

**Sapienza Università di Roma – Facoltà di
Scienze della Comunicazione**

**Corso di dottorato “Mediatrends” XXIV
ciclo**

**Titolo della tesi: *Musei d’arte e consumo. Il caso
romano GNAM-MAXXI***

**Tutor della tesi:
Prof.ssa Isabella Pezzini
Prof.ssa Valentina Martino
Prof.ssa Luisa Valeriani**

**Dottoranda:
Mariarosa Bova**

A.A. 2011/2012

Consigli ai visitatori di un museo

Non fingete il trasporto e l'estasi; non gridate subito "ecco, è Lui, un capolavoro!": potrebbe essere una copia o una riproduzione fotografica; non indossate scarpe strette e alte, borse e pacchi pesanti, pellicce e cappotti troppo caldi; non entrate digiuni o con troppo cibo sullo stomaco, depressi o in cattive condizioni fisiche; non dimenticate gli occhiali; scegliete alcune cose da vedere bene; lasciate a casa i figli piccoli e gli altri parenti ai quali non importa nulla del museo.

Quasi tutti i musei scontentano i propri visitatori; ma non ne vengono informati perché gli stessi non lo confesseranno mai: sarebbe come ammettere che il viaggio (o il sacrificio compiuto in nome della cultura) non ha avuto successo. Fastidiosi sensi di colpa o di incompletezza non incoraggiano però a ritornare in un museo che ha deluso.

(Mottola Molfino, A., 1991, p. 160)

INDICE

Introduzione p.11

PARTE I

Capitolo 1 – Il disegno della ricerca

1. Il museo: il <i>mito</i> e il <i>mostro</i>	15
2. L'importanza della ricerca sulla comunicazione e sulla fruizione museale	17
3. Strumenti semiotici	22
4. Definizione dell'oggetto e delle finalità; due casi di studio	22
5. Definizione dell'attuale contesto di azione dei musei italiani. Alcuni nodi problematici	27
5.1. Sul valore economico e culturale delle opere d'arte e del museo	28
5.2. Contro la riduzione del museo a collezione	29
5.3. Sull'autonomia del museo	30
5.4. Sul recente concetto di <i>valorizzazione</i> del patrimonio culturale	31
5.5. Sulla missione dei musei. La ricerca e la comunicazione	32
5.6. Sulle necessità di progettualità culturale e di innovazione	36
6. Risultati attesi dalla ricerca	37

Parte II

Capitolo 2 – Storia del museo ed evoluzioni contemporanee	39
1. Storia del museo. Tappe principali	40
1.1. Dai culti religiosi, all'antica biblioteca fino al museo- logo	42
2. Evoluzioni contemporanee: nuove forme di museo e di opere d'arte	49
2.1. I musei <i>relazionali</i>	50
2.2. Dall' <i>apertura</i> dell'opera d'arte alla <i>rovina</i> messa in scena	52

2.3. Tra museo, architettura, opera d'arte e visitatore: l' <i>installazione (installation art)</i>	55
2.3.1. Dieci casi esemplari. Una ricostruzione storica	62
2.3.1.1. Funzionamento del dispositivo dell' <i>installazione</i> e suo legame con il museo	77
2.4. Un'estetica dell' <i>ibridazione</i>	86
2.5. Reti museali e musei in rete	88
Capitolo 3 – Assetto giuridico-istituzionale del museo italiano	90
1. Una retrospettiva per tappe principali	90
2. Cenni alle norme vigenti	93
2.1. Il museo nel decreto legislativo 42/2004	98
2.2.1. Una lettura semiotica. L' <i>opposizione tra tutela, fruizione e valorizzazione.</i>	100
3. Il confronto con il museo nella direttiva dell'ICOM: anche <i>comunicazione e ricerca.</i>	103
PARTE III	
Capitolo 4 – Approccio semiotico e semiotica del museo	105
1. Quale semiotica?	107
2. Una definizione semiotica di <i>spazio</i>	122
3. Lo spazio museale come discorso	123
4. L'utilità degli studi di Hammad, Lotman e Zunzunegui	125
Capitolo 5 – Il caso studio GNAM	
1. Origini della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e tappe storiche principali	128
2. Breve storia degli ordinamenti e degli allestimenti del passato	137
2.1. L'ordinamento Fleres	140
2.2. L'ordinamento Papini	141
2.3. L'ordinamento Bucarelli. Le guide del 1951 e del 1973	143
2.4. L'ordinamento Pinto. La guida del 2005	149
3. Il catalogo delle collezioni e la guida	150
4. Una visita alla Galleria	153
4.1. La zona dell'ingresso principale: la sequenza esterni-atrio	158

4.2. Le sale del I Ottocento - Il Salone dell'Ercole (sala 1)	162
4.2.1. Le sale 2, 3 e 4	171
4.2.2. Le sale 5, 6 e 7	173
4.3. Le sale del II Ottocento – Il Salone Giordano Bruno (sala 8)	175
4.3.1. Le sale 9, 10 e 11	177
4.3.2. Le sale 12, 13 e 14	178
4.3.3. Le sale 15, 16 e 17	181
4.4. L'ingresso all'esposizione del '900	183
4.4.1. Il I Novecento: le sale 18-22	184
4.4.2. Le sale 22-30	187
4.4.3. Il II Novecento: le sale (rinumerate) dell'allestimento 2010	192
4.4.3.1. Le sale 1, 2 e 3	194
4.4.3.2. Le sale 4, 5, 6 e 7	195
4.4.3.3. Le sale 8, 9 e 10	196
4.5. Allestimento e percorso della Galleria fino al 26 ottobre 2011 – La Mostra temporanea G.randi N.uclei A.rte M.oderna II	197
4.6. I servizi di accoglienza	201
4.6.1. Il Caffè delle Arti e la libreria Electa	201
4.6.2. La biblioteca	203
4.7. Gli spazi chiusi al pubblico	204
5. Il logo	208
6. Il sito web	211
6.1. Il collegamento della Galleria ai musei del circuito GNAM tramite il sito web	223
7. La Galleria e i musei del circuito Gnam	226
7.1. Il museo Andersen. La presentazione di un progetto multimediale	229
8. I rapporti della Galleria e del circuito GNAM con il territorio urbano	235
9. Il discorso della Galleria	241
10. Alcune proposte	244
11. Il nuovo allestimento e ordinamento della Galleria Nazionale. Le principali novità introdotte dal 22 dicembre 2011	248

Capitolo 6 – Il caso studio MAXX	
1. Le origini del Maxxi: la lettura dal futuro	253
2. La storia del Maxxi e le tappe principali della sua costruzione	255
3. La guida e i cataloghi del museo	258
4. Una visita al Maxxi	262
4.1. Le zone di ingresso al museo	263
4.1.1. Il rapporto del museo con le strutture limitrofe	279
4.2. La piazza del museo	285
4.3. I servizi di accoglienza esterni. Il Maxxi 21, il bookshop e il Maxxi B.A.S.E.	292
4.4. La Hall del museo e i servizi di accoglienza interni	296
4.4.1. L'isola informazioni	296
4.4.2. La biglietteria	298
4.4.3. Il bookshop interno	299
4.4.4. Il guardaroba	300
4.4.5. Il punto ristoro	300
4.5. L'Auditorium	301
4.6. Le Gallerie Carlo Scarpa e Claudia Gian Ferrari	302
4.7. Galleria 1	303
4.8. Galleria 2	306
4.9. Galleria 3	312
4.10. Galleria 4	313
4.11. Galleria 5	315
5. I rapporti del Maxxi con il quartiere	317
6. Il logo	323
7. Il sito web	326
8. Il discorso del Maxxi	333
9. Una proposta	337

PARTE IV

Cap. 7 – Risultati della ricerca	341
1. Sul caso romano Gnam-Maxxi	343
1.1. Uno spettacolo-vetrina del museo: l'ultima tappa (momentanea) dell'installazione artistica	344
1.2. La complementarietà tra i due musei e i rapporti con il territorio. Risorse da valorizzare	346

2.Una più ampia definizione di museo. Un contributo al
dibattito in corso 351

BIBLIOGRAFIA 363

SITOGRAFIA 377

APPENDICE 378

Mariarosa Bova, 2009, *Cosa fa l'Auditorium: una riscrittura dei consumi nella metropoli*, in Pezzini, a cura, 2009, *Roma. Luoghi del consumo, consumo dei luoghi* (ricerca Prin 2007 sui luoghi del consumo a Roma), Nuova Cultura, Roma.

Introduzione

Che siano coinvolgenti e *sensibili* (Pezzini 2011), sacri e profani al tempo stesso; o che al contrario si mostrino attempati e sciatti come piccole isole in cui approdano i relitti del tempo; o come depositi di una vita che non c'è (Cirese, 1976) emanano fascino. E in questo loro fascino, così evidente e anche così nascosto nei meccanismi che lo producono, i musei manifestano il loro potere e il potere degli equilibri politici e culturali della società a cui appartengono (Binni, Pinna 1980; Mottola Molfino 1991).

D'altro canto però, se la società evolve rapidamente esprimendo nuove istanze e nuovi modelli culturali e di partecipazione politica, i musei hanno più difficoltà a tenere la velocità, a seguire e a interpretare queste evoluzioni; si realizza così una sorta di scollamento tra il mondo a cui appartengono e il mondo che esprimono, sempre meno democratico e sempre più chiuso in se stesso; serve allora lavorare per ricostruire il ponte tra questi due mondi, i musei devono valorizzare il proprio ruolo di *comunicatori* (Hooper Greenhill, 2003). Da dove cominciare?

Ho deciso di farlo a partire da un concetto elaborato dal semiotico Zunzunegui (2003), quello del museo inteso come *discorso sincretico*. Si tratta di un'accezione molto ampia di museo, che ne coglie la portata culturale e sociale al tempo

stesso; il museo viene inteso infatti come *discorso* formato da *testi* di natura espressiva differente (opere d'arte, pannelli informativi, architettura dell'edificio, percorso di visita...) ed elaborato da soggettività sociali (soprintendenti, direttori, architetti, curatori...) che nel loro avvicinarsi hanno lasciato una traccia del loro lavoro.

Di cosa parla questo museo-discorso? Parla dell'arte come tutti sappiamo o come possiamo sapere immediatamente visitando un museo e leggendo un catalogo o una guida. Ma quello che non possiamo sapere immediatamente, perché implicito nel percorso di visita del museo come nel suo catalogo, è che attraverso il modo in cui espone l'arte il museo parla anche di una società che si identifica in quell'arte e che ne fa uso per riflettere su se stessa; parla di come quella società organizza il sapere e attraverso quali modelli lo costruisce; parla del rapporto tra le istituzioni di quella società e i propri cittadini. Serve allora rendere esplicito quanto invece è implicito nel discorso del museo.

Tenterò di fare questo con il mio lavoro di tesi, attraverso gli strumenti metodologici della semiotica greimasiana. Sarà un modo per valorizzare il museo nel suo ruolo di comunicatore, e al tempo stesso per offrire, ad addetti ai lavori e a curiosi più in generale, strumenti integrativi di lettura del museo (cap. 1).

Prima di addentrarsi nell'analisi dei casi studio scelti, ovvero GNAM (Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) e MAXXI (Museo nazionale delle Arti del XXI secolo), questa ricerca si apre con una ricostruzione storica del museo e delle

sue relazioni con il mondo dell'arte (cap. 2), cercando in questo modo di individuare e raccogliere i vari significati che nel tempo si sono espressi con la parola *museo*, la maggior parte dei quali ancora oggi presenti sebbene spesso riscritti da ciascun museo nelle specifiche forme del suo spazio.

Le pagine successive di questa tesi, collegandosi allo specifico contesto di azione dei musei italiani, approfondiscono alcuni aspetti legati alla disciplina vigente in materia nel nostro Paese. Una lettura semiotica ne metterà in risalto contraddizioni logiche e operative, che trovano indirettamente una conferma nella letteratura di settore.

Segue dunque la presentazione degli strumenti concettuali e metodologici usati in questa ricerca (cap. 4). La presentazione fa da preambolo ai capitoli dedicati alla descrizione e analisi del discorso della Galleria (cap. 5) e di quello del Maxxi (cap. 6).

L'ultimo capitolo (cap. 7) raccoglie i risultati dell'intero studio.

A tale proposito, vorrei fare una precisazione riguardo a un contributo che questa tesi intende dare, in aggiunta a quelli più specifici di cui si parlerà nel primo capitolo. Infatti, la descrizione della Galleria (cap. 5) vorrebbe essere un lavoro integrativo e di ulteriore riflessione rispetto all'indagine 2007 sui visitatori della Galleria condotta da Ligozzi e Mastrandrea (a cura di, 2009) secondo un approccio psicologico. Si è trattato di un'indagine effettuata applicando a un campione di circa 3.000 visitatori, di cui il 40% stranieri, alcuni strumenti di ricerca quali-quantitativi (focus group, questionario semistrutturato a risposte chiuse e aperte, e uso della scala

Likert per misurare il gradimento dei visitatori a singoli indicatori dell'esperienza di visita). Dai risultati ottenuti erano emersi alcuni aspetti problematici nel rapporto tra la Galleria e i suoi visitatori, quali la difficoltà di orientamento nel percorso, la difficoltà di associare la Galleria e l'esperienza di visita ad un'immagine od opera d'arte in particolare; e infine un aspetto di per sé non problematico ma interessante, ovvero la contrarietà di effetti prodotti dall'esposizione delle sale dell'800 rispetto a quella del 900 (le due macrosezioni in cui è stata articolata l'esposizione Gnam fino al recente riordianamento e riallestimento del dicembre 2011). L'ansia e lo stordimento prodotti dalla visita alle sale del Novecento sono stati collegati -dagli autori della ricerca- alla maggiore difficoltà per il pubblico di interpretare l'astrattismo e l'arte contemporanea.

Si tratta di una interpretazione molto convincente dal punto di vista specificamente adottato in quella indagine; e al tempo stesso ne rimangono fuori alcuni aspetti che è possibile recuperare proprio attraverso una lettura semiotica che parte da un punto di vista differente, e per la quale certi effetti in un museo non sono prodotti solo dalle opere, ma anche dal più ampio discorso in cui quelle opere risultano inserite. Ho tentato perciò di orientare la descrizione della Galleria (cap.5) anche in modo da fornire un contr'altare, o un diverso contesto di lettura, agli interessanti aspetti emersi dall'indagine di Ligozzi e Mastrandrea.

Capitolo 1

Presentazione della ricerca

1. Il museo: il mito e il mostro

Musei d'arte. L'esperienza diretta ce li restituisce come luoghi di intense emozioni, coinvolgenti o al contrario noiosi, comunque fuori dal tempo e dallo spazio della routine quotidiana.

Anche per questo esprimono fascino, il fascino che li ha fatti entrare nella storia del cinema¹, in qualità di set unici nel loro genere e non imitabili altrimenti.

Quello stesso fascino nel tempo ha finito per contagiare gli stessi addetti ai lavori, spesso costruttori e vittime della figura mitologica e insieme mostruosa del museo.

Il *mito* del museo è quello di cui parla la sociologa Eilain Hooper Greenhill², quello appartenente all'immaginario, quello per cui

¹ V. *Museum Journal: Museum Association London*, dicembre 2005, "Picture Palaces" pp. 22-29.

² Dopo le lauree in Belle Arti e in Sociologia dell'educazione, oltre a numerose esperienze lavorative nel mondo museale e in quello accademico, Eilain Hooper Greenhill è attualmente professore emerito e direttore di ricerca al dipartimento degli studi museali dell'Università di Leicester. In materia, insieme a numerosissimi articoli e a diverse pubblicazioni da lei

(...) il “Museo” rappresenta un ideale, un insieme di valori condivisi da gran parte del personale che vi lavora. Molti musei d’arte vedono se stessi come luoghi speciali, lontani dalla banalità del quotidiano; luoghi che conservano il meglio del passato, apprezzati da persone colte e sofisticate. In simili istituzioni, i valori sottesi alla professionalità museale sono la tutela e la conservazione, l’eccellenza scientifica e una filosofia espositiva fondata su un approccio estetico alla rappresentazione della conoscenza. A queste istituzioni si richiede di essere autorevoli, educative e perfettamente in grado di giudicare e riconoscere i legittimi confini della professionalità museale. (...) E questa ambizione ha finito col diventare problematica. Un simile orientamento professionale è rivolto all’indietro piuttosto che in avanti, e all’interno piuttosto che all’esterno.

(Hooper Greenhill 2003, p. 3)

Difatti, una componente del mito è il *mostro*, come Lanfranco Binni (1980) chiama il museo nato nell’età moderna ad opera della borghesia al potere, che riscrive la storia dei popoli e degli equilibri sociali e pone il museo a espressione e garanzia di autenticità di quella storia, oltre che a segno di solidità e celebrazione di sé.

Ma mostri, così come i miti, non sono sempre da evitare; possono infatti rivelarsi utili, specie se considerati come un invito a mettere alla prova e migliorare i propri strumenti di osservazione e indagine:

curate, Hooper Greenhill è autrice di importanti monografie, spesso ripubblicate e ampiamente consultate da studiosi e addetti ai lavori in ambito museale. A tale proposito si ricordano: *Museum and education: purpose, pedagogy, performance* (2009), *Museum and their visitors* (1994), *Museum and the shaping of knowledge* (1992), *Museum and interpretation of visual culture* (2000).

(www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/people/professor-emerita-eilean-hooper-greenhill)

I mostri-musei, affascinanti e ripugnanti come l'umanoide cassettera di Salvador Dalì, possono offrire viaggi appassionanti solo a chi sappia rispettarne l'identità, non temendone la forma né sopravvalutandone i contenuti. (L. Binni, F. Pinna, 1980, p. 8)

Uno sguardo rispettoso e distaccato riesce infatti a guardare il museo per quello che è nella nostra società, ovvero un'istituzione culturale la cui attività è rivolta ai cittadini. Ma questo rapporto tra istituzione museale e cittadini è oggi oggetto di due forze opposte: da un lato il conservatorismo istituzionale e burocratico, dall'altro l'evoluzione culturale (Hooper Greenhill 2003), che nel contesto italiano in particolare è espressa dalla diffusa scolarizzazione e dal più disinvolto uso della tastiera mediale, specie tra le giovani generazioni (Morcellini, 2000).

E infatti, esperti di campi disciplinari diversi tra loro, come ad esempio museologia ed economia della cultura (v. A. M. Visser Travagli, F. Donato, 2010), stanno puntando l'attenzione proprio sulla comunicazione museo-visitatori per salvare il museo da annose e irrisolte criticità (cap. 1, § 5); la stessa attenzione sulla comunicazione potrebbe contribuire a definire meglio il museo, ad esempio rispetto ai proficui scambi intrattenuti con il mondo dell'arte (cap. 2).

2. L'importanza della ricerca e della comunicazione

Puntare l'attenzione della ricerca sulla comunicazione non è necessario solo per avere una panoramica dei fenomeni che hanno contribuito e contribuiscono tuttora all'evoluzione del

museo (cap. 2), ma è importante più nello specifico per colmare una lacuna di conoscenza e comprensione, per offrire agli addetti ai lavori ulteriori strumenti di lettura e di intervento, complementari a quelli finora utilizzati. Come osserva a tale proposito Hooper Greenhill:

Occorre, in altri termini, considerare il museo alla luce del suo ruolo di comunicatore.

Iniziando a vedere il museo sotto questa luce, ci si rende subito conto di quanta sia la strada ancora da percorrere. **La nostra comprensione del ruolo del museo come comunicatore e dei modi in cui tale ruolo potrebbe essere concettualizzato, è tuttora assai limitata, e così la nostra conoscenza delle strategie professionali necessarie a porre in essere un approccio più democratico e coerente alla comunicazione.**

(...) Lo sviluppo del museo come comunicatore è una forma di ricerca-azione in cui il comunicatore/educatore [il museo] riflette sulla propria professionalità, ponendosi domande sempre più approfondite che a loro volta si riflettono in una prassi più lucida e riflessiva.

(Hooper Greenhill 2003, pp. 5-6)

E l'invito ad approfondire gli aspetti legati alla comunicazione museale non arriva solo dalla sociologia più specializzata nel settore. Anche recenti contributi di museologi ed economisti della cultura esprimono questa necessità. E anche la semiotica - secondo il cui approccio è costruita questa ricerca- da diversi anni sta lavorando su un più ampio concetto di museo (cap. 5) che certamente può servire a esplicitarne e comprenderne meglio il ruolo di comunicatore, collaborando così -seppure da un punto di vista disciplinare diverso da quello prettamente sociologico- alla costruzione di quegli strumenti di concettualizzazione di cui la Greenhill rileva la necessità

esprimendo anche un incoraggiamento alla collaborazione tra saperi differenti (v. le due frasi della citazione appositamente riportate in neretto).

Per la semiotica infatti lo spazio del museo è, più estesamente, un *discorso* culturale; è dunque una forma di comunicazione che include anche il comunicatore; ma non solo. In quanto discorso lo spazio museale presuppone, più che un generico comunicatore, delle specifiche strategie di costruzione e interpretazione del testo (antropomorfizzate nei concetti di *enunciatore* ed *enunciatario*) e specifiche modalità di rapporto tra queste due attività testuali.

L'analisi di questi ruoli e strategie può essere fatta a partire dalla scomposizione e descrizione delle parti, o meglio dei *testi*, che compongono il discorso museale: le opere d'arte, l'architettura, gli allestimenti, le guide, il sito web, ecc. Ne ripareremo con maggiore dettaglio nel capitolo 5.

Per adesso mi interessa fermare l'attenzione su questa possibilità: ovvero descrivere il museo, analizzarlo a partire dai testi che lo costituiscono, esplicitarne il discorso complessivo e le strategie o ruoli presupposti.

Alla luce di questo, il *mostro* finalmente non fa più paura, né il *mito* produce incondizionata resa; anzi diventano entrambi una porta privilegiata di accesso all'osservazione e alla descrizione del museo.

Ma, in che senso diventano una porta privilegiata di accesso? E soprattutto, qual è più esattamente la necessità di questa descrizione semiotica?

Rispondendo alla prima domanda, il mito come il mostro non sono fatti di natura ma sono prodotti culturali; dunque sono l'esito di costruzioni e intrecci tra cultura e potere (basti solo pensare, per antonomasia, al ruolo educativo della mitologia nell'antica Grecia). Invitano pertanto non ad essere accolti così come sono, ma a essere indagati; per questo ho ritenuto che fosse utile in questa tesi (cap. 2) ripercorrere in breve la storia del museo dalle origini ai giorni nostri, tentando di mettere in luce proprio i rapporti tra l'evolversi della struttura museale e le discontinuità sociali, politiche e conoscitive di maggiore rilievo intervenute nella storia dell'istituzione.

Riguardo invece alla necessità o utilità di una descrizione semiotica, intendere il museo come un discorso permette di porre l'attenzione non solo sulla comunicazione, ma anche sul consumo.

A proposito della comunicazione, possiamo dire che il museo in quanto discorso è comunicazione: esso convoca necessariamente sia due soggettività o strategie testuali (da un lato quella collettiva del museo che produce il discorso; dall'altro, quella del visitatore al quale il discorso è rivolto), sia la loro relazione, sia l'oggetto e le modalità tramite le quali essa avviene.

