dichiarazioni dei politici, dalle testimonianze dei medici a quelle delle persone comuni, che sono stati oggetto di raccolta di musei in ogni parte del mondo, soprattutto nei musei etnografici, scientifici e di storia locale. Dal Museo Etnografico Ambrosetti, in Argentina, che ha pubblicato online una mostra collettiva intitolata *ExpoCuarentena*³⁶ al Canadian Museum for Human Rights che, in un momento di porte chiuse e distanziamento fisico, ha incoraggiato le persone a condividere le loro esperienze personali sulla pandemia, caricando brevi video di risposta a suggerimenti a tema (Remeir 2020). La prima delle domande è stata: «Quali atti di gentilezza ti hanno sollevato il morale durante la pandemia?» in modo da incoraggiare la produzione di storie personali ma anche di fornire un focus sulla compassione e sul senso di comunità, fondamentali per la difesa dei diritti umani.³⁷ In Europa, il Museo di Erding in Baviera, fondato nel 1856 da un mastro calzolaio della zona con il compito di raccogliere, conservare e presenta-

³⁵ Intervento online consultabile sul sito del museo: <https://humanrights.ca/>.

³⁶ Tutta la mostra è consultabile online: https://issuu.com/etnoba/docs/expo_cuarentena.

³⁷ Certamente non è un caso che le manifestazioni contro il lockdown nazionale si siano svolte davanti al museo, luogo simbolo dei diritti umani ma anche protagonista delle attività di riflessione e confronto con il pubblico durante la pandemia.

re la storia della città e della regione, ha sviluppato la sua attitudine istituzionale raccogliendo testimonianze, oggetti e fotografie della vita al tempo del Coronavirus. Nell'aprile 2020, il direttivo ha lanciato un appello pubblico per creare una *Collezione Corona* per le future generazioni, chiedendo l'aiuto dei cittadini che hanno risposto con grande entusiasmo.³⁸ Vorrei sottolineare, come sosteneva Duncan Cameron, che tale vocazione non si può praticare solo nella contingenza ma deve essere programmata. Infatti, già dal 2015 il Museo di Erding ha assunto il ruolo di deposito culturale, grazie alle scelte museali del suo direttore, Harald Krause, che ha ampliato la gamma di visitatori e trasformato l'ampio ingresso del museo in un vero forum per il dialogo culturale.

In Italia, il primo Museo della Quarantena è nato da un progetto digitale del Museo Diocesano Tridentino di Trento, lanciato via web il 7 maggio 2020, sempre con la volontà di raccontare le lunghe settimane del lockdown attraverso gli oggetti-simbolo che ci hanno accompagnato.³⁹ L'esposizione, in versione digitale, raccoglie le fotografie di oggetti di uso quotidiano - ma anche animali, piante, luoghi e cibi - che sono stati utili, consolatori, di conforto, di compagnia e, appunto, 'simbolici' della quarantena. Ogni immagine di questo museo digitale è contrassegnata da una breve didascalia indicante l'autore dell'oggetto scelto, la data di realizzazione, lo stato di conservazione e soprattutto il motivo della scelta, proprio per dare agli oggetti la stessa connotazione e classificazione che hanno le opere d'arte. La risposta è stata immediata, come racconta la direttrice Domenica Primerano, tanto che è stato creato un primo nucleo della raccolta, in continua espansione, dando vita a un grande contenitore narrativo, in grado di restituire al visitatore un quadro unico del lockdown e del ruolo centrale che determinati oggetti hanno avuto, nel tempo sospeso della nostra vita. Si tratta, quindi, non solo di recuperare il rapporto con il pubblico ma di 'invertire' lo sguardo dal museo verso i visitatori, trasformandoli in produttori di collezioni e di contenuti, per far emergere tematiche forti, spesso scomode, sull'esistenza e sulla vita della comunità (Primerano 2020, 224).