E anche il secondo aspetto, ovvero quello del consumo o fruizione, è anch'esso comunque strettamente collegato al museo inteso come discorso: infatti, se l'intera organizzazione spaziale del museo si offre al visitatore come discorso, ne consegue logicamente che la sua fruizione corrisponde alla lettura di quello spazio da parte del visitatore.

Del resto, con l'espressione "consumo museale" o "fruizione museale" si indica generalmente proprio la visita al museo, nel cui percorso il pubblico non solo vede o ammira singole opere, ma anche e soprattutto è invitato a leggere e comprendere l'insieme espositivo e tematico di cui quelle opere fanno parte. Dunque, parlare in semiotica di consumo museale significa non tanto e non solo concentrarsi sugli effettivi comportamenti dei visitatori (di cui più esattamente si occupa l'etnosemiotica, come vedremo –cap. 4); ma significa prima di tutto prestare attenzione alla configurazione complessiva dello spazio museale per scorgere, nella sua struttura e nel rapporto tra le parti, le implicite istruzioni d'uso rivolte al pubblico; ossia, cercare di scorgere quali modalità di lettura dello spazio museale siano previste in anticipo proprio dalla sua organizzazione e dal modo in cui essa si offre all'uso da parte dei visitatori. L'osservazione delle effettive pratiche di consumo servirà poi a vedere se e come le istruzioni contenute nello spazio museale siano state accolte oppure disattese dai visitatori o/e da essi riscritte.

Tutto questo è possibile perché -in base al punto di vista disciplinare adottato- il museo comunica con il visitatore non solo esplicitamente attraverso pannelli informativi, brochure e guide; ma anche implicitamente, attraverso le specifiche modalità con cui predispone un certo percorso di visita piuttosto che un altro, con cui dà rilievo ad alcune opere, o con cui appresta determinati effetti di illuminazione. In un museo nessuno di questi aspetti è casuale.

3. Strumenti semiotici

Questa ricerca si colloca in generale nell'area degli studi che interpretano lo spazio museale come spazio culturale e come rappresentazione della conoscenza e dei modelli comunicativi di una società (tra le fonti principali consultate: Lotman 1998; Zunzunegui 2003; W. Ernst 1996; K. Lawless 1986; Marota 2006; Hooper Greenhill 2005; Marotta 2010; Pezzini 2011).

In particolare, come già anticipato nelle pagine precedenti, lo specifico approccio di studio e di analisi è quello della semiotica. Più esattamente, utilizzerò in questa ricerca gli strumenti concettuali e metodologici della semiotica generativa (Greimas), della semiotica della cultura (Lotman), della sociosemiotica (Marrone) e della etnosemiotica (Marsciani). Riguardo allo spazio museale, gli autori principali di riferimento sono Hammad, Zunzunegui e Pezzini. Sarà dunque a partire dai loro contributi (cap. 4) che effettuerò l'analisi dei casi studio scelti per questa ricerca (capp. 5 e 6).

4. Definizione dell'oggetto e delle finalità; due casi di studio

Nelle prime pagine ho già parlato dell'oggetto di questa ricerca. Ma, poiché lì ho introdotto solo i principali aspetti, credo sia ora necessario approfondirne la definizione.

Oggetto di questa ricerca è il museo d'arte, analizzato e interpretato secondo una metodologia semiotica per la quale

lo spazio del museo funziona come un *discorso* che relaziona e tiene insieme *testi* di differente natura espressiva (linguistica, visiva, architettonica), oltre che di differente origine temporale e/o culturale. Questi testi, una volta inseriti nel discorso museale e da questo legati tra loro, vengono risemantizzati (Lotman 1993, Zunzunegui 2003, Hammad 2006, Pezzini 2011) e dunque *riscritti*, proprio perché divengono parte di un sistema e di un contesto differente da quello originario.

Solo per avere un'idea di quanto sto dicendo, immaginiamo l'effetto che potrebbe avere ammirare *Les madamoiselles* di Picasso in quello che fu l'atelier dell'artista; oppure in una sala di un museo, vicino all'*Antigrazioso* di Boccioni da un lato e al David di Donatello dall'altro. È evidente, non sarebbe affatto la stessa cosa. Infatti la visione e la lettura dell'opera *Les madamoiselles* muta, privilegiando aspetti differenti, nel passare dal contesto originale e quasi naturale dell'atelier dell'artista a quello di un'ampia sala museale completamente bianca e in cui il volto deformato del bronzo di Boccioni sembra mimarne la densa operazione di destrutturazione e riassetto dei piani della figura, mentre il David incarna il *prius* classico da cui sembrano originare quelle sperimentazioni. Nel primo caso infatti -ovvero nell'atelier dell'artista- la grande tela, tra le altre dello stesso autore, si offre direttamente come un proseguimento e una nuova declinazione delle sue scelte tematiche ed espressive; invece nel contesto museale a essere privilegiato, specie grazie al confronto con la statua di Boccioni, è senza dubbio il codice utilizzato da Picasso e la sua operazione di decomposizione e

resa della figura umana, che per forme e posa si presenta agli antipodi rispetto al classicismo del David di Donatello. Dai semplici esempi indicati, emerge chiaramente l'importanza della relazione tra il testo rappresentato dall'opera d'arte e il contesto in cui essa è inserita; al variare di quest'ultimo sono inevitabili le ripercussioni sulla prima, che di volta in volta subisce perciò un'azione di riscrittura che ne privilegia alcuni significati in particolare, piuttosto che altri, e addirittura ne può creare di nuovi ove si consideri anche il contesto come parte dell'opera e dunque come elemento che ne completa la forma apportando ulteriore significato.

Ma per *testi*, nel caso specifico del museo, sono da intendersi non solo le opere d'arte esposte (pitture, sculture, video, site-specific, installazioni, ecc..) e i loro raggruppamenti, ma anche gli allestimenti che le ricontestualizzano nelle sale museali organizzandone la visione e i rapporti reciproci; come pure le schede scritte o gli apparati informativi disponibili per il visitatore all'interno delle sale (i cartellini delle opere, i pannelli con una sintesi dei contenuti della sala, le brochure cartacee); oppure il o i percorsi di visita e il modo in cui il percorso si relaziona all'architettura complessiva dell'edificio; e infine, in una scala più ampia, il contesto urbano (sociale, economico e culturale) in cui il museo è inserito e le modalità di questo inserimento. A tale proposito sono infatti importanti le relazioni tra il singolo museo e gli altri musei ed enti culturali e/o economici con i quali il primo si relaziona. Infatti non solo i direttori museali, gli organizzatori e gli artisti contribuiscono con il loro lavoro a definire l'arte, ma anche i

critici, i collezionisti, i promotori, i visitatori con le loro preferenze, e gli stessi spazi di esibizione (musei, gallerie, mostre e rassegne) con le loro scelte e soluzioni espositive.

Tutti insieme creano un mondo di valori e una cornice interpretativa, al cui interno -e solo in essa- un qualunque oggetto come ad esempio un orinatorio è capace di diventare un'opera d'arte con tanto di etichetta e di firma dell'artista; la famosa *Fountain* di Duchamp. Infatti è proprio quella cornice interpretativa -osservano Alessandro Dal Lago e Serena Giordano (2006)- che costruisce per l'oggetto l'aura, ovvero quel manto o riflesso di esteticità che oggi, contrariamente a quanto sostenuto da Benjamin, non è affatto venuto meno con le migliorate tecniche di riproducibilità; anzi, è tuttora attivo e continuamente ricreato dall'insieme delle strategie e dei soggetti sopra ricordati (direttori e curatori di museo, critici, collezionisti, visitatori, promotori...).

Da ciò si intuisce, dunque, come andando al museo il visitatore non trovi davanti a sé una determinata opera d'arte visibile e apprezzabile per le sue intrinseche caratteristiche; ma abbia invece di fronte un oggetto il cui valore estetico e culturale è stato costruito da soggettività differenti: ad esempio dalle scuole d'arte e dai critici del tempo in cui l'opera è stata prodotta, dalle valutazioni monetarie attraverso le quali l'opera è stata scambiata nel mercato ed è entrata a far parte di una collezione (Candela, Scorcu 2004); e poi dai curatori e dai direttori che hanno deciso cosa esporre oppure no, se apprestare un certo tipo di visibilità per alcune opere invece

che per altre (Hammad 2006), o quali opere segnalare nella guida al museo come opere principali.

Queste appena dette sono solo alcune delle azioni che determinano la costruzione di un determinato concetto di esteticità, di cui il museo è appunto uno degli autori principali.

Da un simile punto di vista, il museo si presenta in generale come la produzione e insieme l'esito transitorio di un metaordine discorsivo, di una strategia del discorso che ricontestualizza, rilegge, riordina -e dunque ricostruisce- altri testi culturali e le relazioni tra di essi.

Tutti questi aspetti emergeranno nella descrizione del discorso dei due musei scelti come casi di studio: si tratta della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, ovvero GNAM, che nel 2011 ha festeggiato il suo centenario in concomitanza con i 150 anni dell'Unità d'Italia; e del Maxxi, il Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, aperto al pubblico da un paio di anni e che rappresenta anche il primo museo di architettura contemporanea in Italia.

Le analisi di questi due musei, ovvero dei loro rispettivi discorsi, sono dunque orientate a porre l'attenzione sulla comunicazione e sul consumo museale, sulla relazione museo-visitatore costruita dallo stesso dispositivo spaziale del museo. Come fase preliminare a questi vari passaggi ho posto la descrizione dei testi che compongono il discorso di ciascuno dei due musei selezionati (capp. 6 e 7).

5. L'attuale contesto di azione dei musei italiani

L'importanza della ricerca sulla comunicazione museale diventa ancora più rilevante alla luce sia dell'insieme dei nodi problematici che caratterizzano il contesto di azione dei musei in Italia; sia delle norme vigenti in materia, non esenti da contraddizioni (cap. 3) e per questo al centro di un dibattito tra specialisti del diritto e del mondo museale, come vedremo a breve.

Preciso che le difficili questioni con le quali i nostri musei, specie quelli d'arte, devono confrontarsi non sono espresse solo da studi afferenti alla storia dell'arte e alla museologia, ma anche ad altre discipline -come l'economia della cultura, il management, la sociologia e l'antropologia.

In altre parole, ricerche che partono da approcci e definizioni differenti dell'oggetto museo convergono -secondo le rispettive specificità metodologiche- non nella produzione di dati simili (lettura che sarebbe scorretta dal punto di vista metodologico) quanto piuttosto nell'indicazione di temi problematici intorno ai quali l'attività museale dimostra difficoltà a operare, a tal punto che da molto tempo ormai si parla di crisi del museo, peraltro ancora attuale.

Passo dunque ad elencare e spiegare in breve le questioni principali che caratterizzano il contesto generale in cui i nostri musei -e non solo i nostri, visto che alcuni aspetti (es. comunicazione e ricerca) riguardano anche quelli internazionali- si trovano ad operare. A questo insieme di

questioni, che riguardano anche la Galleria e il Maxxi, questa ricerca cerca di offrire un contributo (cap. 7).

5.1. Compresenza di valore economico e culturale; il ruolo del territorio

Così, l'economista aziendale Fabio Donato (2010) sintetizza molto chiaramente in un passaggio:

non si possono tenere fittiziamente separate la natura culturale e la natura economica del patrimonio culturale. Il patrimonio culturale, infatti, ha anche una natura economica. Ha una natura economica in quanto la tutela, la conservazione, la gestione e la comunicazione del patrimonio culturale generano dei costi; in quanto le politiche di sviluppo della conoscenza e della fruizione del patrimonio culturale necessitano di investimenti; in quanto, intorno al patrimonio culturale possono svilupparsi iniziative economiche di natura imprenditoriale che permettono di generare occupazione e benessere. È evidente tuttavia che tali iniziative economiche devono risultare compatibili con le primarie e prioritarie esigenze di tutela e conservazione. (Donato 2010, p. 23)

A riportare con maggiore approfondimento tecnico i termini della complessa relazione tra valore economico e valore culturale delle opere d'arte e dei musei, è lo studio degli economisti della cultura Candela e Scorcu (2004) i quali, oltre agli effetti economici immediati dell'attività di un museo (ovvero l'incasso ottenuto ad esempio tramite la vendita dei biglietti di ingresso e dei gadgets), mettono in evidenza il ruolo delle *esternalità sociali*. Si tratta di effetti non direttamente monetizzabili e riferibili esclusivamente all'attività del museo, ma indotti dalla sua presenza e azione nel tessuto urbano in cui è inserito e al quale si rivolge. Tanto maggiori sono le

iniziative che coinvolgono i musei e gli stakeholders locali di riferimento, tanto più aumentano le esternalità che a loro volta producono effetti sia sociali sia economici (es. costruzione di servizi di ristorazione, pernottamento e parcheggio nei pressi del museo; aumento della qualità o del numero di linee del servizio pubblico di trasporto; aumento del valore degli immobili; nascita di nuovi circoli culturali o incremento di attività rivolte ai cittadini da parte di quelli già esistenti). Più in generale, dove sono attive efficienti strutture culturali si possono registrare fenomeni di commistione tra consumo culturale e commerciale con effetti positivi nella definizione dell'intero tessuto urbano interessato, a tal punto che in casi come quello dell'Auditorium di Piano a Roma si è realizzata nel tempo una vera e propria riscrittura sia dell'ambiente urbano sia degli stessi confini dello spazio dell'Auditorium (v. in Appendice Mariarosa Bova 2009 *Cosa fa l'Auditorium: una riscrittura dei consumi della metropoli*, in Pezzini, a cura, 2009).

5.2. Contro la riduzione del museo a collezione

La museologa e storica dell'arte Anna Maria Visser Travagli (2010) interviene a proposito dell'attuale crisi dei musei -a cui si aggiunge pure quella economica- sostenendo che per evitare la scomparsa o la regressione a collezione il museo deve vedere il suo potenziale innovativo nello sviluppo della funzione educativa e nella predisposizione di migliori strumenti di conoscenza che agevolino ai visitatori l'accostamento al museo. Aggiunge inoltre:

Il cambiamento implica il rovesciamento della nozione tradizionale di museo, che da luogo essenzialmente riservato alla conservazione diventa un luogo “aperto” che vuole garantire l’accesso alla conoscenza e alla cultura, non solo al pubblico che frequenta abitualmente i luoghi d’arte, ma anche al pubblico che, per ragioni più diverse, ne rimane escluso.
(Visser Travagli 2010, p. 29)

Ma che associare il museo ad una collezione rappresenti un impoverimento, oltre che una impropria considerazione della sua complessità anche materiale, è affermato non solo da questa studiosa per il suo specifico campo disciplinare, ma anche da altri contributi, sia in ambito giuridico, sia nell’ambito della storia dell’arte e della stessa semiotica (Zunzunegui 2003, Hammad 2006, Pezzini 2011). Tra quelli relativi alla storia dell’arte, basti solo ricordare *L’invenzione del quadro* di Stoichita (1993), e gli scritti di Careri (1986), Ernst (1996) e Lawless (1986) che interpretano il museo come cornice cognitiva, dispositivo che costruisce una visione del reale, un *frame* culturale di interpretazione.

5.3 Sull’autonomia del museo

Il tema relativo all’autonomia dei musei risulta essere uno dei più dibattuti, e si constata un quasi unanime parere nel riconoscere la necessità di una maggiore autonomia gestionale del museo (Zan 2003) per ovviare alla sua lentezza decisionale che spesso ne paralizza l’attività. Le cause di questa lentezza vengono rintracciate nell’eccesso di burocrazia.

A proposito della burocrazia e della necessità di autonomia dei musei, Donato (2010) evidenzia il grande paradosso dei tentativi italiani di riforma in materia: per snellire la burocrazia

si interviene troppo spesso tramite legge e procedure che, invece di sanare il sistema secondo le intenzioni espresse, producono un ulteriore affaticamento burocratico.

E sembra che nel nostro Paese sia stata questa -finora- la strada preferita di intervento.

5.4 Sul recente concetto di *valorizzazione* del patrimonio culturale

Le difficoltà operative, e le gravi carenze gestionali dei musei italiani (Zan 1999, 2003), sono dovute o almeno in parte aggravate dal susseguirsi di norme -in particolare quelle del 1939, del 1999 e del 2004- che se da un lato cercano di recepire sia i cambiamenti in atto nel settore museale sia le concomitanti modifiche di altre leggi fondamentali per l'assetto istituzionale del nostro Paese; dall'altro producono l'effetto di distribuire in modo inefficiente tra centro e periferia le competenze di intervento in materia (G. Severini 2004). Ma ancora più radicale e (per certi versi) sotterraneo rispetto al conflitto di competenze stato-regioni è il conflitto o la contrarietà semantica tra tutela e fruizione insita nella formula dello stesso testo legislativo oggi vigente in Italia (cap. 3). Tuttavia, in un simile scenario non mancano gli spiragli. Notevoli possibilità di manovra e sperimentazione gestionale, insieme alla necessaria dose di rischio e responsabilità, sono offerte dalla definizione normativa di *valorizzazione* che, come nota Visser Travagli (2010), si presenta come un'etichetta nuova ancora da riempire di contenuti (cap. 3); e, nella stessa

direzione, Severini³ ne riconosce una sorta di *capacità espansiva*:

perché non comportando la valorizzazione una limitazione delle facoltà proprietarie ed essendo un'attività che non incontra un limite esterno, cioè un territorio altrui, un confine, ad essa mai è stato opposto un ostacolo: mai è stata identificata un'attività di valorizzazione, regionale o di ente locale, che in qualche misura potesse usurpare analoghe competenze statali. Questa intrinseca capacità espansiva è ciò che è alla base della sua fortuna. Ed è così, perché con la valorizzazione non si sottrae nulla, non si toglie alcuna potestà o facoltà giuridica; con la valorizzazione si espande anzi, a vantaggio di tutti, l'utilità economica, e non solo economica, di un bene culturale, di una cosa d'arte, e quindi non insorge resistenza, non si delinea un limite, un qualche ostacolo, al suo crescere e affermarsi.

(G. Severini 2004)

5.5 Sulla missione dei musei. La ricerca e la comunicazione

Sulla missione dei musei, Anna Maria Visser Travagli (2011) si esprime facendo riferimento alla più recente disposizione dell'ICOM che tra le funzioni del museo mette al primo posto la *ricerca* (mentre la legge italiana introduce un generico "studio" subalterno alla tutela) e dà esplicito riconoscimento alla *comunicazione* (cap. 3); una comunicazione che, come osserva la stessa Travagli, risulta essere molto più ampia della semplice fruizione.

A seguire si riporta la definizione dell'Icom (cap.2), per la quale il museo è:

³ Relazione al convegno su *Il nuovo Codice dei beni culturali*, organizzato dalla Associazione Dimore Storiche Italiane, Sezione Toscana, a Firenze il 15 giugno 2004, e consultato sul sito aedon.it in data ottobre 2010.

un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo; che è aperta al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva e le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto.

Inoltre -osserva ancora la Travagli- mentre nella definizione dell'Icom i musei sono *istituzioni*, il decreto italiano del 2004 resta invece ancorato al più generico livello di *struttura*: “struttura permanente che acquisisce, conserva ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio”. Per non parlare del fatto che queste “strutture”, mancando ancora di una discreta autonomia, funzionano spesso come semplici uffici delle soprintendenze statali. Invece, porre l'accento sulla natura di *istituzione* museale consente di porre in rilievo -continua Visser Travagli- l'importanza di più specifiche professionalità e competenze tecniche a tutti i livelli dell'organizzazione di un museo, evitando di continuare a sottovalutarne l'importanza. Per affrontare proprio quest'ultimo aspetto del problema sono intervenuti di recente alcuni documenti, non normativi ma di guida: come il *Testo unico delle professioni museali* che individua l'insieme dei profili professionali operanti nel museo.

Le norme dell'Icom, si ricorda nuovamente, non hanno forza di legge; tuttavia riescono a indicare e organizzare a livello internazionale gli standard più condivisi e auspicabili a guida della pratica museale, e spesso già messi in pratica da alcuni musei che hanno già intrapreso con successo la strada della sperimentazione e dell'innovazione.

Sempre sulla missione dei musei, si era espresso in modo molto preciso in questo senso anche un intellettuale come Nelson Goodman, il quale nel suo intervento “Arte in teoria, arte in azione” (1984)⁴, così afferma:

Biblioteche e musei sono istituzioni fundamentalmente educative più che ricreative. Rendere operative le opere è la principale missione del museo.
(Goodman, N., 1984 p. 90)

Le opere operano quando informano la visione; “informare” non nel senso di fornire informazioni, ma di *formare* o *ri-formare* o *trasformare* la visione; e la visione si intende non limitata alla percezione ottica ma come comprensione in senso generale. Chiaramente, anche le opere scientifiche operano in tale maniera e lo stesso fanno le collezioni dei musei scientifici o dei musei di storia naturale o di etnologia(...). Le differenze tra le arti e le scienze sono state a mio avviso fraintese o esasperate. (...) Musei di diverso tipo affrontano certamente problemi diversi ma il loro fine comune è migliorare la comprensione e la creazione dei mondi in cui viviamo.
(ivi, p. 91)

Sul concetto di *attivazione*, come inteso da Goodman, si avrà modo di tornare anche in seguito (cap. 7). Quello che per il momento preme evidenziare, anche rispetto alle finalità e ai propositi di questa ricerca, è che l’attivazione delle opere è impensabile senza gli strumenti, impliciti e/o espliciti, della *comunicazione*, grande assente nella nostra legislazione ma riconosciuta a livello internazionale e reintegrabile nella pratica grazie al lavoro dell’Icom.

⁴ Il testo di Goodman è stato di recente ripubblicato (2010) con l’introduzione del semiotico Paolo Fabbri.

Proprio questa comunicazione, della e sulla complessa natura discorsiva del museo, può aiutare a comprendere meglio sia le opere che il museo. E di certo cerca di andare incontro alla necessità, per il nostro Paese, di migliorare l'attenzione verso il pubblico, non solo per mezzo dei servizi di accoglienza ma anche a partire dalla costruzione di una più ampia gamma di strumenti rivolti al pubblico per la comprensione delle esposizioni e delle attività museali.

A tale proposito, sta acquistando maggiore attenzione la questione relativa a come aumentare la qualità del servizio offerto dal museo ai propri visitatori, per migliorarne l'esperienza sotto tutti i punti di vista. E la qualità dei servizi del museo, più che essere intesa come qualità materiale di specifici prodotti o infrastrutture, tende a coincidere sempre più con l'efficacia delle strategie e degli strumenti di comunicazione e interazione del museo con i propri visitatori. Questa posizione era peraltro già stata espressa dal legislatore ben prima del decreto del 2004, ed era stata anche sottolineata dalla letteratura di settore; così infatti si esprime Luca dal Pozzolo nell'Introduzione a *I Musei e le Imprese* (2002) di Ludovico Solima:

La questione della qualità risulta peraltro all'ordine del giorno, a seguito dell'adozione *dell'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei Musei*. Gli standard, previsti dall'art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998 vanno ad individuare, nei rispettivi ambiti, l'insieme di norme, di prescrizioni, di linee guida di riferimento per tutte le attività dei musei. In questo quadro, (...) alla voce "Accoglienza, servizio informazioni" recita testualmente: **"L'accoglienza del pubblico al museo deve essere garantita attraverso strutture,**

materiali e servizi che agevolino la visita, la comprensione del percorso espositivo, la conoscenza delle opere e degli oggetti esposti; stimolino l'interesse e il desiderio culturale; favoriscano in ogni modo un'esperienza di visita soddisfacente e piacevole sotto ogni punto di vista. (...)." (Luca del Pozzolo in Solima 2002)

Nella parte evidenziata, l'*accoglienza* (rispetto alla quale viene misurata la *qualità*) non si configura come una funzione autonoma del museo, quanto piuttosto come un programma di azione che tiene insieme e orienta l'attività dell'intero museo e che richiama la centralità della comunicazione, come ampiamente intesa in questa tesi.

5.6. Sulle necessità di progettualità culturale e di innovazione

Esprimendo anche la posizione di tanti studiosi che animano il dibattito attuale, così afferma Donato: *La crisi costringe a ripensare i propri modelli di funzionamento, ma anche il proprio modo di essere* (Donato in Travagli, Donato, 2010, p. 41).

È necessario dunque un cambiamento, ma questo è impensabile senza la costruzione di principi e pratiche di progettualità culturale orientata all'innovazione.

A tale proposito, come emerso molto chiaramente dal contenuto delle pagine precedenti:

- si auspica da più parti che l'innovazione venga promossa "dal basso" per via informale, ovvero a partire dalle pratiche, invece che a colpi di leggi e provvedimenti che

appesantiscono il già lento e ingombrante apparato burocratico;

- in alcuni punti della nostra legislazione, come quello relativo alla valorizzazione, si rileva un ampio margine di manovra che lascia spazio a interventi di sperimentazione e innovazione.

6. Risultati attesi

Per quanto riguarda le finalità di questa ricerca, mi aspetto di ottenere risultati spendibili sia da un punto di vista concettuale, sia da un punto di vista operativo.

Più esattamente, proprio a partire dai risultati operativi ottenuti attraverso i casi studio, tenterò di ridefinire alcuni concetti; ecco i passaggi fondamentali di questo percorso e i risultati attesi dalla ricerca:

- a) descrizione del discorso dei due musei selezionati come casi studio, ovvero Gnam e Maxxi; esplicitazione del rapporto museo-arte-visitatore, sia del rapporto inscritto nel dispositivo discorsivo di ciascuno dei due musei, sia di quello effettivamente realizzato nelle pratiche di uso dei due spazi museali;
- b) definizione ampia e articolata di *museo* che, assimilandone la lettura storica (cap. 2), tenti di integrare il testo legislativo italiano che risulta contraddittorio in alcuni passaggi fondamentali (cap. 3, § 3.1). Lo scopo è quello di inserirsi nell'attuale

dibattito italiano riguardante le problematiche dei musei (§§ 5, 5.1-5.6), proponendo un ulteriore punto di vista e una differente lettura, per fornire agli specialisti del settore validi strumenti di lettura e analisi (oltre che di ri-progettazione, controllo e verifica ex-post) delle attività espositive promosse e realizzate. Più in generale si cerca di offrire un contributo all'attività di concettualizzazione del ruolo di museo come comunicatore, di cui la stessa Greenhill -sociologa da tantissimo tempo dedica alla pratica e alla ricerca nel settore- ne ha riconosciuto in generale la necessità auspicando un'azione congiunta a partire da settori disciplinari differenti (§ 2).

Capitolo 2

Storia del museo ed evoluzioni contemporanee

Questo secondo capitolo si apre con una descrizione sintetica dell'evoluzione storica del museo, dalle origini fino ai nostri giorni. Vi si possono registrare significativi cambiamenti, coesistenti o relazionati a quelli che hanno coinvolto nello stesso tempo anche il mondo dell'arte.

A questo proposito, nelle pagine che seguono mi soffermerò anche su un particolare gioco di mimesi tra museo e opera d'arte contemporanea: l'*installazione* (*installation art*). La ricostruzione storica qui presentata, e suffragata dal lavoro critico di Claire Bishop (2006), mostra come la recente affermazione ufficiale di questo formato artistico sia stata in realtà l'esito di un lungo processo iniziato ai primi del Novecento con le avanguardie artistiche⁵ e le loro sperimentazioni nel/sul museo. Ma perché parlare anche

⁵ Delle installazioni e del loro rapporto con il museo tornerò a parlare nei capitoli 5 e 6, rispettivamente dedicati all'analisi dei casi studio Gnam e Maxxi. In questo modo, le osservazioni generali di queste pagine, verranno completate attraverso la descrizione di alcuni esempi esposti presso i due musei considerati. A titolo di anticipazione, nel Maxxi ho potuto registrare ad esempio una nuova declinazione d'uso dell'installazione artistica all'interno del museo, e un suo nuovo rapporto con quest'ultimo: adesso è l'identità del museo ad essere contaminata da quella dell'opera d'arte o comunque ad ispirarsi alle istanze e alle dinamiche di cui essa è espressione.

dell'installazione? Lo scopo è aggiungere un ulteriore tassello alla definizione storica del museo, e di farlo non solo direttamente a partire dagli eventi di cui il museo è stato ed è direttamente protagonista (come fatto nei primi paragrafi di questo capitolo), ma anche indirettamente considerando quelli in cui esso, o meglio il suo ruolo e la sua definizione, è stato fatto oggetto di rilettura da parte di altri soggetti, in particolare di numerosi artisti -primo tra tutti Duchamp- che con le loro provocazioni hanno dato vita al formato dell'installazione.

1. Storia del museo. Tappe principali.

Nel paragrafo che segue, la storia del museo è stata ricostruita a partire dagli studi che prima di questo se ne sono occupati con cura e ampi riferimenti bibliografici: Binni, Pinna 1980; Hooper Greenhill 2008; Zunzunegui 2003; Cataldo, Paraventi 2007; Marotta 2010; Pezzini 2011.

Vorrei soprattutto mettere in evidenza che, al racconto storico completo e organico, ho preferito invece una scrittura in poche tappe e articolata per forti discontinuità nelle relazioni tra concezioni del museo da un lato e condizioni socio-politiche e culturali dall'altro. Devo ammettere che l'operazione non è stata difficile dal momento che i testi degli autori selezionati si sono prestati bene a questo scopo, essendo tutti rivolti a indagare queste relazioni, sebbene ciascuno accordando la preferenza -in linea alle finalità della propria indagine- a un aspetto particolare, ovvero ora all'architettura (Zunzunegui 2003), ora alle concezioni prevalenti della conoscenza e

dell'apprendimento (Marotta 2006; Hooper Greenhill 2005), ora agli impliciti modelli di comunicazione e più in generale al rapporto museo-visitatori (rispettivamente Hooper Greenhill 2005; Zunzunegui 2003), ora alle forme specifiche di museo rispetto ai poteri politici dominanti (Cataldo, Paraventi 2007) o -più esattamente- a specifici assetti politico-sociali di governo (Binni, Pinna, 1980).

La descrizione che segue tenta dunque di riassumere in breve i vari contributi.

Come invita a pensare Hooper Greenhill (2003), la discontinuità storica non va letta in modo rigidamente unidirezionale, nel senso di far corrispondere automaticamente a un dato periodo storico un dato tipo di museo. In questo caso, infatti, si potrebbe commettere l'errore di giudicare "inadeguato" o "superato" un museo che non corrisponda alla tipologia prevalente di un dato periodo storico; oppure, al contrario, si potrebbe non essere capaci di restituire la complessità di un dato periodo storico in cui convivono forme differenti di museo.

Personalmente mi piacerebbe leggere anche in un altro modo la discontinuità storica: non più dal punto di vista della progressione temporale, alla quale associare -in modo o in un altro- delle forme museali; ma anche dal punto di vista del museo in generale, rispetto al quale tutte le discontinuità della storia, della propria storia, possono essere lette sotto forma di unità. L'attenzione viene così concentrata sulla definizione stessa del museo in generale, che si evolve nel tempo non per giustapposizione di alcune caratteristiche rispetto ad altre, o

per semplice alternanza ciclica, quanto piuttosto per progressiva aggiunta e successiva riconfigurazione del tutto, in cui nulla dei precedenti assetti viene eliminato ma piuttosto convive -sia pure sullo sfondo- insieme a quelli nuovi, mutandone il valore relativo e mutando complessivamente l'intera definizione di museo.

1.1. Dai culti religiosi all'antica biblioteca fino al museo- logo

La raccolta di oggetti preziosi presso uno stesso luogo ha origini molto remote e risulta legata nelle più antiche civiltà, come quella egizia, all'arredamento delle tombe delle famiglie più ricche, dunque al culto dei defunti e ai riti del passaggio all'aldilà.

Questo carattere religioso e sacro della raccolta di oggetti si tramanda fino al *mouseion* greco, ovvero il *tempio delle muse*. In questo caso, però, il valore religioso degli oggetti si accompagna a quello artistico, e difatti le muse ne sono il simbolo.

Ma -osservano Cataldo e Paraventi (2007)- la raccolta di oggetti preziosi stava ad indicare anche il *mercato*. E difatti, oltre all'accezione religiosa, il termine *mouseion* prevedeva anche un'accezione laica, così agli oggetti preziosi di valore artistico si aggiungono nel tempo anche testi scritti di valore tecnico e scientifico. È nella Mesopotamia del III secolo a.C. che biblioteche, palazzi e templi ospitano le prime raccolte del sapere, ma più esattamente:

L'origine della parola "museo" si attribuisce alla rivoluzione innescata da

Tolomeo II Filadelfo, il quale fece erigere nel III secolo a.C. un *mouseion* ad Alessandria d'Egitto, dedicato alle muse, che comprendeva una vastissima biblioteca e una raccolta di opere d'arte e oggetti prodotti dalla tecnica e dalla scienza. Attraverso i secoli questi ambienti hanno assunto caratteri, orientamenti e funzioni diverse. (Marotta 2010, p. 7)

Nei secoli successivi, funzioni struttura e caratteristiche cambiano notevolmente in risposta al rinnovamento delle epistemologie della conoscenza e a nuovi ordini politico-sociali. Alcuni passaggi storici si sono rivelati particolarmente decisivi, lasciando traccia anche nelle forme più recenti di museo.

Mentre nel Medioevo le raccolte di oggetti e soprattutto di libri, sacri e non, avveniva nel chiuso di monasteri e abbazie, nel Rinascimento si avverte invece l'esigenza di riportarne in vita il passato ricco e/o glorioso. E così, a scopo di propaganda sociale e politica, le famiglie di mecenati come i Medici o i Gonzaga collezionano reliquie e conoscenze limitandole ad una fruizione ristretta, quella personale e di pochi amici e intellettuali. È in questo periodo che nasce il museo inteso come *collezione* e *luogo di studio*.

Nel Cinquecento, invece, si affermano due visioni distinte ma complementari di museo, ovvero quelle di museo come *Teatro della memoria* e come *Teatro della natura*. Il primo prende il nome dal fatto che il museo veniva inteso come modello di una costruzione mnemonica ideale, esibendo l'intento di raccogliere e sintetizzare tutto lo scibile umano; a tal punto che la sua configurazione spaziale e funzionale veniva realizzata in accordo con i dettami della mnemotecnica (una delle arti della retorica) e con le concezioni cabalistiche legate

all'astrologia e alla numerologia, divenendo così *un misto di laboratorio e biblioteca* (ivi, p.7). Il museo come *Teatro della natura*, invece, nasce verso la metà del Cinquecento per opera di Ulisse Aldrovandi, collezionista di esemplari botanici e zoologici. Gli intenti, in questo caso, sono scientifici e classificatori, con alcune differenze tipologiche come quelle tra il teatro italiano e la Kammer tedesca; ma procediamo con ordine:

[con il teatro della natura] si intendeva mostrare la relazione tra la creazione della natura e quella dell'uomo. (...) In parallelo, le Wunderkammern (camere delle meraviglie) che nascono in Europa a partire dal XVI secolo, sono allestite come raccolte di ogni genere...La differenza tra il teatro italiano e la Kammer tedesca è negli intenti: il primo ha una natura scientifica, la seconda vuole stupire il visitatore con oggetti curiosi e rari. (Marotta 2010, p.8)

Riguardo al teatro della memoria, Hooper Greenhill (2010) osserva come vi erano incluse diverse accezioni del termine "teatro": sia l'accezione cinquecentesca, in base alla quale il teatro era da intendersi come "trattazione esauriente di un determinato tema" (ivi, p. 120); sia l'accezione medievale che collegava al *teatrum* anche "un luogo di riunione o un mercato dove le mercanzie erano esposte e ordinate per tipologia" (ivi, p. 120). Non solo. Poiché in astratto arrivò ad indicare una visione del mondo dall' "alto", si intese questa distanza anche come separazione tra ciò che risulda intellegibile e ciò che è oscuro e va indagato; si spiega in questa direzione il teatro di Giulio Camillo che rifletteva l'adesione alla filosofia dell'occulto.

Successivamente, con l'avvento dell'Illuminismo e lo scoppio della Rivoluzione francese, si hanno altre due tappe importanti nella storia del museo. Con il primo, durante il quale l'Enciclopedia di Diderot e D'Alembert diventa modello della conoscenza (oltre che strumento di sapere), si assiste al declino dell'ecclettico e del meraviglioso che aveva fino a quel momento dominato con le Wunderkammer tedesche (Marotta 2010). In questa temperie culturale -riporta Hooper Greenhill (2008)- ha molto successo il modello del *Repository* in cui la raccolta degli oggetti era finalizzata a manifestare, per affinità e differenze, caratteristiche altrimenti non evidenti, permettendo così di formulare nuove ipotesi di ricerca scientifica o di verificare quelle già esistenti. Il modello del *Repository* ebbe comunque successo -come osserva la stessa Greenhill- più come discorso sociale che come discorso scientifico, dal momento che essendo ordinato come un archivio ne emerse presto l'incapacità tecnica al crescere considerevole del numero di opere da raccogliere. Bisognerà attendere la Rivoluzione francese del 1789 per vedere rivolti al grande pubblico quegli intenti pedagogici. La finalità privata lascia infatti il posto a quella pubblica, e le porte dei musei vengono aperte ai visitatori. È dunque intorno a questa data che iniziano a nascere nuove esigenze di comunicazione delle collezioni e dei loro contenuti, dal momento che i destinatari sono adesso molto eterogenei tra loro -come non era mai accaduto prima- non solo per estrazione sociale, ma anche e soprattutto per background culturale.

L'Ottocento sarà caratterizzato, invece, dalla costruzione dei musei nelle principali capitali europee, contribuendo a definirne la riconoscibilità e soprattutto partecipando alla costruzione delle nazionalità da parte dell'alta borghesia, all'indomani della travagliata nascita dei nuovi Stati. Al tempo stesso, il museo ottocentesco eredita l' "ordine" proprio di quello illuminista, ma non i principi della Rivoluzione francese; più esattamente, come riportano Binni e Pinna:

Ricordiamo le frasi illuminanti di Michel Foucault: "La costituzione di <quadri> è stata uno dei grandi problemi della tecnologia scientifica, politica ed economica del secolo XVIII: sistemare orti botanici e giardini zoologici, e costruire nello stesso tempo classificazioni razionali degli esseri viventi; osservare, controllare, regolarizzare (...). Il quadro, nel secolo XVIII è insieme una tecnica di potere e un procedimento di sapere. Si tratta di organizzare il multiplo, di darsi uno strumento per percorrerlo e padroneggiarlo;(...).

Nel quadro generale della società borghese (...) il museo viene a svolgere funzioni complementari a quelle di altre istituzioni (...). (...) Nel corso del XIX secolo questo processo si sviluppa compiutamente nell'intera area della vecchia Europa; (...).
(Binni, Pinna, 1980, pp. 59-60)

Per discontinuità dunque rispetto alle vicende e ai valori della Rivoluzione francese, si afferma nell'Ottocento il modello illuminista di museo, quello che la Greenhill (2008) definisce "disciplinare" sia in senso spaziale che sociale. In esso, infatti:

(...) il "visitatore" si pone come beneficiario (a rappresentare il popolo abilito al sapere); il "conservatore" come soggetto che conosce e dispone di perizia specialistica (e pertanto abilita gli altri al sapere); infine compare il

soggetto imperatore, nuova fonte del ben operare per la comunità e per la liberazione del popolo. (Hooper Greenhill, 2008, p. 200)

Il museo disciplinare era insieme l'esaltazione dell'ordine razionalista e delle istanze nazionaliste. Sostiene Mottola Molfino (1991):

(...) il nuovo tipo di museo era dunque anche luogo di emozioni di culto neoreligioso delle antiche radici, aura di santificazione delle culture nazionali che per tutto l'Ottocento avrebbe popolato i sogni dell'Europa fino a diventare uno spettro di guerra. (Mottola Molfino, 1991, p. 26)

Saranno poi le avanguardie dei primi del Novecento a rinnovare profondamente le definizioni di museo e di arte fino ad allora sedimentate e *naturalizzate* dal discorso dominante; a cominciare dalle sperimentazioni delle mostre surrealiste (Foster, Krauss, Bois e Buchloh 2004).

Le tendenze successive sono ben esemplificate dai musei-logo o icone delle metropoli, per la loro capacità di segnare visivamente il territorio in cui si inseriscono conferendogli un nuovo carattere e una nuova riconoscibilità; oltre che ricordare la firma dell'architetto che li ha progettati. Tra questi, insieme alla geometria metallica del Beaubourg di Piano a Parigi, vi è l'ampia spirale del Guggenheim di Wright, a New York, in cui la continuità tra i livelli dell'architettura si fa ascesa scenografica e celebrativa dell'arte contemporanea in essa esposta, così come della città newyorkese ammirabile dai suoi tagli laterali; o il museo di Libenskind a Berlino, in cui l'articolato percorso tra i blocchi architettonici costruisce un viaggio intensamente emotivo nel dolore dell'olocausto

ebraico. O come il MAXXI di Zaha Hadid a Roma, di cui parleremo nel sesto capitolo.

In breve, tutte le modifiche che hanno interessato il museo, tanto nelle forme del sapere quanto nel suo rapporto con il pubblico, sono bene espresse -secondo Zunzunegui (2003)- dall'evoluzione storica dell'architettura del museo e delle modalità del percorso di visita: risultano così agli antipodi il museo tradizionale e quello contemporaneo, caratterizzato il primo da un percorso unidirezionale e da un rapporto docente-discente con i propri visitatori; e il secondo rappresentato invece dalla molteplicità di percorsi e di prospettive visive che bene esprimono il nuovo rapporto con il pubblico considerato parte attiva del museo.

Il carattere religioso e profano del museo, e il suo funzionare a seconda dei casi come *forma mentis* collettiva, come metafora e specchio sociale, come fabbrica culturale e soggetto riflessivo, laboratorio artistico e opera d'arte esso stesso, corpo sensibile e strumento di esperienza passionale e cognitiva, sono articolati e ampiamente spiegati nel testo di Pezzini (2010) al quale rimando a conclusione di questa ricostruzione storica.

Ricostruzione impostata sulle discontinuità, per rendere più chiari i contributi che ciascuna epoca ha dato al museo, e per mostrare origini e cause delle molteplici caratteristiche che nel tempo hanno contribuito a definirlo; come pure hanno fatto i fenomeni di relazione e scambio tra il mondo dei musei e quello dell'arte, come vedremo nei prossimi paragrafi.

2. Evoluzioni contemporanee: nuove forme di museo e di opere d'arte

Nel campo dell'arte, a partire dai primi decenni del secolo scorso, si sono registrati importanti fermenti. L'irruzione delle avanguardie e la conseguente erosione dei consolidati concetti di opera d'arte e di museo sarebbero collegati, secondo Speroni (2002), alla più generale crisi del pensiero moderno.

Con le loro provocazioni Futurismo, Cubismo, Dadaismo minarono alla base la distinzione arte/non-arte che da quel pensiero derivava. Esso infatti era fondato su gerarchie e opposizioni concettuali⁶ -del tipo natura/cultura, cultura alta/cultura bassa, centro/periferia, dominante/dominato ecc.- e aveva legittimato sia l'accrescimento del sapere ordinato per discipline, sia l'assetto sociale e produttivo garantito dalle classi e dal modello capitalistico del fordismo. Così quando venne messo in dubbio dagli eventi storici, dai progressi tecnologici (primo tra tutti l'avvento dei media) e dai loro effetti, in svariati campi tutta la costruzione sopra descritta iniziò a scricchiolare.

Grazie poi all'avvento della *rete*, su cui sono stati riorganizzati e si riorganizzano a livello globale interi settori, si sono creati nuovi scenari accomunati da parole d'ordine come processualità, complessità, deterritorializzazione, ibridazione, multidisciplinarietà, flessibilità, etc. (v. anche Castells 2002).

In sintesi, dal (pensiero) moderno si passa al (pensiero) post-moderno, che spinge a ridefinire in modo diverso i vecchi

⁶ V. anche Binni, Pinna 1980.

confini e a ripensare i vecchi ruoli; anche quelli dell'opera d'arte e del museo, i quali si aprono sempre più -secondo la tendenza rintracciata- al contesto culturale e sociale e ai pubblici di riferimento, sulla base di reciproche relazioni simmetriche (appunto quelle orizzontali della rete). In tale direzione si è realizzata anche la sperimentazione e l'affermazione di nuove forme espressive le quali, in continuità con le intuizioni delle Avanguardie, hanno cercato e cercano tuttora di costruire la loro identità e riconoscibilità attraverso i materiali e le procedure messi in campo. Queste sperimentazioni e questi cambiamenti hanno prodotto notevoli effetti nel modo di concepire e realizzare sia l'opera d'arte sia il museo.

2.1. I musei *relazionali*

Concettualizzando i momenti principali della storia del museo moderno e contemporaneo, Speroni (2002) nota come più in generale si assista al passaggio da uno spazio *neutro*, che si limita a raccogliere e contenere le opere d'arte, ad uno spazio *relazionale*, cioè uno spazio che

richiede una migliore comprensione della sua natura ambientale e dialogica, quindi della sua storia situata in un contesto dinamico (...), la necessità di un rapporto simmetrico con i suoi pubblici di riferimento, siano essi interni o esterni. (Speroni 2002, p. 147)

Il museo è cambiato per rispondere a nuove esigenze contestuali, perché nel frattempo sono cambiati anche i prodotti dell'arte, che esso ha il compito di conservare impedendo che

vadano distrutti. Così spiegano Carmagnola e Senaldi (2005), aggiungendo:

Oggi i musei, particolarmente quelli di arte contemporanea, associano all'attività di **conservazione** delle collezioni permanenti quella di **promozione** delle mostre temporanee. Inoltre essi sono cambiati anche nella loro stessa concezione: o avvicinandosi al concetto di "**laboratorio**" come testimonia il Centre Pompidou di Parigi (di Piano e Rogers), o proponendosi essi stessi come "**opere d'arte**" che meritano di essere visitate indipendentemente dalle mostre in essi contenute, come accade per il Museo Guggenheim di Bilbao (di Frank Gehry).

(Carmagnola, Senaldi 2005, p. 180)

Nel citare il testo si sono riportate alcune parole in neretto per far risaltare immediatamente le differenze intervenute da un modo all'altro di intendere il museo, e insieme rendere conto della natura di quelle stesse differenze. Esse sarebbero non tanto di ordine quantitativo, dovuto al semplice inserimento di opere d'arte contemporanea nella raccolta tradizionale già esistente; quanto soprattutto di ordine qualitativo, per i nuovi concetti ruoli e relazioni che quell'aggiunta ha comportato e il valore dei quali le vecchie strutture istituzionali non erano appropriate ad esprimere.