Tra i progetti più significativi, che hanno dato forza a quel ruolo sociale che il museo rivendicava già con la *Nouvelle Muséologie*, vanno ricordati quelli che, oltre a condividere la memoria, sono stati impegnati nell'elaborazione del lutto e nel senso di colpa che la pandemia da COVID-19 ha generato. Mi piace concludere con l'esperien-

38 Sul sito istituzionale è possibile vedere la parete fotografica realizzata nel foyer del Museum Erding con una piccola selezione della collezione *Corona*: <http://www.museum-erding.de/index.php?id=67>.

39 Si veda un esempio delle schede e degli oggetti scelti sul sito: <https://www.museo-diocesano-tridentino.it/pagine/museo-della-quarantena>.

za *Non recidere, forbice, quel volto*,⁴⁰ nata dalla collaborazione tra i professionisti dei servizi educativi⁴¹ della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo (GAMEC) e i mediatori umanitari della Caritas, in una città che, più di ogni altra, è divenuta un simbolo drammatico della pandemia. È stata questa un'occasione davvero unica, con un portato sociale di grande spessore, in cui il museo ha provato a spiegare le ragioni di un dramma vissuto dalle famiglie e dagli operatori sanitari. In un tempo di dolore e di sgomento, moltissime persone che dovevano elaborare il distacco dai propri cari, piene di sensi di colpa per non aver potuto dare l'ultimo saluto a chi moriva in ospedale, hanno trovato un luogo partecipativo per esorcizzare il dolore attraverso la condivisione. Il progetto, partendo dal verso di Montale *Non recidere, forbice, quel volto*, ha messo in atto un 'laboratorio di memoria generativa', con visite guidate e momenti di dialogo in cui il museo si è trovato davvero in ascolto della collettività, in una nuova forma di mediazione umanistica che non vuole sostituire la psicologia, ma rendere più facile l'incontro tra persone della stessa comunità. Si torna così al museo-forum, nella versione aggiornata dell'anno topico che è stato il 2020.

Bibliografia

- Argan, G.C. (2005). *Intervista sul Novecento*. A cura di M. Perelman, A. Jaubert. Roma: Graffiti Editori, 18-19.
- Contardi, B. (1983). «Premessa a Giulio Carlo Argan». Contardi, B. (a cura di), *Storia dell'arte come storia della città*. Roma: Editori Riuniti, 7-15
- Baudrillard, J. (1977). *Effett Beaubourg. Implosion et dissuasion*. Paris: Editions Galilée.
- Baudrillard, J. (2003). *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani.
- Bernardi, E. (2017). *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Binni, L.; Pinna, G. (1989). *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*. Milano: Garzanti Editore.
- Bonacini, E. (2012). «Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione dell'utente alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale». *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 5, 93-125. <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/201>.
- Bonacini, E. (2020). *I musei e le forme dello Storytelling digitale*. Roma: Aracne.

⁴⁰ Sul sito istituzionale è possibile leggere i modi e i tempi del progetto che si basa sulla mediazione umanistica tra persone: <https://www.gamec.it/non-recidere-forbice-quel-volto/>.

⁴¹ La responsabile Giovanna Brambilla ha pubblicato, nel maggio del 2021, il libro *Soggetti Smarriti* che tocca i temi della necessità di dialogo tra musei e il pubblico, per un fondamentale confronto con la collettività e una nuova progettualità dedicata alle persone marginali e fragili.