Tornando al museo relazionale, se ne aggiunge una seconda accezione, diversa solo in parte dalla prima per una maggiore specificità; è quella elaborata da Simona Bodo (2003) a proposito di alcune recenti forme di museo capaci di comunicare e di comunicarsi meglio ai propri visitatori, grazie alla costruzione di sinergie con le soggettività istituzionali e non, operanti nello stesso territorio del museo.

Il museo relazionale, come inteso in questo caso, riuscirebbe non solo a dialogare con la dimensione cognitiva ed esperienziale dei visitatori, ma a coinvolgerne anche la dimensione sociale e culturale.

Dalle due differenti accezioni di museo relazionale emerge chiaramente come il museo nella contemporaneità tende a soddisfare nuove istanze e ad avvicinarsi di più ai visitatori e al loro mondo culturale.

Questo nuovo incontro tra museo e visitatori risponde -come si è visto- a un modo di fruizione diverso dal passato, e soprattutto caratterizzato da una più ampia relazione con il pubblico, dal coinvolgimento totale della sua persona; un coinvolgimento sostitutivo del primato distanziante ed asimmetrico della sola percezione dell'occhio (Speroni 2002).

2.2. Dall'apertura dell'opera d'arte alla rovina messa in scena

In concomitanza ai cambiamenti che hanno interessato il museo si sono verificati quelli che hanno riguardato il modo di concepire e produrre l'opera d'arte.

Ancora Speroni (2002) puntualizza che non è possibile oggi interpretarla come *insula* rispetto al resto, *perché non è più elitariamente chiusa in se stessa, (...) non è un modello né un sistema attraverso il quale costruire il mondo (...), né un messaggio didascalico e unidirezionale. Piuttosto-* continua lo studioso, riportando il pensiero rispettivamente di Clifford e Danto- *l'opera d'arte è ora pensata come continua oscillazione tra arte e cultura (nel senso di terreno di ispirazione e creazione anche dal basso) e (...) medium basato sulla*

condivisione della costruzione di un modello percettivo e sulla conseguente condivisione dello spazio abitato (Speroni 2002, p. 169).

Questo è solo il punto di arrivo momentaneo del processo avviato dall'*apertura* dell'opera d'arte, immagine con cui Umberto Eco (1962) si riferisce alla poetica che accomuna la produzione artistica contemporanea, la quale tende

(...) a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una necessità che gli prescrive i modi definiti dell'organizzazione dell'opera fruita. (Eco 1962, p. 35)

La novità introdotta da questa poetica non è di poco conto. Seppure anche in passato la fruizione risentisse comunque e inevitabilmente della soggettività dell'interprete, è solo a partire dall'arte contemporanea -asserisce Eco- che l'artista diventa criticamente consapevole di questa realtà, e così

(...) anziché subire l' "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile. (ivi, p. 36)

Apertura quindi, dell'opera e nell'opera, all'interpretazione-esecuzione da parte del fruitore.

Ciò significa anche che viene a frantumarsi la tradizionale separazione tra il momento della produzione artistica e quello della fruizione. E si tratta di uno solo di tanti "cedimenti" che riguardano l'arte a partire dalle avanguardie del Novecento.

Progressivamente, infatti, l'opera si apre anche a ibridazioni di materiali e procedure prima rigorosamente distinti per genere o pratica (es. pittura, scultura, disegno..); si apre allo spazio in cui è inserita, che da "circostante" viene convertito in uno dei suoi elementi integranti (es. Fontana) o addirittura principali (es. *Land Art*); si apre alla presenza fisica del pubblico, il quale da semplice occhio esterno diventa corpo interno e partecipante (serate futuriste, *happenings*, mostre surrealiste, *enviromment*, installazioni...).

Tutti questi passaggi, rintracciabili nelle esperienze artistiche realizzate nell'ultimo secolo, hanno profondamente cambiato l'opera d'arte restituendola come "rovina messa in scena", secondo l'efficace espressione formulata da Speroni e che dà il titolo al suo libro qui spesso citato.

Avendo già discusso dei processi da cui ha origine, è sufficiente ora elencare solo le sue caratteristiche principali.

L'opera è definita *rovina* perché (Speroni 2002):

- è compresenza del molteplice;
- è interstiziale ed esalta il valore dell'intermedio;
- diversamente dal frammento (metafora dell'opera classica) che rinvia al tutto ed è sciolto da ogni contesto, essa è invece distruzione di qualcosa che si dà come processo trasformandosi in una costruzione di qualcos'altro;
- nega la stabilità, spostando i limiti raggiunti e interrogando le differenze;
- si dà come spazio delle possibilità che emergono dalla rottura della consequenzialità causa-effetto, propria dei sistemi chiusi;

- spezza la vettorialità e la sequenzialità narrativa;
- si presenta come intrinsecamente multimediale.

2.3. Tra museo, architettura e opera d'arte: l'*installazione artistica (installation art)*

Tra le sperimentazioni dell'arte contemporanea vi è certamente l'*installazione*.

Si tratta di un formato artistico che negli ultimi anni ha conosciuto un'ampissima diffusione anche fuori dal mondo dell'arte, come in esposizioni e ambienti commerciali, oltre che per forme urbane di comunicazione *unconventional* (Peverini, Spalletta, 2008).

L'installazione, in generale, si presenta come trasversale a più correnti e nata dalla commistione di materiali e tecniche diversi tra loro (pittura, scultura, design, scenografia, teatro, performing art). Per tali motivi nella letteratura di riferimento non si trova una sua definizione univoca e sistematica, risultando anche non facile la sua precisa collocazione nella produzione artistica contemporanea.

Così, a volte, si può trovare uno stesso lavoro etichettato ora come *environment* (“ambiente”), ora come *site-specific* (“costruzione luogo-specifica”), ora come *installazione*.

Negli ultimi anni in particolare, come sopra anticipato, il formato ha avuto molta diffusione, venendo ospitato sia dentro sia fuori i musei, e servendo spesso da scenografia o set per advertising di pubblicità e/o comunicazione sociale inserita in spazi urbani.

Il formato, più specificamente, nasce all'insegna dell'ibridazione tra spazio convenzionale e opera d'arte

tradizionalmente intesa: di fatto l'installazione è un'opera d'arte i cui elementi costitutivi sono proprio lo spazio e gli oggetti in esso contenuti; e per questi motivi non si presta tanto a una contemplazione visiva quanto piuttosto ad una più complessa esperienza capace di coinvolgere tutti i sensi e usata come fase iniziale dell'apprendimento dei contenuti da essa espressi.

Infatti, il coinvolgimento dello spettatore è certamente uno degli ingredienti del successo dell'installazione, e anche delle numerose ri-mediazioni che ne sono state fatte dal linguaggio commerciale e dalla comunicazione sociale non convenzionale (Peverini, Spalletta, 2009) per produrre presso il pubblico un forte coinvolgimento emotivo oltre che cognitivo, ad esempio tramite effetti di sorpresa e spiazzamento.

In un mio studio specifico, ovvero in uno dei capitoli della mia tesi di laurea⁷, ho presentato un ipotetico e documentato percorso storico dell'installazione, dalla sua prima e incerta apparizione fino al suo riconoscimento -da parte degli addetti ai lavori- come nuovo formato artistico, concentrandomi poi nel resto della ricerca su un caso inusuale di installazione abitativa o installation-living. Tornando alla ricostruzione storica effettuata, avevo messo in evidenza come le origini del meccanismo testuale dell'installazione fossero rintracciabili proprio all'interno del museo, non come opera d'arte ma come "modalità di allestire o in-stallare le opere" nelle sale museali (operazione spettante di solito al curatore di una mostra). Si sa

⁷ Titolo della tesi: "Arte e bricolage nel loft/installazione di Eliza Proctor", a.a. 2006/7, Sapienza Università degli Studi - Facoltà di Scienze della Comunicazione.

infatti -come anche la museografia insegna- che la disposizione degli oggetti in un museo non è mai casuale, o solamente dettata dalle dimensioni relative delle opere e dei locali disponibili; del resto, pur se in presenza di tali esigenze, è di solito accuratamente inserita in un più complesso sistema di rapporti (temporali, di stile, materiali, ecc.) tra gli oggetti stessi e la sequenza complessiva di ambienti in cui vengono posizionati.

Dopo questa prima fase, durata dalla nascita del museo moderno fino ai primi decenni del Novecento, ne seguì un'altra di transizione, ovvero di oscillazione nel modo di usare il termine installazione, indicando con esso ora l'allestimento delle opere d'arte ora l'opera d'arte. Ovviamente non mancarono confusioni tra queste due soluzioni, e neppure critiche o scandali addirittura (come si vedrà a breve). Questa fase di passaggio si può identificare con un determinato periodo storico, dalla fine degli anni '30 alla fine degli anni '60, e con un nome, Duchamp, non a caso curatore e artista, diverse volte nella stessa occasione.

Nel prossimo paragrafo verranno presentati alcuni casi di questo periodo di sperimentazione. Comunque, già dagli anni sessanta e poi soprattutto in quelli successivi, il formato dell'installazione inizia ad assumere maggiore autonomia rispetto allo spazio museale, al quale continua spesso a rinviare seppure indirettamente.

Alla fine degli anni '90 e nei primi anni del 2000, l'installazione è ormai divenuta un formato autonomo, a cui è riconosciuto ufficialmente valore estetico, e i cui contenuti

provocatori -laddove ancora presenti- hanno in molti casi subito uno slittamento: dal mondo dell'arte istituzionale a quello del consumo, negli spazi commerciali e in quelli metropolitani.

Ciò si è verificato non senza contraddizioni, e se ne è spinto l'uso a fini sia di vendita di prodotti, specie in grandi ambienti con elevata competizione tra marchi (es. nelle fiere commerciali); sia, più in generale, di intrattenimento della clientela e messa in scena degli oggetti di consumo nei locali commerciali (è soprattutto il caso dei *temporary shop* e anche di alcuni negozi di lusso come la White Gallery nel quartiere Eur a Roma).

Si è così entrati -ritengo- in un nuovo periodo, in cui il carattere estetico e provocatorio del formato si è polverizzato in settori molto lontani dall'arte o con essa fortemente ibridati; e così facendo, in questa sorta di fase "soft" l'installazione si mimetizza con gli spazi pubblici e del consumo sempre più spesso spettacolarizzati, perdendo un po' il suo carattere di opera d'arte e tornando ad acquisire sempre più quello originario di "modo di allestire o installare". Questa volta però non si tratta dell'installazione di opere d'arte nel museo, ma dell'installazione di oggetti commerciali in locali di esibizione e vendita al pubblico.

Quanto detto finora rappresenta solo una sintesi del più lungo e articolato *iter* storico che ha portato all'affermazione del formato e alla definizione dei suoi aspetti fondamentali.

Nella mia tesi di laurea -come anticipato- ne avevo ipotizzato una ricostruzione attraverso alcuni casi esemplari, dai quali

ottenere anche sufficienti elementi per spiegare il funzionamento del suo dispositivo testuale. Si trattava di una ricostruzione critica fatta a partire dal testo *Arte dal 1900* (2006) in cui gli autori -Foster, Krauss, Bois e Buchloh- non ne presentavano un discorso esplicito e unitario, ma ne fornivano a mio avviso informazioni preziose attraverso il loro documentatissimo lavoro di lettura delle opere dei principali movimenti artistici che hanno segnato l'arte dal 1900 ad oggi. Mi ero accorta così che le opere che essi etichettavano con il termine "installazione" apposto sotto la relativa immagine, per forme e funzionamento concettuale non erano poi molto distanti da altre operazioni e foto etichettate in parti precedenti del loro testo come "allestimento" di opere nel museo. A partire da lì, ho selezionato alcuni casi esemplari relativi a entrambi i differenti lavori, per poi metterli a confronto e riflettere sul risultato ottenuto.

La sequenza di quei casi e le riflessioni finali verranno presentati nel prossimo paragrafo, secondo l'impostazione che avevano nel mio lavoro di tesi.

Aggiungo infine qualche informazione che legittima la ricostruzione fatta, mettendone in evidenza anche la specificità. Mi spiego meglio. Nel 2006 per la Tate di Londra è stato pubblicato il testo *Installation Art. A critical History* di Claire Bishop⁸, studiosa che ricostruisce la storia dell'installazione

⁸ Claire Bishop è Professoressa in Critical Theory presso il Curating Contemporary Art department del Royal College of Art di Londra e presso l'Università di Warwick (UK).

attraverso le tappe che anche il mio lavoro aveva messo in evidenza, e soprattutto attraverso molti degli stessi esempi anche da me utilizzati (v. la mostra surrealista del '38 a Parigi, Duchamp, Burin, Oldeburg). Il testo si rivela quindi prezioso in quanto, grazie anche alla sua bibliografia internazionale, fornisce un supporto ancora più ampio alla mia ricostruzione storica. Essendo stato pubblicato nel 2006 quando ancora la mia tesi era in corso d'opera, avrei voluto già da allora confrontarlo con il mio lavoro, ma l'acquisto on line (allora l'unico modo per venirme in possesso) non andò a buon fine, e in volume andò smarrito tra i vari passaggi della spedizione postale. Lo ricevetti solo un anno dopo la discussione di laurea e oggi ho finalmente l'occasione per il confronto che avrei voluto fare allora e per un ulteriore approfondimento. Avendo già parlato degli aspetti comuni, mi soffermo ora sulle differenze tra i due studi. Essi risultano tra loro distanti per quanto riguarda la riflessioni sulle relazioni tra l'installazione e il museo, relazioni che nel testo della Bishop non vengono approfondite -perché estranei al focus principale- a parte l'indicazione di generiche differenze; e difatti, nella prima pagina dell'Introduzione, così scrive l'autrice:

But there is a fine line between an installation of art and installation art.

Tra i principali riferimenti bibliografici del suo testo del 2006 (ivi, pp. 140-1): Umberto Eco 1962, trad. 1989; Nicolas de Oliviera, Nicola Oxley and Michael Petry (eds.) 1994; Ilya Kabakov, 1995; Rosalind Krauss 1977, 1985, 2000; Robert Morris 1995; Brian O'Doherty, 1999; Anne Wagner 2000; oltre ai cataloghi di esposizioni di alcuni musei di arte contemporanea (tra cui quello di San Diego, Marsiglia, Los Angeles e Londra).

This ambiguity has been present since the terms first came into use in the 1960s. During this decade, the word “installation” was employed by art magazines to describe the way in which an exhibition was arranged. The photographic documentation of this arrangement was termed an “installation shot”, and this gave rise to the use of the word for works that used the whole space as “installation art”. **Since then, the distinction between an installation of works of art and “installation art” proper has become increasingly blurred.** (Bishop, C., 2006, p. 6)

Sono dunque confusi (*blurred*, nella parte della citazione trascritta appositamente in neretto) -secondo le osservazioni della Bishop- i confini tra l’installazione artistica e l’installazione intesa come modo di disporre le opere d’arte; e la principale differenza riscontrabile tra queste due accezioni viene individuata -nel successivo passaggio dell’Introduzione- nel fatto che nell’ “installazione di opere” lo spazio complessivo è secondario rispetto alle opere in esso contenute, mentre nell’ “installazione artistica” spazio e opere formano una nuova unità.

Invece, alla luce della lettura presentata nella mia tesi di laurea (2007), è risultato che i confini tra i due modi di intendere l’installazione non sono affatto confusi; e che inoltre, anche nell’installazione delle opere d’arte, spazio e opere formano una nuova unità, sicchè forse la differenza tra le due accezioni - e dunque anche tra spazio museale e installazione artistica- sia da ricercare altrove, più esattamente nelle distinte strategie e finalità dei rispettivi discorsi.

Basti solo considerare la differente posizione -e da qui anche il differente potere- che c’è tra l’autore di un’installazione

artistica e l'autore (collettivo e stratificato nel tempo) di un museo.

Passiamo dunque alla lettura dei casi esemplari di installazione, a partire dai quali mi è stato possibile ricostruirne la storia.

2.3.1. Dieci casi esemplari. Una ricostruzione storica

A- 1938. *Esposizione Internazionale del Surrealismo* (Parigi).

I temi scelti per l'Esposizione sono: arte, prostituzione, commercio e industria. Come curatore è nominato Duchamp.

Egli fa il possibile per rimodellare l'elegante interno della galleria Beaux Arts e trasformarlo in un oscuro sotterraneo urbano, dove la disposizione delle varie opere è progettata giocando sulla confusione tra spazio interno ed esterno, tra lavoro industriale ed intrattenimento artistico, oltre che sull'inversione alto/basso.

Quest'ultima offre la chiave per leggere anche un singolo lavoro, dal titolo *1200 sacchi di carbone*, che il curatore-artista realizza personalmente ed espone in una delle stanze. Si tratta di un'installazione dove sacchi veri e propri, tutti sporchi e vuoti, vengono fatti pendere dal soffitto e sotto i quali, al centro del pavimento, è posizionato un braciere.

Fuori da lì, lungo il corridoio che porta alle gallerie, Duchamp fa sistemare dei segnali stradali e dei manichini femminili, alcuni vestiti altri nudi, mentre un cartello allusivo riporta la scritta *Via del Surrealismo*.

B- 1942. *Prime Carte del Surrealismo* (New York).

La mostra, curata ancora una volta da Duchamp, è a favore dei prigionieri di guerra.

L'ambiguità si coglie fin dal titolo: "*Prime Carte*" è riferito ai moduli per ottenere la cittadinanza statunitense, e si presta sia ad una lettura ottimista, come strumento per iniziare una nuova vita, sia ad una interpretazione amara ed ironica verso qualsiasi identificazione ufficiale in piena seconda guerra mondiale.

Ma l'elemento più controverso e meno facile da decifrare è rappresentato dall'installazione *60 miglia di filo*, un intricato groviglio di filo che Duchamp fa tendere da parete a parete e da pavimento a soffitto in tutta la stanza principale della galleria, ostruendo l'entrata ai visitatori e oscurando la visione dei quadri.

Letto come "labirinto" dell'inconscio, o come figura della difficoltà dell'arte moderna, o ancora come immagine di un'epoca-ragnatela, l'installazione di questo groviglio e della sua inaccessibilità sono rimasti gli aspetti più famosi e discussi di tutta la mostra.

C- 1961. Oldeburg realizza *Il Negozio* (New York).

L'artista dà corpo con questo suo lavoro all'utopia di Kaprow, secondo il quale bisognava cogliere l'eredità di Pollock e scardinare una volta per tutte l'autonomia del quadro trasformandolo in ambiente.

Oldeburg costruisce la sua installazione o *enviroment* nell'East village della capitale statunitense, confondendola tra i negozi poveri del quartiere e riempiendola di improbabili articoli e cianfrusaglie di ogni tipo. Esibiti in teche o fissati su piedistalli o penzolanti dal soffitto...sono tutti rifiuti, "artistici" però in

quanto rimaneggiati dallo stesso Oldeburg e messi effettivamente in vendita.

L'opera trova spazio -come detto- fuori dai luoghi del museo e della galleria, portando fin nel cuore della metropoli la denuncia alla mercificazione dell'arte e la celebrazione del rifiuto come suo materiale primario.

D- 1969. Una data per due avvenimenti di rilievo.

Il primo. Al Philadelphia Museum of Art, a un anno dalla morte di Duchamp, viene esposta (come da lui stesso raccomandato) la sua installazione *Dati: 1. La caduta dell'acqua, 2. Il gas d'illuminazione*, (1946-1966).

L'artista introduce diversi elementi di novità nel modo di produrre l'opera d'arte (purtroppo mi dovrò limitare a quelli più attinenti al discorso intrapreso).

Sebbene tra i materiali usati non ci sia la fotografia -alla quale Duchamp ricorre in opere precedenti- si rintraccia comunque l'uso del "fotografico", inteso come meccanismo di costruzione della visione secondo la tecnica della fotografia e di sostituzione della realtà con la sua copia mimetica.

L'opera inoltre attacca su più versanti l'estetica dominante di matrice kantiana, per la quale il giudizio sull'arte è sia "universale" sia "disinteressato" (nel senso di estraneo alla valutazione dell'oggetto artistico in termini di utilità o di verità).

Volendo negare la suddetta universalità, collegata alla natura pubblica e condivisa della fruizione artistica in un museo, Duchamp nasconde la sua installazione allo sguardo dei più per mezzo di una porta, i cui spioncini consentono ad un solo

visitatore per volta di sbirciare cosa c'è al di là: su una tela è dipinto in primo piano un muro di mattoni, aperto da una grande breccia dietro la quale si trova un nudo femminile mollemente disteso su un cuscino di ramoscelli, mentre sullo sfondo compare un ruscello e una lampada a gas.

Duchamp, in un abile gioco di prospettive, riesce a collocare il punto di vista dello spettatore, fissato sui fori della porta, in esatta corrispondenza del punto di fuga, collocato all'estremità opposta, tra le gambe divaricate del corpo nudo.

Questa fusione tra punto di vista e punto di fuga intende produrre la carnalizzazione dello spettatore, effetto che negherebbe il “disinteresse” estetico cui si è accennato. Infatti il visitatore è costretto ad assumere una postura tutt'altro che disinvolta per guardare attraverso gli spioncini, con in più il rischio di essere “colto sul fatto” dagli altri visitatori e dai custodi alle sue spalle. L'esperienza visiva, insomma, non può avvenire senza il supporto rappresentato dal corpo proteso dello spettatore, presentificato dall'entrata in contatto visivo con l'oggetto del suo giudizio e carnalizzato dal gioco prospettico di cui sopra, oltre che dal suo offrirsi al sentimento della vergogna (è visibile infatti da terzi mentre sbircia uno spettacolo erotico perversamente nascosto).

Dati... quindi non si riduce alla visione di un nudo, ma risulta dall'intero meccanismo che consente e disciplina una simile visione. Funziona perciò da dispositivo di innesco di più processi, capaci di coinvolgere nella produzione dell'opera una varietà di mezzi espressivi, di tecniche e di spazi, dove per spazio si arriva ad intendere insieme sia quello rappresentato

sul dipinto, sia la stanza chiusa in cui la tela è disposta, sia l'area del museo prospiciente la porta con gli spioncini.

Lo studiato gioco delle categorie spaziali (inglobante/inglobato, esterno/interno) e di quelle visive (esposto/nascosto) riesce a superare il kantiano "disinteresse" estetico e ad introdurre definitivamente lo spettatore dentro l'opera d'arte, senza però che egli ne sia immediatamente consapevole.

Il secondo avvenimento di rilievo. New York ospita la mostra *Antillusione: procedure/materiali*, dedicata all'arte processuale, uno degli sviluppi del post-minimalismo, con le firme prestigiose di Richard Serra, Robert Morris ed Eva Esse.

Gli imperativi di questa corrente artistica, esaltati nell'esposizione, sono: rivelare il processo produttivo dell'opera nel prodotto, o meglio esibirlo come prodotto; e superare le tradizionali contrapposizioni di forma e contenuto, di mezzi e fini, e di figura e sfondo.

Artisti come Serra, Morris, Barry Le Va e Alan Seret danno vita a sculture e installazioni spargendo diversi materiali negli ambienti della galleria e lasciando che la loro materialità venga esaltata dalla loro stessa consistenza, dalla luce che li avvolge e dalla forza di gravità che ne domina la forma. Insomma si fanno intervenire gli elementi della natura come elementi di (s)composizione dell'opera d'arte.