- Bourdieu, P.; Darbel, A. (1969). *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Cameron, D. (1968). «A Viewpoint: The Museum as a Communication System and Implications for Museum Education». *Curator*, 11(2), 33-40.
- Cameron, D. (1971). «The Museum, a Temple or the Forum». *Curator*, 14, 11-24.
- Cameron, D. (1995). «The Pilgrim and the Shrine: The Icon and the Oracle». *Museum Management and Curatorship*, 14(1), 47-55.
- Campolmi, I. (2011). «'What is a Modern Art Museum?' Palma Bucarelli e la GNAM: il modello del MoMA in Italia». Cantatore, L.; Zagra, G., *Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita = Atti della giornata di studi* (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 25 novembre 2010). Roma. Biblioteca Nazionale Centrale, 51-69.
- Cicchinè, M. (2020). «Webcolloquio nel lockdown: intervista a Paolo Crepet». Piraina, D.; Vanni, M. (a cura di), *La nuova museologia: le opportunità nell'incertezza. Verso uno sviluppo sostenibile*. Torino: Celid, 43-50.
- Coleman, L.V. (1927). *Manual for Small Museums*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- Colombo, M.E. (2020). *Musei e cultura digitale. Fra narrativa, pratiche e testimonianze*. Milano: Editrice Bibliografica.
- Cresti, C. (1976). «Dall'architettura museografica all'architettura museologica». *Museologia*, 4, 84-93.
- Damioli, G. (2011). *Analisi dell'esperienza museale e delle forme di apprendimento in un'istituzione tecnico-scientifica e della cultura materiale. Il caso del Museo dell'energia idroelettrica di Cedegolo-Musil* [tesi di dottorato]. Bergamo: Università degli Studi di Bergamo.
- De Carli, C. (2003). «Argan: L'arte di educare». Lorandi, M.; Pinelli, O. (a cura di), *Rileggere Argan. L'uomo, lo storico dell'arte, il didatta, il politico = Atti del convegno* (Bergamo, 2002). Bergamo: Moretti & Vitale, 94-110.
- Della Pergola, P. (1980). «La didattica dei musei». Romanelli, P. (a cura di), *Museo perché, Museo come. Saggi sul museo*. Roma: De Luca, 87-8.
- Deloche, B. (1985). *Museologica*. Paris; Lyon: Publication de l'Institut interdisciplinaire d'études Epistémologiques.
- Dragoni, P. (2015). «'Accessible à tous': la rivista 'Mouseion' per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento». *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 11, 149-221. <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1176>.
- Dragoni, P. (2016). «'La concezione moderna del museo' (1930). All'origine di un sistema di regole comuni per i musei». *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 14, 25-51. <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1464>.
- Ebani, F. (2021). «Così i musei pensano di riaprire e reinventarsi dopo la pandemia». *Internazionale*, 11 gennaio. <https://www.internazionale.it/reportage/francesco-ebani/2021/01/11/musei-covid-19>
- Ferrio, S. (2020). «I musei del post-Covid investono in sicurezza e creatività». *Smartbuildingitalia*, 6, 28-9. <https://www.smartbuildingitalia.it/wp-content/themes/smartbuilding2018/assets/images/SmartBuildingItalia-N6.pdf>.
- Gamba, C. (2009). «Introduzione». Argan G.C., *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*. A cura di C. Gamba. Milano: Marinotti, 5-35.