In altri lavori, invece, la materia passa quasi in secondo piano, servendo solo a puntellare lo sguardo su parti diverse dello spazio, permettendo così di passare da una visione concentrata su un oggetto specifico ad uno sguardo allargato all'intero campo visivo.

Altra ancora è l'opera di Eva Hesse intitolata *Appendere* (1966), in cui dalla cornice di una tela bianca parte un lungo tubicino d'acciaio che si protende in avanti fino a toccare il pavimento e ricongiungersi poi alla cornice. Qui l'artista dà forma ad uno spazio intermedio tra pittura e scultura, affermando e contemporaneamente svuotando i vecchi stereotipi della pittura: dipinta, incorniciata e appesa (appunto).

E- 1972. Marcel Broothaers inaugura l'apertura del suo *Museo D'arte Moderna, Dipartimento Delle Aquile*.

E' il segno (secondo l'interpretazione data all'opera dagli autori di *Arte dal 1900*) della ripercussione sul mondo dell'arte delle contestazioni universitarie del '68 e della critica allo Strutturalismo. Questo, partendo dalla linguistica, sosteneva che ogni attività umana era come un sistema autoregolantesi, le cui leggi rispondevano a principi formali di opposizione reciproca. Il post-strutturalismo, nato dal rifiuto di quelle premesse, mostra invece come già in linguistica, con l'uso dei performativi, la lingua esca dai suoi confini per sfociare nell'azione e significare con essa.

Similmente nel campo artistico pratiche e contesti vengono assemblati, usati e sfidati per produrre senso, proprio come nella famosa installazione di Broothaers.

Si tratta di un intero museo, "fittizio" ma funzionante come uno vero, con tanto di direttore (lo stesso Broothaers), uffici e orari di apertura al pubblico, oltre che visitatori naturalmente. Una vera e propria parodia dei luoghi istituzionali dell'arte e di tutti quei comportamenti che creano sapere e che in essi hanno luogo. Così per beffa, sotto ogni pezzo esposto nel museo, il

Dipartimento delle Aquile appone un'etichetta con la scritta "questa non è un'opera d'arte".

F- 1973. Nella galleria John Weber di New York è esposta la provocatoria installazione di Daniel Buren *Dentro e fuori il contesto*.

L'artista utilizza numerose tele a strisce, da lui stesso personalizzate, e le allinea su una lunga fune che partendo da una parete della galleria viene tesa fino all'edificio di fronte, dopo averla fatta passare prima per una finestra aperta e poi fuori, sopra il traffico della strada e le teste dei passanti.

Il contesto a cui allude il titolo dell'opera è quello istituzionale della galleria, usato per garantire certe cose sugli oggetti contenuti, cioè quelle caratteristiche di rarità, autenticità ed originalità che fanno parte del valore dell'opera e che lo spazio della galleria implicitamente vuole confermare.

E' palese la portata critica del lavoro di Buren che solleva provocatoriamente la domanda sui limiti, a partire da quelli spaziali e istituzionali, entro i quali si possa parlare di ciò che è arte e di ciò che non lo è (sono ancora arte le sue tele appese fuori della galleria?).

G- 1983. *Vendita di palle di neve* (New York).

David Hammons chiama così l'installazione che egli prepara in Cooper Square, tra i banchetti provvisori di alcuni venditori ambulanti. Su di un colorato tappeto etnico sistema delle palle fatte con neve vera e di dimensioni diverse, e incarica un uomo di colore (forse lui stesso) di sorvegliare quella merce e venderla ai passanti.

L'opera è ottenuta dall'artista intersecando tra loro spazio pubblico (la piazza metropolitana) e spazio privato (la bancarella improvvisata), oggetti di un qualche valore (quelli venduti dagli altri ambulanti, o lo stesso tappeto etnico usato per l'installazione ma non in vendita) e oggetti impensabili (le palle di neve), per suggerire come tutte queste distinzioni -e altre simili- che la cultura dominante fa passare per "naturali" e sempre esistite siano in realtà tutte artificiali, cioè inventate da quei privilegiati che possono permetterselo. Così mentre questi ultimi beneficiano dei flussi internazionali di capitali e informazioni, molti dei quali provenienti proprio dagli Usa, gli altri vedono rafforzarsi la loro emarginazione entro i confini locali.

Un'ultima osservazione: lo spettatore di questa installazione è definito non più soltanto in termini percettivi ma anche e soprattutto come soggetto segnato da una serie di differenze sociali.

H- 1992. *Minando il Museo* (Baltimora).

Fred Wilson analizza le collezioni di artefatti esposti dalla Società Storica del Maryland e riporta alla luce quelli dimenticati dalla storia ufficiale, ma importanti perché evocativi delle esperienze afro-americane. Così per esempio in una vetrina del museo, dove sono in bella mostra caraffe e calici di preziosa fattura, l'artista inserisce un paio di rudimentali manette da schiavo, trovate nei depositi, e appone la didascalia "Metalwork 1793-1880".

L'opera appena citata è inserita in un più ampio progetto che Wilson, in veste di artista e curatore, intitola *Minando il*

Museo. Si tratta di un'installazione-museo di grandi dimensioni, che intende minare i pregiudizi culturali e anche le istituzioni, come il museo del Maryland appunto, che silenziosamente li difendono.

L'approccio usato rientra nella svolta etnografica che ha investito negli anni '90 una parte della produzione artistica, svolta favorita anche dalla crescita dei *cultural studies* in ambito accademico. Gli artisti erano infatti molto affascinati dall'antropologia per il suo essere intrinsecamente contestuale, interdisciplinare, rivolta allo studio delle alterità (minoranze incluse), ed erano convinti che le loro opere potessero dare voce alle problematiche sociali più attuali ma dimenticate. In questa direzione molti di loro ricorsero al formato dell'installazione preferendolo ad altri, perché coniugava la loro condizione nomadica alla contingenza dei problemi che essi intendevano esprimere attraverso specifici progetti artistici, e anche perché la natura di work in progress del formato scelto stimolava nuovi interventi e/o ibridazioni disciplinari.

I- 1998. Le ingombranti video-installazioni di Bill Viola fanno il giro di parecchi musei.

In quella intitolata *L'Attraversamento* l'artista utilizza un gigantesco schermo a due facce, in una delle quali mostra una figura umana che viene consumata dalle fiamme, mentre dalla parte opposta la stessa che viene inondata dall'acqua.

Che sia per mettere in primo piano passaggi e stati visionari (come nell'opera appena descritta), oppure per creare effetti di altro tipo, l'immagine proiettata viene esibita e riconosciuta

come formato autonomo nell'arte contemporanea. Si diffonde la *Video Art* che, come già la Performance e l'Installazione, prosegue l'apertura minimalistica dell'opera al corpo e ai suoi spazi, e al tempo stesso recepisce in campo artistico le considerazioni sulla percezione sviluppate dalla filosofia fenomenologica.

Quest'ultima aveva messo in dubbio le geometrie regolari (es. cubi, sfere.): aveva asserito infatti che il corpo dello spettatore, interferendo con il loro spazio e interrompendo il campo visivo, complicava la lettura di quelle forme, mentre i suoi possibili cambi di posizione ne alteravano i confini geometrici. Tali osservazioni non mancarono di suggestionare molti artisti ed indirizzarne le sperimentazioni, di cui le pratiche suddette sono un valido esempio.

Accomunate per gli aspetti già detti, esse si differenziano sul versante della fruizione per il modo di impegnare lo spettatore. Mentre Video-Art e Performance lo tengono a una certa distanza, la prima per la dipendenza dal monitor e la seconda per la restrizione della messa in scena, l'Installazione proietta invece tutto sull'esperienza dello spettatore. Il discorso si complica ovviamente nel caso delle video-installazioni, specie quelle di grandi dimensioni, che sovrastano o comunque sfidano la percezione dell'individuo, poiché al suo coinvolgimento totale attraverso l'installazione aggiungono lo strumento e i processi del video. Tra questi ultimi il più usato (da Viola, Hill e altri) è la "sutura" capace di avviluppare nell'evento proiettato il pubblico grazie all'allineamento del punto di vista di questo con quello della telecamera; così quando essa è rivolta ad una figura e la pone dentro il suo

campo visivo, il pubblico immagina di unirsi alla scena e ai cambiamenti di punto di vista, entrando nel campo narrativo dell'opera.

Più in generale, le potenzialità del video vengono piegate all'espressività di nuovi lavori artistici, ora per creare ambienti onirici come quelli di James Turrell, ora per riprodurre scenari verosimili cogliendo però aspetti o angolazioni insolite.

J- 2006. Roma ospita la mostra internazionale *Sensi Sotto Sopra*.

Questo caso non è tratto dal testo di riferimento -citato in apertura di paragrafo- ma da un'esperienza diretta: avendo personalmente visitato l'esposizione, ritengo utile parlarne considerati i contenuti.

Si tratta di un sofisticato allestimento temporaneo, in cui lo spettatore è invitato a seguire un percorso tematico e sensoriale attraverso una serie di installazioni di vario tipo che occupano intere stanze, tutte buie o quasi, dove persone incaricate dall'organizzazione si rendono disponibili a curiosità (o suggerimenti su possibili azioni da compiere).

Riporto due esempi. In una stanza si possono vedere sul pavimento, il cui rivestimento nasconde sensori attivabili con il peso corporeo e collegati ad una cinepresa, le immagini di tre o quattro uomini inginocchiati che seguono il visitatore sfregando rumorosamente delle spazzole per cancellare le impronte del suo passaggio. In un'altra invece, dove il tema scelto è l'acqua e al meccanismo di cui sopra sono aggiunti nuovi sensori del calore, sono visibili a terra alcuni cerchi concentrici che partono dalle scarpe dei presenti per dilatarsi

progressivamente verso l'esterno, mentre altri più grandi e allungati seguono l'andirivieni delle braccia (e se ci si muove simulando il nuoto, si vedono e si sentono quasi in contemporanea gli effetti del movimento corpo-acqua).

Nell'attraversamento sequenziale di tutte le installazioni si nota come i movimenti dei visitatori si fanno incerti e più lenti rispetto a quelli della realtà quotidiana, mentre i sensi vengono gradualmente "addomesticati" a quelle nuove percezioni talmente complesse, strutturate e inusuali che, appena si esce all'aperto, la situazione sembra capovolgersi: ora sono la luce naturale, lo scenario e i rumori cittadini ad apparire come una stranissima finzione.

Credo che stia in questo passaggio il senso del titolo *Sensi Sotto Sopra*, insieme al fatto di condensare oltremodo sulla vista, in una specie di occhio tattile, l'intera esperienza percettiva: nei micro-ambienti riprodotti dalle varie stanze, infatti, gli effetti di suggestione indotti dalle immagini alterano, scardinandola dai riferimenti e dalle coordinate abituali, la percezione dei diversi organi sensoriali per restituire in una nuova unità -sottosopra appunto- l'esperienza vissuta.

A partire da questi distinti casi di installazione passiamo dunque alla sua ricostruzione storica.

I primi due casi, datati rispettivamente 1938 e 1942 ed etichettati "installazione" (come riportano le didascalie ad essi relative nel testo *Arte dal 1900*), permettono di rilevare che il

termine, sebbene si diffonda a partire dagli anni sessanta, compare già prima indicando due cose diverse: ora una singola opera, dalle caratteristiche nuove rispetto al passato (caso A- *1200 sacchi di carbone*), ora invece “il modo di allestire o installare le opere d’arte in un museo”, o meglio l’esibizione di quel modo a fini parodistici.

Nell’ultima eventualità, si tratterebbe di un ampio intervento, esteso a una pluralità di lavori (pitture, sculture..) e realizzabile secondo operazioni differenti.

Così, mentre in un caso intende valorizzare opere di artisti diversi attraverso un discorso unitario, prodotto sulla falsa riga di quello del museo tradizionale ma, al suo contrario, critico verso i saperi e i criteri della cultura dominante (c. A- l’intera *Esposizione Internazionale del Surrealismo*); in un altro, invece, usa gli oggetti d’arte come materia prima per un discorso estraneo al loro specifico contenuto, ma che da questo parte per costruirne uno nuovo (c. B- *Sessanta miglia di filo*). La distanza tra i due tipi di intervento è misurabile in base alla potenza critica espressa: mentre nel primo la selezione e disposizione delle varie opere segue, seppure invertendone i criteri, l’esempio dato dal museo tradizionale (l’Esposizione surrealista del 1938 è tutta costruita su questo gioco); nel secondo il progetto di composizione sarebbe così evidente ed “invadente”, nella costruzione del significato dell’intera mostra, da lasciare paradossalmente in secondo piano proprio le opere selezionate e disposte. Qui esse funzionerebbero non tanto per l’intrinseco valore artistico, quanto più semplicemente per il proprio esserci, per la posizione delle une rispetto alle altre, per il farsi materia di una retorica del

contrasto tra arte e non arte (o meglio tra ciò che sarebbe arte e ciò che non lo sarebbe), come appunto in *Sessanta miglia di filo*.

Volendo schematizzare quanto detto in stati distinti, il termine installazione indicherebbe nello stato uno (rintracciabile nel caso A già citato) il “modo ironico di allestire le opere d’arte in un museo”, che metterebbe in mostra la parodia dell’allestimento tradizionale del museo progettata dal curatore-artista (Duchamp ne è un esempio); nello stato due, invece, la precedente operazione ironica sarebbe utilizzata dall’artista come oggetto di interesse fino a diventare essa stessa nuova opera d’arte, “installazione” appunto, situata anche fuori degli spazi del museo e costruita come dispositivo che ibrida formati artistici, spazi e cose differenti e non esiste senza il corpo dello spettatore (c. D- *Dati...*).

Il nuovo formato, dunque, evolverebbe criticando e sfidando dall’interno sia gli spazi istituzionali dell’arte, il museo e la galleria, con tutte le loro “etichette” (v. quelle provocatorie che Broothaers ha sistemato nel suo *Museo D’arte Moderna* -c. E) e con la storia e il sapere di cui si fanno portavoce (rispettivamente c. H- *Minando il Museo*, e c. F- *Dentro e fuori il contesto*); sia il consolidato concetto di opera d’arte, intesa come creazione omogenea, autonoma e chiusa.

Ma oltre a questa *pars destruens*, corrosiva e critica, il nuovo formato artistico mostrerebbe anche una più propositiva *pars costruens*: come quando, denunciando la mercificazione dell’arte, si mischia al panorama metropolitano e alla vita quotidiana (c. C- *Il Negozio*); oppure quando attiva lo spettatore, svelandogli preconcetti (c. D- *Appendere*),

interrogandolo sulle differenze (c. G- *Palle di neve*), costruendo per/con lui scenari onirici e nuove esperienze sensoriali (rispettivamente c. I- *L'Attraversamento*, e c. J- *Sensi Sotto Sopra*).

Farebbe tutto questo partendo dalle convenzionali opposizioni - come quelle spaziali dentro/fuori, inglobante/inglobato, ecc.- e provando poi ad invertirne i termini, ad incastrarli o ad affiancarli in sequenza... per spiazzare i modi con cui siamo abituati a ragionare, a percepire, a costruire le esperienze e il sapere.

Alla luce di quanto detto, credo sia più evidente la posizione occupata dall'installazione nella ridefinizione degli abituali concetti e forme del museo e dell'opera d'arte.

Una volta "indeboliti" questi ultimi dalle sperimentazioni delle avanguardie, molti artisti avrebbero trovato infatti le condizioni per continuare quel lavoro di decostruzione, ritagliando da dentro il museo un volume di relazioni spazi-opere-fruitori e mostrando poi il risultato dell'intervento come nuovo oggetto d'arte.

Al suo interno gli elementi di rottura rispetto ai frames e ai codici comuni non sarebbero presenti in modo casuale, bensì verrebbero riorganizzati in una forma nuova (secondo il concetto di *valore estetico* in Eco 1962) capace di socializzare a nuovi frames e nuovi codici. L'installazione, insomma, si presenterebbe come uno spazio-opera d'arte senza soluzioni di continuità, fascio di relazioni spazializzate assunte come nuova forma di opera d'arte. E ciò sarebbe in linea con la sua natura noetica o concettuale (presente nella più diffusa accezione del

termine⁹), che può essere approfondita ed esplicitata attraverso una lettura semiotica della struttura e del funzionamento dell'installazione.

2.3.1.1. Funzionamento del dispositivo dell'installazione e suo legame con il museo

L'installazione, intesa come “modo di installare o allestire le opere d'arte” ha avuto origine nel museo, nelle pratiche museografiche di selezione dei raggruppamenti di oggetti e loro disposizione all'interno delle sale. In questo caso, dunque, autore dell'installazione delle opere è il museo (più esattamente il direttore e il curatore), che decide cosa e come allestire; ovvero che decide cosa è arte e cosa non lo è, cosa entra nel museo e cosa ne resta fuori, cosa delle opere esposte (o anche solo attraverso esse) sia da far vedere e far sapere al pubblico e cosa no. Si tratta pertanto di una forma di museo disciplinante e disciplinare, forma che dalla fine dell'Ottocento si è consolidata come dominante in molti paesi, specie europei, arrivando quasi a naturalizzare certi concetti di arte, di museo e di esteticità che *naturali* non erano, nel senso che si trattava di costruzioni semantiche poste dalle classi e dalla cultura dominante e consolidatesi nel tempo.

Fu il terremoto delle Avanguardie, ricorda ancora Speroni (2002), a provocare scricchiolii e cedimenti a tutta quell'impalcatura, avanzando dubbi sia sul consolidato concetto di artisticità di un'opera, sia sulla presunta neutralità dello spazio in cui è contenuta. Vale un nome per tutti:

⁹ Inserire pag 70-1 della tesi.

Duchamp. Mentre infatti con i suoi ready-made vili oggetti quotidiani entrarono nei “templi” dell’arte; con gli allestimenti di intere gallerie, da lui stesso realizzati in veste di curatore, i volumi di stanze e corridoi furono trasformati in materia prima per la produzione di nuova arte. Da allora quegli spazi non solo non furono più “neutri”, considerata la loro evidente partecipazione al senso dell’opera d’arte, ma neppure furono più pensabili come scatole architettoniche da riempire.

Le installazioni (v. casi A e B nel paragrafo precedente) ne avevano svelato, sovraccaricandoli in modo ironico, i significativi rapporti con gli oggetti in essi contenuti. E così all’opposizione tra “opere” e “spazio” (le prime, oggetti carichi di valore artistico; il secondo, invece, contenitore convenzionale o neutro destinato a essere riempito) esse sostituiscono una più ampia e articolata relazione di scambio tra i due termini.

L’artisticità, dunque, da qualità intrinseca di un oggetto viene mostrata anche come “effetto” o esito di un calcolato allestimento spaziale che non ingloba asetticamente l’oggetto, ma instaura con esso relazioni capaci di riconfigurare le proprietà di entrambi.

È la crisi della definizione tradizionale del museo.

In ambito semiotico, a considerazioni simili riguardo al rapporto tra lo spazio del museo e gli oggetti esposti giunge Manar Hammad (in Pezzini, Cervelli, a cura 2006), partendo dall’analisi di alcune opere antiche rimosse dai Musei Capitolini, in occasione di alcuni lavori di sistemazione, e temporaneamente collocate nel Museo della Centrale

Montemartini a Roma. Il risultato? Un museo archeologico dentro un museo industriale; sculture dell'antica Roma sullo sfondo di motori, caldaie, condensatori; oggetti di valore archeologico risemantizzati dalla disposizione per gruppi nelle varie sale della Centrale e dalla sequenza di queste nel percorso predisposto per il visitatore.

(...) il museo appare come il luogo terminativo del percorso, in cui il senso dell'oggetto è sovradeterminato dal discorso museale. Nel museo, il discorso verbale (pannelli, catalogo, conferenze e testi) e non verbale (messa in spazio, posizionamento nei luoghi, illuminazione...) dei conservatori restituisce una parte del discorso dell'oggetto e aggiunge ad esso una nuova dimensione di senso, museale, per costruire il valore proposto al nostro sguardo e al nostro intelletto.

(Hammad 2006, pp. 250-51)

Chiariti questi punti è adesso possibile rivolgerci all'analisi dell'installazione, intesa dapprima come “modo (ironico) di installare le opere d'arte in un museo”.

Richiamiamo allora il *caso A* visto in precedenza. L'allestimento progettato da Duchamp per l'intera mostra esibisce ironicamente il dispositivo del museo, fino a quel momento “mimetizzato” agli occhi del visitatore nella neutralità dello sfondo architettonico. Lì, invece, manichini insegne e colori vistosi (spesso lugubri) marcano l'architettura degli spazi espositivi e la messa in scena delle opere d'arte, arrivando per tale via ad offrire una rilettura critica del ruolo svolto dalle istituzioni museali nella definizione di ciò che può essere accolto come arte.

Alla luce dell'analisi di Hammad, l'intervento di Duchamp potrebbe essere letto come la creazione di un ulteriore enunciato che sovradetermina il discorso del museo tradizionale (vale a dire l'incassamento tra enunciato dell'architettura, della disposizione e delle opere) invertendone però la logica.

Tale effetto sarebbe ottenuto attraverso il gioco ironico, il quale parte da quel discorso e ne sovraccarica poi la struttura (attraverso la vistosità dei colori e degli oggetti che partecipano all'allestimento delle sale e dei corridoi della galleria) producendo una sorta di suo alter ego negativo, capace di richiamare l'attenzione del visitatore anche sul contesto spaziale e sul percorso che conduce alle opere d'arte, non solo su queste ultime. Quindi sarebbe l'opposizione tra queste due facce del museo a svelarne l'identità, finalmente liberata dai camuffamenti della cultura dominante.

Ciò sarebbe ribadito anche dalla scelta del luogo in cui realizzare l'operazione: si tratta infatti non di un ambiente costruito ad hoc, ma di una conosciuta galleria d'arte della quale si sconvolge l'elegante maquillage. L'intervento artistico farebbe quindi leva sulle conoscenze diffuse, e le relative aspettative circa tipologie di luoghi e cose, per poi smentirle vistosamente e clamorosamente interpellando lo spettatore sul nuovo scenario offerto. Egli è chiamato a dare un giudizio di ordine metalinguistico, esprimibile non in termini di bellezza o piacevolezza del lavoro (dell'architettura e degli oggetti) sottoposto al suo sguardo quanto piuttosto in termini di senso cui l'immagine di quel lavoro rinvia.

È presupposta allora da parte del dispositivo dell'installazione la produzione di un effetto distanziante tra l'osservatore e lo spazio del museo in cui egli si muove, primo passo per l'avvio di un processo interpretativo del soggetto sull'esperienza che lo vede coinvolto. E sarebbe il "modo ironico di installare le opere" a creare questa distanza, mettendo in campo una sorta di "caricatura" -di cui abbiamo parlato- basata sull'opposizione tra due termini. Un termine è costituito appunto dall'allestimento tradizionale, nel caso A presente a livello implicito nella storia del museo (poi risistemato) e facente parte del sapere condiviso che si vuole criticare; l'altro si riferisce invece all'allestimento surrealista, mostrato provocatoriamente come parodia del primo: proprio il sistema formato dal confronto tra i due allestimenti (piano dell'espressione), e tra le diverse logiche cui rispettivamente rimandano (piano del contenuto), diventerebbe a sua volta espressione di un ulteriore sistema, connotativo, e verrebbe offerta al visitatore come immagine concettuale da considerare, insieme alla sua posizione rispetto a tale immagine.

Essa è intesa semioticamente da Eugeni come:

(...) testo visivo, un tessuto di segni le cui conformazioni e le cui correlazioni sono funzionali ad un progetto di interpretazione rivolto allo spettatore.
(Eugeni, R., 1999, pp. 16-7)

Lo studioso però si riferisce in particolare ai dipinti, e al processo interpretativo innescato da testi visivi di natura pittorica: egli costruisce il suo specifico oggetto di studio scegliendo tra le diverse accezioni che il termine "immagine"

ha nella lingua italiana la composizione di quelle che più privilegiano due elementi, la concretezza dell'oggetto visivo e la tecnica con cui viene prodotto. Ma Eugeni riflette anche su altre accezioni che il termine immagine ha nella nostra lingua italiana, e tra queste riporta la seguente, molto pertinente per la riflessione che stiamo portando avanti:

[l'immagine è] manifestazione visibile, anche se parziale o incompleta, di un'entità di per sé immateriale o astratta (...). (ivi, p. 11)

“Immagine” si riferirebbe allora ad un oggetto più astratto (o concettuale) che concreto, cioè visualizzabile attraverso il pensiero e percepibile solo in parte per mezzo dello sguardo. Così, il gioco ironico che organizza l'espressione dell'installazione fornirebbe allo spettatore la distanza necessaria per cogliere non solo la scomposizione di un sistema (quello del museo e della definizione di arte da esso legittimata) nelle sue parti costitutive, ma anche la proposta per una loro diversa valorizzazione, sorretta da un pensiero differente. Spetterà poi al visitatore, che sposta il suo corpo negli spazi del museo entrando in relazione con essi e con gli oggetti contenuti, rintracciare la linea di quel pensiero. Nel farlo acquisirà nuove competenze, passando dal semplice “guardare” (sensoriale) dello spettatore al “vedere” (cognitivo) dell'osservatore (Eugeni 1999).

Tornando al dispositivo dell'installazione, l'attenzione viene quindi focalizzata sull'opposizione tra due diverse configurazioni spaziali (v. *topografia semisimbolica* in Floch

2006), una delle quali rappresenta la versione “relazionale” (Speroni 2002; v. 3.1) di museo, messa in primo piano e basata sui rapporti spazio-oggetti-fruitori; mentre l’altra, quella tradizionale, posta in secondo piano (quando addirittura non implicita) e con lo spazio avente un ruolo di semplice contenitore di oggetti. Ciò a sua volta rimanda, sul piano del contenuto del sistema connotativo, ad un’altra opposizione: quella tra pensiero contemporaneo/post-industriale e creazione artistica basata su una logica sintagmatica da un lato, e pensiero moderno e difesa di un’arte elitaria dall’altro.

Si arriverebbe così, attraverso questa struttura, a smaterializzare quasi la fisicità delle opere e della configurazione architettonica del museo, lasciando al visitatore il valore estetico non tanto dei singoli oggetti esposti bensì dell’intero meccanismo concettuale ancorato allo spazio visibile, a quegli oggetti e al loro contesto.

Il valore estetico del meccanismo concettuale sarebbe prodotto dal particolare dispositivo dell’installazione, caratterizzato dalla conformità tra i contrasti costruiti sul piano dell’espressione e quelli sul piano del contenuto; una tale conformità, secondo Greimas, è quella che determina il funzionamento di un sistema semisimbolico, alla base della poeticità e del valore estetico di un testo (non solo verbale); *ergo*, l’installazione-testo è un sistema semisimbolico e ha valore estetico.

Ricordando l’analisi delle funzioni linguistiche di Jakobson, l’esteticità dell’installazione sarebbe quindi costruita sia a

livello di “messaggio”, strutturato secondo il sistema semisimbolico che Greimas rileva essere alla base dei testi poetici ed estetici; sia a livello di “codice” che, come ha osservato Eco per le opere di valore estetico, è capace di riformare i tradizionali codici interpretativi.

Credo siano questi gli elementi comuni al “modo ironico di installare le opere in un museo” e all’ “installazione” propriamente detta.

Il passaggio a quest’ultimo stato -in cui, come si ricorderà, abbiamo articolato lo sviluppo del nuovo formato artistico-sarebbe palese nel *caso B*. In *60 Miglia di filo*, infatti, entrambi i termini dell’opposizione costruita dall’installazione sono espliciti: l’allestimento convenzionale disciplina la fruizione nei vari spazi della galleria, mentre è sovvertito (e non è un caso) nella sala principale in cui si trova il groviglio di filo preparato da Duchamp. Qui l’allestimento funziona in modo diverso: non solo blocca fisicamente ai visitatori l’accesso alla sala, interrompendo la loro passeggiata, ma -cosa più importante- gli impedisce persino di vedere da fuori alcuni dei quadri appesi, giustificando una certa sorpresa: quale museo, (da sempre) adibito all’esposizione delle opere d’arte al pubblico, è quello che invece predispone un sistema per ostacolare la fruizione da parte del visitatore?

Attraverso questa che è l’esibizione -a livello spaziale- di una promessa non mantenuta, non solo si esplicita la natura costruita del tradizionale giudizio estetico (e quindi il ruolo del discorso museale nella definizione artistica dei suoi oggetti),

ma si forniscono anche gli elementi per risalire facilmente all'artefice dell'inganno e al suo accusatore, le istituzioni e le sovrintendenze alla cultura da un lato, e gli interpreti di nuovi fermenti artistici e culturali -come Duchamp- dall'altro.

Passiamo adesso alle installazioni realizzate fuori dal museo: è valida anche per esse la struttura esaminata nei casi precedenti? Sì, con qualche precisazione.

Prendiamo gli esempi G ed J, rispettivamente *Vendita di palle di neve* (1983) e *Sensi sotto sopra* (2006).

Nel primo caso il contrasto sul piano dell'espressione è ottenuto sistemando l'improbabile vendita tra le consuete bancarelle di altri venditori ambulanti: è il contesto spaziale di una piazza cittadina e delle attività che in essa hanno luogo ad essere contrapposto allo spazio creato dall'artista e al prodotto del suo lavoro. Sul piano del contenuto poi vi corrisponderebbe il contrasto tra la proprietà (ad es. quella degli articoli messi in vendita) e i pregiudizi culturali (i venditori ambulanti sono persone spesso emarginate, straniere e/o di colore) contro l'appartenenza comune dei beni di natura (come la neve) e l'uguaglianza tra gli uomini.

Sarebbe questo sistema semisimbolico a motivare la forza poetica/estetica della *Vendita di palle di neve*, paradossale se solo si pensa che la neve non è il prodotto di un lavoro o di un'attività da retribuire, per cui risulta molto difficile stabilirne un prezzo; che in un contesto metropolitano non è di norma ipotizzabile uno stato di necessità tale da giustificare una simile speculazione (comprensibile forse solo nel deserto, o

comunque in casi di disperata siccità da un lato e sete di denaro dall'altro); e che l'estrema deperibilità del bene potrebbe addirittura non assicurarne la vendita, nell'ipotesi in cui l'avventore arrivasse quando ormai le palle di neve fossero sciolte. È qui molto evidente la natura concettuale della creazione artistica.

Nel secondo caso, la mostra *Sensi sotto sopra*, le immagini prodotte con il ricorso a sensori e a strumenti video agiscono sull'abituale percezione sensoriale riuscendo a disorganizzarne i meccanismi stimolo-risposta, a partire dall'alterazione delle coordinate spaziali e dall'ipertrofia visiva prodotte nelle varie stanze.

Come si può notare le installazioni, rappresentate dai casi G ed L analizzati, e il "modo ironico di allestire le opere d'arte in un museo" avrebbero la stessa struttura, differendo le prime dal secondo solo per il fatto di sostituire allo spazio del museo e alle opere d'arte altri luoghi e altri oggetti la cui fruizione e comprensione è però similmente irrigidita dalle consuetudini sociali e dalle definizioni della cultura dominante (bersagli di entrambe le operazioni).

2.4. Un'estetica dell'ibridazione (di formati artistici e codici differenti)

La rapidissima ricognizione, appena conclusa, sulle principali trasformazioni intervenute negli ultimi decenni nell'arte e nel museo, ha permesso anche di mettere in evidenza alcune tendenze caratterizzanti l'estetica contemporanea.

Attraverso l'ibridazione di codici e formati differenti, e la continua attività di autoriflessione e ri-mediazione dei rispettivi

meccanismi enunciativi, l'arte sfida se stessa e i propri confini nel tentativo di trovare nuove forme di convocazione dello spettatore nel processo realizzativo dell'opera, e non solo in quello interpretativo. È un'arte che investe sull'incontro con il proprio destinatario e la sua disponibilità a lasciarsi coinvolgere in un gioco di scommessa, il cui obiettivo pare la vittoria non tanto della mossa o dell'interpretazione più adatta, o del giocatore più abile; bensì la vittoria del gioco estetico in sé.

Sto ripensando all'artista Abramovich e alla sua opera vista al Moma di New York a metà marzo 2010. Una grande sala illuminata del museo e al centro un tavolo per due: da una parte l'artista seduta immobile e in silenzio; dall'altra parte una sedia prima vuota e poi occupata da uno spettatore che prende posto di fronte alla donna e immobile sostiene lo sguardo di lei, per ore, senza muoversi, senza dire nulla.

L'arte quasi non parla più, non indica ne istruisce, ma - ossessivamente- invita l'osservatore a riflettere sulle sue (di lei) condizioni di possibilità. E l'osservatore, in risposta, non darebbe altro che la sua stessa presenza, l'attenzione e la volontà di mantenerla, senza nessun'altra interpretazione.

In realtà, una strategia così minimal pare dire molto: nell'opera anche l'artista osserva, si fa direttamente osservatore a tal punto da non poter fare distinzione tra il tempo e il ruolo della produzione e il tempo e il ruolo dell'osservazione; non si potrebbe più distinguere tra il suo ruolo di produttore e il suo ruolo di osservatore, né tra il suo corpo e il corpo della sua creazione, che necessitano e vivono entrambi anche del corpo e

dello sguardo dell'altro... e non hanno più senso né esistenza (come opera) se non si guardano e non si lasciano guardare dagli osservatori più distanti all'interno della sala museale. Quale più ampia e *aperta* realizzazione e valorizzazione della relazione "artista-opera-spazio-fruttore" può essere costruita? Certamente si tratta di una provocazione estrema, che però esprime bene il desiderio estetico contemporaneo, *voler vedere* e *voler essere visti* simultaneamente realizzati. La costruzione dello sguardo, e i dispositivi della sua presentazione e rappresentazione (collettiva vs individuale), si pongono -ossessivamente- come il centro della riflessione estetica e degli spazi che la accolgono.

2.5. Reti museali e musei in rete

Si stanno da alcuni anni affermando anche in Italia distinti fenomeni relativi sia alla costituzione di reti di musei sia alla presenza del museo nella rete.

Nel primo caso la rete è uno strumento organizzativo per generare economie di scala (da questo punto di vista, reti stabili ed evolute diventano più esattamente *distretti culturali*) o anche solo uno strumento di comunicazione e promozione utilizzato per rafforzare l'identità visiva di un insieme di musei accomunati dalla storia dei luoghi o delle collezioni, e dall'appartenenza ad una stessa area urbana, proprio come per i musei collegati alla Galleria Nazionale (cap.5).

Diverso è invece il fenomeno dei *musei in rete*. Qui per rete si intende lo spazio digitale, quello in cui l'indirizzo di ciascun

museo inizia con w.w.w. e apre il navigatore a un'ampia gamma di possibilità. Infatti non necessariamente un museo in rete è un museo propriamente virtuale, dal momento che il sito di un museo può essere (Cataldo, Paraventi 2007):

- un luogo di informazioni propedeutiche alla visita, relative al museo, al percorso, alle collezioni;
- un luogo di riproduzione digitale del percorso di visita, così come questo si presenta presso la sede fisica del museo;
- un luogo dove sono possibili percorsi virtuali non previsti presso la sede fisica del museo;
- un luogo che prevede dei percorsi virtuali, e a cui non corrisponde una sede fisica, come nel caso del museo di San Francisco, www.exploratorium.edu.

Solo nell'ultimo caso, infatti, si può parlare di vero e proprio museo virtuale; negli altri, invece, si ha una digitalizzazione delle informazioni relative al museo.

E dove collocare il recente fenomeno di googleart.com? Senz'altro nella tipologia indicata al secondo e al terzo punto del sintetico elenco sopra riportato, in quanto viene offerta al navigatore la possibilità di diventare visitatore on-line di opere presenti realmente presso le sedi museali indicate (tra quelle italiane ci sono gli Uffizi di Firenze), di cui vengono riproposti i percorsi, tuttavia personalizzabili dall'utente.

Capitolo 3

Assetto giuridico-istituzionale del museo italiano. Una lettura semiotica.

Questo terzo capitolo offre un rapido sguardo alle norme da tempo attese, e tuttora molto discusse, in materia di patrimonio culturale e di valorizzazione dei beni culturali. Non ha pretese di esaustività ma tenta di mostrare, pur nella complessità della disciplina di una simile materia, come l'aspetto obbligatorio (il *dover essere*) del diritto non ne elimina la natura socialmente provvisoria e negoziabile (Greimas 1976). Più esattamente, l'esposizione della storia giuridica del museo italiano fino al suo assetto attuale (§ 1) e la lettura attenta delle principali norme in materia (§ 2, 2.1) sono finalizzate a tracciare una visione capace di renderne la logica e i limiti (§ 2.2.1), per riuscire successivamente ad avanzare proposte integrative (cap. 7).

1. Una retrospettiva per tappe principali

Si ripercorrerà la storia giuridico-istituzionale del museo italiano attraverso l'indicazione delle leggi che hanno segnato in materia passaggi fondamentali, come di volta in volta verrà evidenziato attraverso il riferimento ai lavori di Jalla (2003) e Visser Travagli (2010).

Legge n. 185/1902 e Legge n. 364/1909: si tratta delle prime leggi di tutela a fondamento di tutto un apparato amministrativo che inizia così a essere delineato. Con questi interventi il museo come singola istituzione perde importanza, poiché viene assorbito all'interno delle strutture territoriali della tutela, ovvero le Soprintendenze. In altre parole, il museo viene ridotto a *ufficio* di una Soprintendenza, i cui compiti sono soprattutto quelli di custodia e di conservazione. In questo modo il museo tende (e tenderà anche per i decenni successivi quando questa norma non sarà più in vigore) a essere identificato con la *raccolta* delle opere conservate e con la *sede* storica, ovvero l'edificio che ne ospita ed espone le collezioni.

Legge n. 1089/1939 e Legge n. 1497/1939: con queste norme, a *tutela delle cose di interesse artistico e storico* e a *protezione delle bellezze naturali*, aumenta la centralizzazione e il controllo dello Stato sul museo. Si assiste dunque a un processo di ulteriore indebolimento del museo, ridotto a strumento di tutela e di fatto appartato rispetto ai centri di elaborazione della cultura. Si afferma una visione passiva del patrimonio culturale, insieme all'immaginario del museo (ancora oggi alquanto diffuso) di luogo polveroso e deposito di oggetti.

D.L. n. 657/1974 e L.n. 5/1975: viene così istituito il *Ministero dei beni culturali e ambientali*. Le Soprintendenze passano dunque sotto il controllo del nuovo Ministero piuttosto che sotto le amministrazioni regionali come avviene invece per le biblioteche. Con questi provvedimenti, la funzione della tutela

non viene annessa al museo; si tratta di un'occasione perduta di modernizzazione. Più in generale, mentre rimane sostanzialmente inalterata la struttura dei musei statali, si complica invece quella dei musei regionali che adesso dipendono dalle Soprintendenze per la tutela (es. restauri, prestiti e scavi) e dall'amministrazione locale per l'attività e la gestione delle strutture.

Legge Ronchey 1993: si afferma con questa legge una politica del patrimonio finalmente orientata alle esigenze del pubblico; vengono infatti istituiti i *servizi aggiuntivi* ormai considerati parte integrante dell'offerta museale e quasi la necessaria continuazione della visita museale (Solima 2002). In questo modo, del resto, si recepisce a livello statale quanto apportato dalla legge 142/1990 per i musei provinciali e la loro dotazione di idonei servizi di accoglienza del pubblico. La via formale, però, non riesce da sola a costruire una più profonda ed efficace visione dell'offerta museale; come osserva Visser Travagli

(...) ben presto si constata che al miglioramento dell'interfaccia con il visitatore non corrisponde il miglioramento complessivo della gestione dei musei e soprattutto l'incisività delle loro azioni e iniziative culturali.
(Travagli in Travagli, Donato 2010, p. 149)

Criticità e lacune vengono infatti rintracciate soprattutto nella difficoltà a formulare il bilancio (per assenza di documenti contabili riconoscibili all'interno delle Soprintendenze) e nel separare la tutela del patrimonio e della città dalle altre

funzioni come la gestione, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio stesso.

D. Lgs 42/2004: il decreto introduce un più ampio concetto di “bene culturale” estendendolo anche al paesaggio italiano. Come sottolinea R. Martelloni (2007), il filo rosso dell’articolato provvedimento legislativo è

lo sviluppo sociale ed economico dei territori attraverso la valorizzazione dei beni e delle attività culturali nonché del paesaggio, in stretta integrazione con l’intero sistema territoriale, per sviluppare nuove iniziative, servizi e infrastrutture, con particolare attenzione al turismo culturale e all’indotto che ne può derivare. (Martelloni, R, 2007, p. 78)

2. Cenni alle norme vigenti in materia. Beni culturali, museo e valorizzazione: definizioni aperte

Prima del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (ovvero del d. lgs 42/2004, poi integrato con i dd.lgs 156 e 157 del 2006), di cui parleremo tra breve, le norme di riferimento in materia erano quelle contenute nel d.lgs 490/99 (§ 1) che definiva direttamente le categorie di “beni culturali” investendo lo Stato della funzione di tutela e destinando invece alle Regioni (ex art. 117 della Costituzione italiana) la funzione di valorizzazione degli stessi beni.

Ma tra tutela e valorizzazione spesso sono nati conflitti di competenze tra Soggetti istituzionali chiamati ad intervenire, specie laddove -come nel caso del restauro o delle attività di manutenzione- non è stato sempre chiaro il confine tra le due differenti tipologie di intervento.

Le osservazioni divergenti della dottrina hanno trovato su questo punto una soluzione -come osserva Anna Maria Poggi (2003, in Aedon.it n.1/2003)- grazie alla sentenza n. 24/2003 della Corte Costituzionale. La Corte, dichiarando infondato un ricorso governativo contro una legge regionale accusata di violazione delle competenze dello Stato in materia di tutela dei beni culturali, ha spostato l'asse della questione dai soggetti istituzionali chiamati a intervenire con azioni di tutela e valorizzazione, ai beni destinatari di quelle stesse azioni. La proposta di convivenza tra competenze statali e regionali di certo non risolve possibili problemi di sconfinamento tra azione di tutela e azione di valorizzazione, ma -secondo la Poggi- ha il merito di centrare l'attenzione sul bene culturale oggetto dell'intervento (allo Stato le azioni relative ai beni culturali, mentre alle regioni quelle relative ad "altri beni" di interesse per il patrimonio culturale).

Si rendeva chiaro che la ripartizione geografica delle competenze in materia di beni culturali comportava -come sottolinea Mario Luigi Torsello (2005)¹⁰ -una sorta di "problema ontologico" dal momento che al patrimonio culturale va riconosciuto un valore di civiltà che è sia universale sia assoluto, e dunque non riducibile o segmentabile tra le competenze, in alcuni casi concorrenti, di Stato e Regioni.

¹⁰ Relazione al convegno *La tutela e la valorizzazione dei beni culturali nelle nuove norme e nell'esperienza applicativa* – Gallipoli (LE) mercoledì 15 giugno 2005 – titolo dell'intervento: "Profili generali del codice dei beni culturali e del paesaggio"; consultato su aedon.it in data giugno 2010.

A indicare espressamente i contenuti delle funzioni di tutela e valorizzazione dei beni culturali, è intervenuto il d.lgs. 42/2004, poi aggiornato e ampliato con i dd. Lgs. 156-157 del 2006. Di seguito si riportano gli articoli riguardanti la valorizzazione, tanto attesi ed espressi per la prima volta proprio nel codice del 2004 (su questi stessi articoli si tornerà anche nel prossimo paragrafo):

Art. 111¹¹ - Attività di valorizzazione

1. Le attività di valorizzazione dei beni culturali consistono nella costituzione ed organizzazione stabile di risorse, strutture o reti, ovvero nella messa a disposizione di competenze tecniche o risorse finanziarie o strumentali, finalizzate all'esercizio delle funzioni ed al perseguimento delle finalità indicate all'art. 6. A tali attività possono concorrere, cooperare e partecipare soggetti privati.
2. La valorizzazione è ad iniziativa pubblica o privata.
3. La valorizzazione ad iniziativa pubblica si conforma ai principi di libertà di partecipazione, pluralità dei soggetti, continuità di esercizio, parità di trattamento, economicità e trasparenza della gestione.
4. La valorizzazione ad iniziativa privata è attività socialmente utile e ne è riconosciuta la finalità di solidarietà sociale.

Art. 112. - Valorizzazione di beni culturali di appartenenza pubblica

1. Lo Stato, le regioni, gli altri enti pubblici territoriali assicurano la valorizzazione dei beni presenti negli istituti e nei luoghi indicati all'art. 101, nel rispetto dei principi fondamentali fissati dal presente codice.
2. Nel rispetto dei principi richiamati al comma 1, la legislazione regionale disciplina la valorizzazione dei beni presenti negli istituti

¹¹ Il testo degli articoli riportati in questo capitolo è stato tratto da Florian, a cura di, 2009.

e nei luoghi della cultura non appartenenti allo Stato o dei quali lo Stato abbia trasferito la disponibilità sulla base della normativa vigente.

3. La valorizzazione dei beni culturali pubblici al di fuori degli istituti e dei luoghi di cui all'art 101 è assicurata, secondo le disposizioni del presente Titolo, compatibilmente con lo svolgimento degli scopi istituzionali cui detti beni sono destinati.
4. Lo stato, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali stipulano accordi per definire strategie ed obiettivi comuni di valorizzazione, nonché per elaborare i conseguenti piani strategici di sviluppo culturale e i programmi, relativamente ai beni culturali di pertinenza pubblica. Gli accordi possono essere conclusi su base regionale o sub regionale, in rapporto ad ambiti territoriali definiti, e promuovono altresì l'integrazione, nel processo di valorizzazione concordato, delle infrastrutture e dei settori produttivi collegati. Gli accordi medesimi possono riguardare anche beni di proprietà privata, previo consenso degli interessati. Lo stato stipula gli accordi per il tramite del Ministero, che opera direttamente ovvero d'intesa con le altre amministrazioni statali eventualmente competenti.
5. Lo Stato, per il tramite del Ministero e delle altre amministrazioni statali eventualmente competenti, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali possono costituire, nel rispetto delle vigenti disposizioni, appositi soggetti giuridici cui affidare l'elaborazione e lo sviluppo dei piani di cui al comma 4.
6. In assenza degli accordi di cui al comma 4, ciascun soggetto pubblico è tenuto a garantire la valorizzazione dei beni di cui ha comunque la disponibilità.
7. Con decreto del Ministro sono definiti modalità e criteri in base ai quali il Ministero costituisce i soggetti giuridici indicati al comma 5 o vi partecipa.
8. Ai soggetti di cui al comma 5 possono partecipare privati proprietari di beni culturali suscettibili di essere oggetto di valorizzazione, nonché persone giuridiche private senza fine di lucro, anche quando non dispongano di beni culturali che siano

oggetto della valorizzazione, a condizione che l'intervento in tale settore di attività sia per esse previsto dalla legge o dallo statuto.