- Gaudibert, P. (1970). «Il museo d'arte moderna, animazione e contestazione». Ribaldi, C. (a cura di), *Il nuovo museo. Origine e percorsi*, vol. 1. Milano: Il Saggiatore, 64-72.
- Gray, P. (2015). *Lasciateli giocare*. Torino: Einaudi.
- Gremigni, E. (2001). «Breve storia degli orientamenti teorici e legislativi intorno alla didattica museale in Italia». *BTA – Bollettino Telematico dell'Arte*, 268. <https://www.bta.it/txt/a0/02/bta00268.html>.
- Hooper-Greenhill, E. (2006). «Studying Visitors». Macdonald, S. (ed.), *A Companion to Museum Studies*. Malden (MA); Oxford; Victoria: Blackwell, 362-76.
- Kinard, J. (2005). «Intermediari tra il museo e la comunità». Ribaldi, C. (a cura di), *Il nuovo museo. Origine e percorsi*, vol. 1. Milano: Il Saggiatore, 64-72.
- Lollobrigida, C. (2010). *Introduzione alla museologia. Storia, strumenti e metodi per l'educatore museale*. Firenze: Le Lettere.
- Mandarano, N. (2019). *Musei e media digitali*. Roma: Carocci Editore.
- Marrocco, M. (2011). «Il Museo negli scritti di Giulio Carlo Argan». *teCLA. temi di Critica e Letteratura artistica*, 3, 8-31. http://www1.unipa.it/tecla/contenuti/pdf/rivista3_montaggio/prove/numero3_marrocco.pdf.
- Muséographie. Architecture et Aménagement Des Musées d'Art (1934) = Acte de la Conférence Internationale d'Études* (Madrid, 1934). [Paris]: Société des Nations; Office international des musées; Institut international de coopération intellectuelle.
- Pavis, Y. (1971). «Vers le musée du futur-entretien avec Pierre Gaudibert». *Opus international*, 28, 27-33.
- Pinelli, A. (2012). «Giulio Carlo Argan, un intellettuale europeo». Gamba, C. (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte = Atti dei convegni* (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 19 novembre 2009; Roma, Sapienza Università di Roma, 9-11 dicembre 2010). Milano: Electa, 29-38.
- Piraina, D.; Vanni, M. (2020). *La nuova museologia: le opportunità nell'incertezza*. Torino: Celid.
- Primerano, D. (2020). «Creare comunità nel tempo sospeso della pandemia». *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 11, 213-29. <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/2530/1737>.
- «Recommandation concernant les moyens le plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous». Organisation des Nations Unies pour l'Éducation la Science et la Culture (éd.), *Actes de la Conférence Générale. Onzième session. Résolutions = Acte du Conférence* (Paris, 1960). s.l.: UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114583_fre.page=128.
- Reimer, W. (2020). «Canadian Museum for Human Rights Collecting Personal COVID-19 Stories». *Global News*, 30 March. <https://globalnews.ca/news/6750421/canadian-museum-for-human-rights-coronavirus-covid-19-stories/>.
- Ribaldi, C. (a cura di) (2005). *Il nuovo museo. Origine e percorsi*, vol. 1. Milano: Il Saggiatore.
- Rigolo, P. (2009). «L'ARC di Pierre Gaudibert». *Nuova Museologia*, 20, 15-16.
- Russoli, F. [1981] (2012). «Il museo come elemento attivo nella società». *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 4, 219-24. <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/321>.
- Sasha Piccato, N. (2020). «Il ruolo del museo per le nuove generazioni. Educazione, cultura e utilizzo delle tecnologie come fattori di integrazione nel-

- la società post-confinamento. Il caso dei musei canadesi». Piraina, D.; Vanni, M. (a cura di), *La nuova museologia: le opportunità nell'incertezza*. Torino: Celid, 149-60.
- Sassi Merien, B. (2007). *Le musée à l'ère de l'Internet* [thèse de doctorat]. Paris: Sorbonne Université.
- Screven, C.G. (1969). «The Museum as a Responsive Learning Environment». *Museum News*, 47(10), 7-10.
- Wittgens, F. (1956). «Concerti, radio, televisione, visite guidate». *Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma = Atti del convegno* (Perugia, 18-20 marzo 1955). [Perugia]: Stabilimento tipografico Carlo Colombo, 57-62.
- Won-Joo, S. (2020). «La Corea del Sud e i suoi musei nell'era COVID-19: strategie, buone pratiche e problematiche legate alla sostenibilità sociale ed economica». Piraina, D.; Vanni, M. (a cura di), *La nuova museologia: le opportunità nell'incertezza*. Torino: Celid, 77-90.
- Zuliani, S. (2009). «'Vitrines de référence'. Alcune premesse e qualche ipotesi sul museo del XXI secolo». Chiodi, S. (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità = Atti del convegno internazionale* (Roma, 3-4 aprile 2009). Firenze: Le Lettere, 151-81.