9. Anche indipendentemente dagli accordi di cui al comma 4, possono essere stipulati accordi tra lo Stato, per il tramite del Ministero e delle altre amministrazioni statali eventualmente competenti, le regioni, gli altri enti pubblici territoriali e i privati interessati per regolare servizi strumentali comuni destinati alla fruizione e alla valorizzazione di beni culturali. Con gli accordi medesimi possono anche essere istituite forme consortili non imprenditoriali per la gestione di uffici comuni. All'attuazione del presente comma si provvede nell'ambito delle risorse umane, strumentali e finanziarie disponibili a legislazione vigente, senza nuovi o maggiori oneri per la finanza pubblica.

Art. 114 - Livelli di qualità della valorizzazione

1. Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali, anche con il concorso delle università, fissano i livelli uniformi di qualità della valorizzazione e ne curano l'aggiornamento periodico.
2. I livelli di cui al comma 1 sono adottati con decreto del Ministro previa intesa in sede di Conferenza unificata.
3. I soggetti che, ai sensi dell'art. 115, hanno la gestione delle attività di valorizzazione sono tenuti ad assicurare il rispetto dei livelli adottati.

Nel nostro ordinamento, inoltre, il concetto di cultura o meglio di *patrimonio culturale* (art. 2 d.lg 42/2004, § 2.1), sebbene di volta in volta aggiornato¹², pare rimanere ancora molto tradizionale: procede per opposizioni cultura alta/cultura bassa o popolare, di cui si è ormai riconosciuta la natura ideologica (v. anche A. M. Cirese 1977), e per accumulazione e

¹² Negli ultimi anni il paesaggio è stato incluso nel diritto/dovere di tutela da parte dello Stato, così come i documenti audiovisivi sono stati aggiunti direttamente alla lista dei "beni culturali".

classificazione progressiva di oggetti nei generi consolidati e tramandati, risultando dunque poco adatta a interpretare i nuovi fenomeni di cultura e di arte estremamente oscillanti (Clifford, 1998), meno gerarchizzanti, e più pluralistici.

Queste osservazioni non intendono criticare il nostro ordinamento, ma solo registrare e ricordare come proprio la natura discorsiva delle nostre norme giuridiche (Greimas 1976) rende a volte il testo legislativo “lento” rispetto alle necessità e alle pratiche contingenti.

2.1. Il museo nel decreto legislativo 42/2004

Nel decreto legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004 all’art.101 (“Istituti e luoghi della cultura”) così si legge al comma 2:

<museo>: una struttura permanente che raccoglie, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio.

Nei primi articoli dello stesso decreto vengono invece definiti i concetti di *patrimonio culturale*, di *tutela* e di *valorizzazione*, le funzioni più importanti e anche operativamente più problematiche per il museo:

Art. 2 - Patrimonio culturale

1. Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.

*2. Sono **beni culturali** le cose immobili e mobili che, ai sensi degli art. 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà.*

3. Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all'art. 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge.

4. I beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela.

Art 3 - Tutela del patrimonio culturale

1. La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale e a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione.

2. L'esercizio delle funzioni di tutela si esplica anche attraverso provvedimenti volti a conformare e regolare diritti e comportamenti inerenti al patrimonio culturale.

Art 6- Valorizzazione del patrimonio culturale

1. La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso. Essa comprende anche la promozione e il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale. In riferimento ai beni paesaggistici la valorizzazione comprende altresì la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposti a tutela compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati.

2. La valorizzazione è realizzata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze.

3. La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale.

Si tratta, come si vede, di una definizione generale e anche tradizionale di museo, inteso come istituzione le cui funzioni consistono e si limitano all'attività di raccolta, ordinamento, esposizione, tutela e valorizzazione. Ma, come mostrerò nelle prossime pagine, i musei reali hanno rivestito e rivestono anche altri importanti ruoli non espressi dal legislatore.

Quest'ultimo, d'altra parte, è andato incontro ad un ampliamento del concetto di *patrimonio culturale*, in cui sono stati inclusi anche i “beni mobili e immobili” e le “testimonianze aventi valore di civiltà”. Sotto queste ultime etichette, infatti, possono adesso rientrare nella categoria di patrimonio culturale oggetti che prima ne erano esclusi.

2.1.1 Una lettura semiotica. La contraddizione tra tutela, fruizione e valorizzazione dei beni culturali

Il citato decreto del 2004 è importante perché si sofferma per la prima volta in modo diretto sulla *fruizione* (cui è interamente dedicato il capo I del Titolo II - Parte II) e sulla *valorizzazione* (Capo II) definita in senso proprio -come visto dagli articoli integralmente riportati nel paragrafo precedente- e di cui vengono previste anche forme di gestione diretta e indiretta (art. 115).

Per il momento non divago ulteriormente, essendo interessata piuttosto a rilevare ed anticipare qualcosa sul modo in cui questo testo legislativo definisce e mette in relazione tra loro le funzioni che esso stesso riconosce come fondamentali e costitutive di un museo, vale a dire la *tutela* (da più tempo recepita e direttamente riconosciuta nella nostra legislazione), la *fruizione* (accolta e disciplinata in tempi più recenti) e la *valorizzazione* (a lungo attesa e introdotta espressamente proprio con il decreto del 2004).

In *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici. Guida ragionata* pubblicata nel 2009, Raffaele Tamiozzo commenta il testo del decreto del 2004 e illustra attraverso chiari e sintetici passaggi il provvedimento legislativo, le definizioni *ex iure* di

“tutela”, “fruizione” e “valorizzazione” e -cosa ancora più importante ai nostri fini- il tipo di relazioni con cui queste funzioni sono legate tra di loro.

Seppure il commentatore sottolinei il rigore logico del dispositivo legislativo, una lettura semiotica del testo farebbe emergere invece un cortocircuito logico (e di conseguenza anche operativo) nel meccanismo previsto dal legislatore e di cui sintetizzo di seguito i punti fondamentali:

“tutela” = funzione strumentale alla realizzazione della fruizione e della trasmissione culturale = mezzo (in termini semiotici: Programma Narrativo d’uso);

“fruizione” = funzione raggiungibile attraverso la tutela = fine (Programma narrativo di base);

“valorizzazione” = funzione finalizzata all’incremento della fruizione = mezzo per incrementare il fine raggiunto (Programma narrativo d’uso);

Dunque, nel testo legislativo “tutela” e “valorizzazione” sarebbero per il museo dei *mezzi* rispetto al *fine* del museo rappresentato dalla “fruizione” e dalla trasmissione culturale. Le difficoltà sorgono -a mio parere- quando si considerano queste relazioni alla luce delle valorizzazioni semantiche dei rispettivi termini, per come intesi dal testo legislativo.

Nel testo legislativo infatti, e in particolare nell’articolo 3 (visto prima a pag 99), ho potuto notare come la tutela è resa privilegiando i contenuti (v.Rastier, analisi dei *semi* in M. P. Pozzato 2001) relativi a “chiusura” “recinzione”, “protezione”,

divenendo così metaforicamente traducibile come “mettere sotto l’ala protettiva di” o “all’ombra di” oppure come “proteggere dalla luce” e caratterizzata come mantenimento dello stato conservativo (ovvero, in termini semiotici, secondo un’aspettualizzazione durativa).

Al contrario, invece, sia *fruizione* sia *valorizzazione* (artt. 6 e 111) risultano intese in termini di “apertura”, rispettivamente come “mettere in luce” ed “esibire allo sguardo” (venendo aspettualizzati, tra l’altro, in modo terminativo).

Vi sarebbe dunque una contrarietà di contenuti tra il fine della fruizione e i mezzi della tutela e della valorizzazione che il legislatore predispone per raggiungerlo, e che costruisce subordinandoli logicamente ad esso; a tal punto che un altro commentatore del decreto del 2004 precisa così:

L’articolo 6, al comma 1, definisce l’ambito della materia della “valorizzazione del patrimonio culturale” identificandola con ogni attività che -a differenza della tutela- determini in senso lato effetti ampliatori per i destinatari, essendo diretta ad incrementare la fruizione del patrimonio culturale da parte della collettività; a migliorare le condizioni di conservazione; a promuoverne la conoscenza. Il comma 2 chiarisce tuttavia che la valorizzazione deve essere esercitata comunque in forme tali da non pregiudicare le esigenze della tutela. (F. Florian, a cura, 2009, p. 352)

Ma a questo punto mi chiedo: come si può raggiungere il fine della fruizione dei beni se i mezzi predisposti non solo sono contrari tra di loro, ma sono anche e soprattutto contrari allo stesso fine per il quale sono stati predisposti? In parole più semplici, come si può raggiungere l’obiettivo della fruizione, a sua volta ampliato dalla valorizzazione, se lo strumento principale e propedeutico ad entrambi, ovvero la

tutela, va in una direzione esattamente opposta?

E ancora. Non sarebbe necessaria una relazione di complementarità tra le varie funzioni, piuttosto che una di contrarietà?

E se si pensasse -per uscire dall'impasse- a un differente punto di vista e a una differente impostazione delle questioni e delle problematiche da affrontare?

Con questi punti di domanda non si intende interferire con le competenze del legislatore, ma semmai limitarsi a sollevare dubbi e questioni da mettere alla prova, per iniziare a pensare a nuovi strumenti concettuali e operativi a partire dai quali integrare il testo legislativo non per via normativa ma dal "basso" delle pratiche che scandiscono l'attività dei musei (cap. 1, § 5.3).

3. Il confronto con il museo nella direttiva dell'ICOM

L'ICOM¹³ così definisce il museo:

¹³ L'ICOM (Internazional Council of Museum) è un'organizzazione internazionale e non governativa che riunisce i professionisti museali di tutte le discipline con il fine di preservare e comunicare il patrimonio culturale, sia materiale sia immateriale. L'ICOM è associato all'Unesco e rappresenta un organismo consultivo presso il Consiglio economico e sociale delle Nazioni Unite; la sua segreteria e il suo Centro d'Informazione hanno sede a Parigi presso la maison dell'Unesco. Per la complessa attività dei musei, l'Icom nel tempo si è articolato in un'ampia serie di comitati di settore, ciascuno dei quali rivolti a una funzione o attività particolare (es. ICOFOM per la museologia, CIDOC per la documentazione, ICTOP per la formazione del personale, ICEE per gli scambi di esposizioni...). In Italia, accanto alla sezione dell'Icom, lavorano altre associazioni

un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo; che è **aperta al pubblico** e **compie ricerche** che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le **acquisisce**, le **conserva** e le **comunica** e, soprattutto, le **espone** a fini di studio, educazione e diletto¹⁴.

Nel testo sono indicate espressamente le funzioni museali, che per l'Icom non si limitano all'acquisizione, conservazione ed esposizione delle opere d'arte (per fini di studio, educazione e diletto); ma includono anche -su uno stesso piano di importanza- quelle della *comunicazione* e della *ricerca*, che nella citazione risultano appositamente evidenziate in neretto. Una simile attenzione alla comunicazione e alla ricerca in particolare non risulta invece espressa nelle norme italiane vigenti -delle quali abbiamo già parlato- e la cui entrata in vigore ha abrogato più lungimiranti posizioni della passata legislazione in materia come sottolinea Gian Luigi Daccò fin dal titolo del suo saggio *Dimenticare la ricerca* (in Benetti, Garlandini, a cura, 2006).

La legislazione italiana si è dunque dimenticata della ricerca (v. anche cap. 3), e invece la ricerca può fare molto per esplicitare (come fatto in questo capitolo) e tentare di superare (cap. 7) le contraddizioni della legislazione in materia di musei.

museali: l'Associazione Musei d'Arte Contemporanea Italiani (AMACI), l'Associazione Musei Ecclesiastici Italiani (AMEI), l'Associazione Nazionale dei Musei Locali e Istituzionali Italiani (ANMLI), l'Associazione Nazionale Musei Scientifici (ANMS), la Società Italiana per i Beni e la Museografia Demoetnoantropologica (SIMDEA). Cfr. Cataldo, L., Paraventi, M., 2007.

¹⁴ Il testo dell'articolo è stato tratto dal sito ufficiale dell'Icom Italia;

[www.icom-](http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=1)

italia.org/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=1

Capitolo 4

Approccio semiotico e semiotica del museo

Dell'approccio semiotico al museo si è brevemente parlato a proposito della definizione dell'oggetto e dell'ipotesi di questa ricerca, e anche a proposito della necessità di considerare il museo dal punto di vista della comunicazione (cap. 1).

Riprendo adesso solo qualche passaggio, utile a introdurre i contenuti dei paragrafi in cui si articola questo quarto capitolo. Abbiamo già detto infatti che i discorsi dei due musei, Gnam e Maxxi, scelti come casi studio di questa ricerca verranno descritti attraverso i *testi* da essi stessi prodotti, ovvero attraverso l'insieme eterogeneo e allargato in cui -secondo la prospettiva semiotica- rientrano non solo i testi tradizionalmente intesi come (schede informative delle sale, cartellini delle opere, brochure di pubblicizzazione di eventi/mostre, cataloghi delle mostre e guide del museo); ma anche i testi non linguistici che compongono il discorso museale (come la configurazione architettonica dei luoghi espositivi, gli allestimenti, le collezioni esposte, il percorso o i percorsi di visita, in generale l'intero spazio della fruizione

estetica, anche quella de-localizzata e virtuale tramite il sito web ufficiale).

Nei capitoli relativi ai casi studio (capp. 5 e 6) verranno analizzati tutti questi aspetti del consumo e della comunicazione museali poiché il loro insieme costruisce il museo e questo a sua volta, attraverso la selezione e messa in mostra degli oggetti d'arte, non solo predispone determinate tipologie di consumo ma più in generale costruisce cornici interpretative (Stoichita 1993; Ernst 1996, Lawless 1986) relative sia agli specifici oggetti d'arte esposti (e ai corrispettivi movimenti/correnti artistiche); sia alla storia, ai fenomeni e agli eventi sociali e culturali di cui quegli oggetti sono traccia.

Con questa forma di autorialità discorsiva e di produzione culturale, il ruolo dei musei d'arte va dunque ben oltre quello di collezionare, raccogliere, custodire e studiare oggetti d'arte divulgando le conoscenze su di essi; e difatti riveste una più estesa e complessa funzione di (ri-)scrittura di tutta una tradizione culturale e sociale che trova espressione nelle collezioni accuratamente selezionate, ordinate e messe in mostra nelle sale espositive.

Inoltre dal momento che i musei, in quanto architetture, sono situati in determinati quartieri della città, la loro presenza e azione ha anche una portata territoriale che è importante considerare e osservare, per descrivere se e come il loro lavoro di riscrittura includa, in qualche forma specifica, anche il quartiere e la città di cui sono parte.

Per analizzare tutti questi aspetti è necessario il ricorso tanto alla semiotica testuale e alla sociosemiotica (Marrone 2001), che ci permetterà di inserire i singoli testi in un più ampio discorso culturale e sociale di cui il museo è autore; quanto all'etnosemiotica (Marsciani 2007) che ci consentirà di descrivere le effettive pratiche d'uso degli spazi museali e come queste contribuiscono ulteriormente a definirli. Sulla natura dei rapporti tra queste tre aree degli studi semiotici, in particolare tra la semiotica del testo e la sociosemiotica, mi soffermerò nel primo paragrafo di questo capitolo.

Il secondo e il terzo paragrafo sono invece dedicati a un approfondimento della definizione semiotica di spazio e di spazio museale, dalle quali questa ricerca prende le mosse (e di cui si è data un'anticipazione al cap. 1).

Sui contributi disciplinari più specifici riguardo al museo - Lotman, Hammad e Zunzunegui- parlerò invece nel quarto paragrafo.

1. Quale semiotica?

Nel primo capitolo, a proposito degli strumenti concettuali e metodologici della ricerca, ho fatto riferimento in generale alla semiotica greimasiana, dando poi indicazione dei lavori degli studiosi interessati allo spazio culturale e allo spazio espositivo del museo più specificamente.

Da un punto di vista semiotico, ho parlato poi della differenza tra *testo* e *discorso* e ho chiarito la preferenza per il secondo all'interno di questa ricerca. Infine ho introdotto lo studio di Hammad sul museo della centrale Montemartini (2006), esprimendo la necessità di adattarne il modello di analisi sulla base delle caratteristiche e delle finalità di questa ricerca. Quel che non ho detto, per poterne parlare meglio in questo capitolo interamente dedicato alla disciplina semiotica e all'uso dei suoi strumenti nell'analisi dei casi studio Gnam e Maxxi, è che i lavori di derivazione greimasiana ai quali ho fatto riferimento provengono da diversi ambiti della semiotica, ovvero dalla semiotica del testo, dalla sociosemiotica e dalla etnosemiotica. Dunque, nel prendere a riferimento autori come Greimas, Floch, Hammad, Landowsky, Marrone, Marsciani Pezzini e Zunzunegui, credo sia necessario prima di tutto indicare le distanze tra i vari ambiti della semiotica in cui rientrano le ricerche di quegli autori; distanze che si misurano principalmente sul modo di intendere e costruire il *testo* in vista dell'analisi.

Pertanto cercherò qui di individuare la posizione di alcuni di quegli autori all'interno del dibattito che -nota Pierluigi Basso (2006)¹⁵- divide la comunità dei semiologi tra i sostenitori della

¹⁵ Faccio qui riferimento al testo di Basso del 2006 perché lo ritengo un valido strumento di sintesi di un dibattito tuttora in corso e le cui posizioni principali sono -a mio avviso- rimaste da allora sostanzialmente inalterate, anche se sono stati fatti diversi passi in avanti nella loro ulteriore definizione e specificazione. Da un lato infatti c'è stata una moltiplicazione dei casi di analisi nei vari ambiti (semiotica del testo, sociosemiotica e etnosemiotica), dall'altro -e di conseguenza- la necessità di teorizzarne e

validità del modello testuale (nel cui schieramento figurano anche gli studiosi su menzionati, pur con le precisazioni che riporteremo) e quanti invece denunciano l'inefficacia del "testo" laddove applicato indistintamente per l'esame di racconti, fotografie, detersivi, case, supermercati, città.... Ovviamente qui non si entrerà nel dettaglio di tali questioni, la cui portata supera quella di questa ricerca e delle sue finalità. Se ne farà soltanto un accenno prima dei capitoli dedicati all'analisi (capp. 5 e 6), quanto basta per fornirne poi i risultati insieme alla consapevolezza che non solo si sia di fronte ad un'interpretazione, costruita a partire dalla segmentazione dell'oggetto in unità significanti e dal loro esame e riconfigurazione sulla base di specifici intenti, metodi e strumenti; ma anche che questi ultimi, sebbene convalidati dalla pratica semiotica, non sono immuni da tentativi di revisione teorica da parte di quanti ne hanno recentemente colto dei limiti o hanno intravisto la possibilità di un loro migliore uso all'interno di un approccio più articolato rispetto a quello tradizionale di derivazione greimasiana.

Cominciamo dunque. In seguito alla sfida che la realtà quotidiana, o meglio i *corpi sociali* (Marrone 2001), hanno lanciato alla teoria semiotica, quest'ultima non solo ha intrapreso l'analisi di oggetti lontani dalla *terra ferma* (Flosch 2006) degli studi e dei concetti a lei più familiari ma ha anche

sistematizzarne i risultati concettuali in vista di una ri-definizione, ovvero ampliamento e aggiornamento, dei consolidati strumenti di analisi (secondo quanto lo stesso Fabbri ha espresso in occasione della chiusura dei lavori del Convegno *Rethoric of the image*, Venezia 2010).

approfittato di tale occasione per mettersi in discussione, allargando o ridefinendo le nozioni consolidate. Ciò è avvenuto comunque nel rispetto del quadro epistemologico (strutturalismo e immanentismo) della disciplina, che nel “modello” del testo ha indicato procedure e limiti dell’analisi, insieme alle condizioni della sua verificabilità.

Nel dibattito cui sopra si accennava, però, i dubbi sull’eccessiva dilatazione di questo modello -e di conseguenza sulla sua efficacia- arriverebbero a colpire anche quell’immanentismo che sta alla base della disciplina e che per tanto tempo ha impedito alle analisi dei semiologi di trascinare dal formalismo dei modelli, proteggendo dalle tentazioni del referente (che Greimas aveva espunto dal raggio d’azione della nascente semiologia) e dalla problematicità del rapporto tra il “testo” e il suo *contesto pragmatico*. Quest’ultimo non è riferito al mondo empirico (la semiotica strutturalista non lo consente, inscrivendolo invece con la pragmatica all’interno della componente sintattica e semantica del testo); piuttosto, come osserva Landowski (Pozzato 2001) esso va inteso come un’ulteriore semiotica, come costruzione generale delle condizioni di interazione tra i soggetti, o meglio tra i loro simulacri.

Ritornando alla diatriba in corso, più esattamente gli studiosi si sentono chiamati a:

- valutare la tenuta del “testo” (finora alla base delle indagini semiotiche) di fronte alla complessità e alla processualità delle pratiche e delle situazioni sociali, in cui l’eterogeneità

e la connaturata presenza di elementi discontinui e lacune di senso rischiano di essere traditi dalle forzature omogeneizzanti del *testualismo* (C. Paolucci) e da una *narratività* immanente, chiusa e deterministica (P. Basso, 2006);

- decidere quale sia il metodo e lo strumento più adeguato per l'analisi semiotica di "oggetti" non generalmente culturali ma più esattamente *sociali*, in cui cioè soggetti collettivi, azioni e luoghi storicamente codificati sono legittimati a partecipare direttamente alla significazione, pena una notevole perdita di informazione e di senso;
- considerare la specificità e la pertinenza della semiotica del testo e della sociosemiotica rispetto alle scienze sociali (come antropologia, sociologia...) che *ab origine* si sono interessate dei fenomeni, delle azioni e delle dinamiche sociali e culturali.

A tale proposito Basso nell'*Introduzione a Testo, pratiche, immanenza* (Basso, a cura, 2006), a cui contribuisce pure con un suo saggio, auspica l'avvento risolutivo di una "nuova semiotica", lontana dalla deriva testualista, capace di rivedere le proprie premesse epistemologiche, aperta al dialogo interdisciplinare, centrata sull'indagine delle pratiche e *punto di confluenza di prospettive teoriche che storicamente si erano divaricate* (ivi, p. 5...), riferendosi qui a sociosemiotica da un lato e semiotica dall'altro. Una recente comunione di interessi le avrebbe, infatti, portate a rivedere le rispettive posizioni accorciandone le distanze:

In primo luogo, ha acquisito bilateralmente sempre più importanza lo studio della dimensione sensibile della significazione; in secondo luogo, la riemersione del corpo e dell'esperienza estetica, ha inevitabilmente messo sotto tensione (se non in crisi) i modelli narrativi classici (in primo luogo, la generalità dello schema narrativo canonico. (Basso, a cura, 2006 p.6)

Lo studioso sviluppa in seguito il suo pensiero confrontandosi con alcuni autori.

Così, ragionando sul programma di Fontanille, nota come questo pur mantenendosi a debita distanza dal testualismo, con una semiotica più sensibile alla complessità delle pratiche sociali, resti ancora vincolato all'immanentismo tradizionale di cui escogita la frammentazione in piani distinti incassati tra loro.

Difatti, da una visione diretta del saggio di Fontanille presente nella raccolta, si legge come per lui a fare difetto non sia il principio di immanenza in sé, quanto piuttosto la determinazione dei suoi limiti. L'autore pertanto ne difende l'applicabilità, ma anziché giudicarla pertinente al solo testo-enunciato provvede ad articolarla in diversificati piani (di immanenza, appunto), a partire dal testo-enunciato e proseguendo poi con l'*oggetto*, con le *situazioni semiotiche* (pratiche e strategie) e infine con le *forme di vita*¹⁶ (che raccolgono un complesso di strategie alle quali conferiscono riconoscibilità e identità).

¹⁶ Fontanille ha ripreso più di recente questa sua riflessione, approfondendola e articolando ulteriormente il suo modello di analisi (v. Fontanille 2008).

Rivolgendosi poi ai lavori di Marrone e Landowski, Basso valuta *L'agire spaziale* (2001) del primo ancora appiattito alla dimensione testuale, come anche la citazione di alcune osservazioni dello stesso Marrone testimonierebbe; e avanza qualche perplessità anche sulle recenti *Les interactions risquées* del secondo, in cui la proposta di una nuova struttura interattanziale non sarebbe capace, a suo parere, di offrire uno scenario epistemologico diverso da quello del passato.

Nel suo saggio (ivi, pp. 209-237) spiega infatti che le mosse e le reazioni strategiche previste da Landowski, seppure lodevoli in vista di una semiotica più attenta alle situazioni sociali entro cui i testi sono prodotti, sarebbero limitate alle sole alternative del modello generale e determinate da un'intenzionalità astratta, meccanica e difettosa: coincidente con il puro calcolo, essa lascerebbe desideri ed iniziative dei soggetti fuori dalla ricerca, invece di includerli più correttamente tra i motivi capaci di spiegare la coazione degli attori nella pratica sociale, terreno di mediazione all'asimmetria dei loro ruoli. Tenere conto anche di questi elementi -continua Basso- permetterebbe invece di recuperare alla significazione il carattere *destinale* della pratica, cioè *il suo valere "per" qualcuno* (ivi, p. 232) e il suo essere continuamente riarticolata dal gioco della intersoggettività.

Di qui una certa insofferenza, quasi, verso l'effetto stabilizzante del modello testuale:

Sul piano dei modelli teorici, l'ambizione di pervenire a una modellizzazione generalizzabile delle pratiche deve essere sottoposta a opportuna riflessione critica. Se la testualità è esattamente un oggetto che

esemplifica al meglio un tentativo di chiusura relativa e di stabilizzazione configurazionale della significazione, le pratiche, comprese quella semiotica si trovano a dover gestire il senso lungo snodi che lo riarticolano costantemente. (ivi, p. 234)

e anche una giustificata preoccupazione riguardo le conseguenze di una sua adozione incondizionata:

Ridurre la *situazione* a una configurazione discorsiva pensata come un tutto di significazione equivarrebbe ad assumere una posizione dall'*alto*, e non dal *basso* (ossia quella occupata dall'attore sociale implicato). Una visione dall'alto dei fenomeni di significazione comporta la derubricazione della questione della conduzione del senso da parte di un attore sociale in situazione. (ivi, p. 210)

Il problema e anche l'ambiguità della semiotica greimasiana consisterebbe -ritiene Basso- nello svincolare, in nome del principio di immanenza, il piano dell'espressione da quello della configurazione sensibile, salvo poi ammettere un'eccezione per considerarli congiuntamente nel caso del discorso poetico; in quest'ultimo infatti la significazione sarebbe impossibile senza l'*aggancio alla sonorità*, cioè senza previa costruzione del piano dell'espressione¹⁷, oltre che quella

¹⁷ Un esempio per spiegare la differenza tra piano dell'espressione, piano del contenuto e referente.

Nella parola "gatto" l'espressione è data dal suono di questa parola pronunciata dal nostro interlocutore, mentre il contenuto è dato dall'immagine mentale a cui associamo la parola gatto (ovvero a un quadrupede di piccole dimensioni, con lunga coda, orecchie appuntite, baffi...). Il contenuto della parola gatto è dunque astratto e generale ed è ben distinto dal referente, ovvero non si riferisce al gatto in carne ed ossa (di un certo colore, di una certa taglia ecc.) che ci fa le fusa appena arriviamo a casa. L'associazione di un immagine mentale (contenuto) a un

del piano del contenuto che è la sola prevista dal percorso generativo¹⁸.

Nel suggerire alla comunità dei semiologi l'opportunità di arricchire e rendere più coerente la teoria di Greimas, considerando il piano dell'espressione non come dato formale già pronto ma come percorso articolato in differenti livelli a partire da quello sensibile, Basso propone insieme una revisione del principio di immanenza; da garanzia di chiusura formale del testo, essa passerebbe ad indicare il più ampio quadro culturale entro cui è situabile l'istanza produttrice del testo. Una simile scelta darebbe l'occasione di ancorare il testo alla *pratica in corso*, di aprirlo allo *scenario interattanziale* di riferimento e alla *traiettoria* delle azioni. Sarebbe anche un modo per non lasciarsi alle spalle quesiti che la sociologia e l'antropologia si sono a lungo poste per stabilire in che termini e a quali condizioni potessero approcciare i fenomeni culturali e definire i rispettivi oggetti di studio.

suono linguistico (espressione) è socialmente e culturalmente definita. Per definizioni e approfondimenti, Ferdinand de Saussure 1916.

¹⁸ Il *percorso generativo del senso* è uno strumento metodologico per l'analisi testuale messo a punto dal semiotico Greimas. Il suo nome è giustificato dal fatto che l'analisi del contenuto dei testi viene articolata in tre distinti e progressivi livelli di profondità; il livello più profondo e generale è quello che articola i termini delle categorie semantiche principali contenute nel testo analizzato.

Per una visualizzazione del modello, per una sua dettagliata spiegazione insieme a quella dei numerosi termini e concetti tecnici che implica, v. Pozzato 2001.

Gli interrogativi che il dibattito solleva al sistema teorico e alle ricerche della semiotica non sono trascurabili: invitano a rivedere le posizioni consolidate e ad affrontare i problemi relativi alla costruzione dello specifico oggetto di studio, dopo che la pratica di anni non è riuscita da sola (né avrebbe potuto) a colmare lacune e contraddizioni teoriche.

Le osservazioni di Basso però (e di quanti egli adduce a sostegno della sua tesi, come ad esempio Paolucci con la sua semiotica *trasduttiva*) non sarebbero a mio parere ancora mature per un'immediata revisione dei concetti e degli strumenti tradizionali. Infatti, sebbene mostrino coerenza sul piano teorico, risulterebbero poi alquanto deboli sul piano operativo e pratico non essendo affiancati dalle analisi e dagli studi di interi corpora, da cui invece sono sorretti gli approcci criticati. In mancanza di questo indispensabile banco di prova - cui non sarebbe capace di sopperire la genericità di qualche esempio- nulla si può dire ancora sulla loro applicabilità o sulla loro efficacia esplicativa. Al tempo stesso l'ampiezza e il rigore della loro argomentazione ne fa qualcosa di più che una semplice ammonizione allo scenario epistemologico e teorico della disciplina. Le criticità che in merito sono state denunciate da vari studiosi trovano infatti nel pensiero di Basso una sorta di catalizzatore. E se ancora è troppo presto per una *nuova semiotica*, è invece possibile -nella necessità delle analisi- applicare quella attuale prestando attenzione alle insidie, per una maggiore garanzia dei risultati.

Si rendono doverosi allora, in vista dell'analisi semiotica della Galleria e del Maxxi, alcuni interventi: difendere l'approccio di Hammad e Marrone, indispensabile per l'esame dei testi che compongono il discorso dei due musei, senza però trascurarne i "difetti di fabbrica".

Proviamo. Tornando all'Introduzione di *Testo, pratiche, immanenza* si potrebbe notare infatti qualche accelerazione di troppo fatta da Basso intorno ad alcuni punti, come nel caso de *L'agire spaziale* di Marrone: il modo in cui questo studioso concepisce e usa il "testo" appare in realtà più ricco e articolato di quanto il primo lascerebbe intendere. Ciò può essere accertato ad una lettura diretta sia del suddetto studio (tanto nei relativi preliminari teorici quanto nell'analisi della Facoltà palermitana di Ingegneria); sia dell'Introduzione a *Corpi sociali* (2001) in cui quel lavoro è inserito.

Non solo. A conferma della valutazione espressa, Basso cita alcune dichiarazioni di Marrone estrapolandole da una sua pubblicazione del 2005. Sarebbero la prova della omnicomprensività del "testo" nel programma di quello studioso; a patto però -aggiungo- di prendere quelle stesse frasi isolatamente, cioè senza inserirle nel pensiero complessivo del loro autore, e a patto anche di leggere *L'agire spaziale* slegato dalla raccolta, anno 2001, di cui fa parte e soprattutto dall'*Introduzione* che la precede.

Firmata quest'ultima dallo stesso Marrone, ne documenterebbe sì la difesa del "testo", ma anche la visione dei rischi connessi e quindi il suo inserimento in un programma più articolato pensato apposta per minimizzarli:

Per quanto d'estrema attualità dal punto di vista metodologico, la nozione di testo che abbiamo delineato può apparire eccessivamente generica e pretenziosa: se qualsiasi fenomeno sociale può essere inteso come una forma di testo, questa categoria si appiattisce nella diversità dei fenomeni perdendo qualsiasi valore esplicativo. Non solo i testi non sono tutti uguali, ma, in quanto entità costruite, essi mantengono sempre una loro artificialità che li oppone, per esempio, alle pratiche necessarie per costruirli. (...) Per superare questo genere di obiezioni occorre introdurre (...).
(Marrone, a cura, 2001 p. XXIII)

A questo punto segue infatti la presentazione di *tre nozioni chiave*, da considerare unitariamente in vista dell'analisi e incassate l'una nell'altra, secondo l'ordine:

1. il "testo", inteso come "*modello*" di spiegazione e come *prodotto* costruito in funzione dell'oggetto da esaminare;
2. il "discorso", o meglio un genere discorsivo-enunciazione che ingloba il testo-enunciato correggendone i limiti. Questa soluzione permetterebbe di superare *la nozione di contesto come qualcosa di sociale ma non di semiotico(...)*, dal momento che (...) *la discorsività qual è pensata e definita dalla semiotica non fa alcuna particolare differenza tra lingua e azione, tra la comunicazione verbale e la prassi significativa quale si estrinseca nei comportamenti personali o nelle situazioni sociali. (...) al punto che ogni distinzione di principio tra ricerca sociosemiotica, analisi del testo e indagine sulla cultura appare priva di fondamento. Il testo è una*

realtà sociale e culturale, la cultura è un intreccio di testi, la società è il luogo dei flussi discorsivi delle diverse realtà testuali e culturali (ivi, pp. XXV e XXIX);

3. il “corpo”, nel medesimo tempo *soggettivo e oggettivo*, soglia tra l’individuale e il sociale. Attraverso l’esperienza somatica infatti -dichiara Marrone- è possibile la *percezione irriflessa* e immediata del *senso*, il regime profondo a cui è ancorata la *significazione* dove la presupposizione tra espressione e contenuto è fondata su un insieme socialmente codificato di regole.

L’ultimo concetto fornirebbe gli elementi per chiudere il cerchio aperto dai primi due, il “testo” e il “discorso”: è infatti dal corpo e dalle relazioni intersomatiche che prende avvio - secondo Marrone- la *significazione* costruendosi come (...) *fenomeno sociale, dipendente dai sistemi culturali entro cui gli individui si trovano a vivere, a operare, a parlare, a interpretare* (ivi, XIII); questa garantisce così, a sua volta, l’interpretazione dei testi all’interno dei discorsi delle pratiche sociali; di conseguenza non ha più motivo di esistere la separazione tra semiotica generale e sociosemiotica, anzi si può asserire che *in linea di principio si identificano* (ivi, XIII); e infine, è ribadita la distanza tra la ricerca sociosemiotica e quella sociologica, (...) *semioticamente, infatti, il sociale non è un dato empirico bruto di cui svelare le leggi più o meno nascoste, ma un effetto di senso costruito di cui occorre*

individuare le procedure che lo hanno posto in essere (ivi, pp. XVI-VII).

Una scelta simile si ritrova anche in Hammad (2006), nella sua lettura semiotica del Museo della Centrale Montemartini a Roma.

Si ricorderà allora che lo studioso parcellizza lo spazio della Centrale in macro-unità (gruppi di oggetti, sequenza dei gruppi nell'allestimento, architettura del museo); fa corrispondere poi a ciascuna di queste un livello discorsivo in cui sono organizzati gli enunciati delle unità più piccole (rispettivamente: singoli oggetti, loro messa in scena, sala in cui sono disposti); e registra in ultimo l'esistenza di una gerarchia tra i livelli trovati, secondo una logica di presupposizione.

Lo stile essenziale e asciutto dell'argomentazione di Hammad restituisce facilmente al lettore la griglia concettuale dell'analisi e i suoi vari snodi. Quelle nozioni e quella metodologia sono anticipate in un altro suo studio, *Lo spazio del seminario*, pubblicato tre anni prima. In esso compare una terminologia e una procedura più generale per indicare i diversi testi e le loro relazioni reciproche da cui risulta articolata la struttura dello spazio in esame (per architettura e raggruppamenti di oggetti si legge infatti "sistema" e "sistemi" al posto di "discorso" e "livelli discorsivi" presenti nel successivo lavoro sul museo). È a quella impostazione di analisi che intendo guardare per questa ricerca.

Entrambi i lavori di Hammad risultano comunque importanti: la proposta di una segmentazione dello spazio in *topoi* (cioè in distinte unità di espressione corrispondenti a distinti “fare”) consente di narrativizzare il contenuto profondo della configurazione spaziale, con notevole incremento di intellegibilità.

Quali sarebbero allora i pericoli nell’adottare tali metodologie? Il maggiore consisterebbe nella possibile confusione tra i soggetti simulacrali e i soggetti empirici (ovvero tra le strategie testuali “antropomorfizzate” e gli individui in carne ed ossa), che rimanda a quella più generale tra piano dell’espressione e configurazione sensibile su cui -come visto sopra- si è soffermato Basso. Infatti egli dichiara nell’*Introduzione a Testo, pratiche, immanenza*:

Resta il problema, usciti dalla testualità, di come accedere metodologicamente alla descrizione del farsi di una pratica all’interno di uno scenario sociale. Se discipline come la sociologia e l’antropologia hanno speso decenni di riflessioni di tale questione, risulterà difficile, oltre che sospetto, sottrarvisi. (Basso, a cura 2006, p. 8)

A fare difetto insomma nel progetto di questi studiosi è la non considerazione dell’aggancio del testo, la prima nozione chiave di Marrone, a qualcosa che è ancora più a monte, il sensibile. Quest’ultimo necessita di essere “lavorato” prima di diventare testo, e non compreso *a posteriori* nell’analisi attraverso la logica astratta della discorsività che ne paralizza, preleva e organizza solo alcuni aspetti. Decidere preventivamente quali di essi possano essere legittimati ad avere accesso al senso permetterebbe poi, in sede di analisi, di non avere troppe

esitazioni a proposito di enunciatori/ enunciatari simulacrali ed enunciatori/enunciatari empirici, evitando che considerazioni fatte sugli uni siano impropriamente estese agli altri. La discorsività di Marrone, il suo secondo concetto chiave, dovrebbe allora negare la continuità ed ammettere invece degli scarti tra lingua e azione, non essendo sufficiente il ruolo mediale di un corpo la cui percezione rimane ancora troppo formale, indefinita e generica.

Ciò detto, la “bontà” dell’approccio di questo studioso, e di altri che similmente lavorano, non viene meno; trova solo, attraverso la critica, la possibilità di ripensarsi per il futuro e di continuare ad allenarsi nel presente usando qualche cautela in più.

2. Una definizione semiotica di *spazio*

Prima di passare alla definizione dello spazio museale, come particolare e specifico tipo di spazio semiotico, si presenta di seguito la definizione generale di spazio data dal semiotico Greimas e ripresa da Marrone:

(...) “agglomerato di esseri e cose” dove sia i primi che le seconde possono acquisire ruoli attanziali diversi che comunque hanno senso solo nella loro relazione reciproca. (Greimas 1976 in Marrone 2001, p. 180)

Secondo questa definizione in termini semiotici gli esseri (gli individui), le cose (architettura e oggetti in essa presenti), e i loro ruoli attanziali singolarmente presi avranno pure un senso di per sé, ma questo non costituisce oggetto di interesse dal

punto di vista di una semiotica dello spazio perché essi singolarmente presi non sono spazio e non hanno senso in questi termini; ma diventano spazio, producono e hanno senso solo a livello di “agglomerato”, vale a dire solo al livello delle relazioni formali che intrattengono gli uni con gli altri. E lo spazio -semioticamente inteso- è proprio questo agglomerato formale di relazioni che l’analisi semiotica ha il compito di individuare, articolare ed esplicitare.

3. Lo spazio museale come discorso

L’approccio semiotico allo studio dello spazio è ben rappresentato dai lavori di Manar Hammad, il quale si è dedicato all’analisi del museo in un saggio del 2006. Sarà a partire da questo studio fondamentale e da una sua più estesa lettura, attraverso un altro lavoro dello stesso autore (in particolare Hammad 2003) e il contributo di Zunzunegui (2003), che verranno tracciati i riferimenti per la descrizione semiotica dei casi studio Gnam e Maxxi.

Inoltre, secondo lo specifico approccio espresso da Hammad nel saggio dal titolo *L’enunciazione, processo e sistema* (2003, pp. 311-326), l’“agglomerato” spaziale funziona non come “insieme” di relazioni, ma come “sistema” e “processo” di relazioni tra cose e soggetti.

Questa scelta metodologica e concettuale marca una differenza rispetto ad altri punti di vista secondo cui, sempre all’interno della stessa disciplina semiotica, è stato inteso di volta in volta

lo spazio, ovvero come: a) testo; b) effetto di senso (anche se in questo caso sarebbe forse più corretto parlare di *spazialità*); c) insieme o sistema di modalizzazioni degli enunciati che lo compongono; d) attante.

A), b), c) e d) sono esito di punti di vista differenti tra loro -da scegliere in considerazione delle finalità dell'analisi e dei confini testuali, e ordinabili secondo una sorta di scala che va dal macro al micro- ma tutti basati sul fatto di considerare lo spazio-testo come prodotto o sistema, e non anche come processo.

Intendere lo spazio del museo come *discorso* tenta, invece, di porre l'attenzione non più soltanto sul prodotto testuale e sui suoi effetti di senso, ma anche e soprattutto sulla processualità testuale inscritta nel sistema considerato, cioè sulla processualità del rapporto tra le istanze collettive presupposte (Museo-enunciatore e visitatori-enunciatori) e debrayate nel dispositivo spaziale del museo. È all'esplicitazione di questi aspetti che sarà rivolta l'analisi dei musei presi in esame.

Si spera, così, di mettere in risalto come la produzione di un itinerario di visita delle sale e delle opere da parte dell'istituzione museale consista non solo nell'offerta di un privilegiato percorso di lettura delle opere d'arte esposte, e della cultura/estetica che esse mostrano, ma sia anche -a un più profondo livello di lettura- la rappresentazione di un sistema di ruoli e relazioni museo-pubblico-arte già date e da accogliere, oppure da interrogare e ri-definire in una complessa

negoziante di *credere* e di *valori* tra l'istituzione museale e i visitatori.

Da qui l'interesse di questa ricerca ad analizzare gli spazi museali della storica Galleria Nazionale d'Arte Moderna e del MAXXI entrambi presenti a Roma.

4. L'utilità degli studi di Hammad, Lotman e Zunzunegui

Strumenti concettuali e metodologici di questa ricerca non sono solo quelli della semiotica greimasiana dello spazio e del museo (Floch, Landowski, Marrone, Marsciani, Hammad, Pezzini, Zunzunegui); vi sono anche quelli elaborati da Lotman e rivolti all'esplicitazione del funzionamento dei dispositivi culturali più in generale.

Per l'articolazione dell'ipotesi della ricerca e del percorso di analisi ho attinto nello specifico agli studi di Hammad (2006) e Zunzunegui (2003).

Dell'analisi fatta da Hammad sul museo della Centrale Montemartini a Roma (2006) risulta importante soprattutto aver sottolineato a più riprese l'attività del museo volta alla riscrittura e del contesto e del contenuto delle opere d'arte esposte (ri-semantizzazione). Questa attività narrativa nei confronti di testi preesistenti, del resto, non appartiene solo al museo ma fa parte dei meccanismi attraverso cui la cultura si

riproduce ed evolve, e che il semiotico Lotman nomina “testo nel testo” (1993).

Ma torniamo più esattamente al museo e ai presupposti teorici e metodologici di questa ricerca. Prima ancora che come autore di una riscrittura, infatti, il museo è da intendere come *spazio* in senso culturale secondo la definizione data da Greimas, vale a dire come “insieme di relazioni tra esseri e cose”. Ma lo spazio del museo è uno spazio di relazioni molto articolate, solo in parte descritte attraverso il meccanismo della riscrittura di cui prima abbiamo parlato. Nello specifico, infatti, lo *spazio museale* è definito da Zunzunegui come *discorso sincretico* -in accordo con la preferenza al discorso di cui abbiamo parlato nel precedente paragrafo- vale a dire come discorso formato da un sistema di testi aventi sostanze espressive differenti (es. architettura, allestimenti, guide cartacee, sito web....).

In altre parole, il livello della manifestazione del discorso museale è espresso attraverso un sincretismo di testi differenti. Il sincretismo è coesistenza di testi differenti.

Per questo motivo nell'analisi dei casi studio andremo a vedere i diversi testi che compongono il discorso museale (discorso enunciato) e le prevalenti operazioni di riscrittura di cui essi sono traccia. Studiarne le modalità permetterà anche di descrivere il rapporto presupposto¹⁹ tra museo e visitatori, che

¹⁹ Il discorso enunciato, infatti, reca le tracce del soggetto che lo ha prodotto (l'enunciatore) e di quello al quale è destinato (l'enunciataro); si tratta in

verrà completato dalle osservazioni dirette sugli effettivi comportamenti di uso degli spazi museali della Galleria e del Maxxi.

entrambi i casi di simulacri testuali, e non di soggetti in carne ed ossa. Così ad esempio, nel museo, il ruolo dell'enunciatore è rappresentato collettivamente dall'architetto che ne ha progettato l'edificio, dai direttori e dai curatori che si sono avvicendati nel tempo definendone le caratteristiche degli spazi espositivi e del percorso. Una tale configurazione complessiva, sarà fruibile solo attraverso specifiche competenze cognitive e pratiche, che identificano l'enunciatario ovvero un insieme di competenze costituite dalla conoscenza pregressa relativa alla storia dell'arte e dalla pratica di visita già sviluppata attraverso esperienze in altri musei, in modo da poter cogliere senza troppe difficoltà sia il contenuto dell'esposizione, sia la logica espositiva e le scelte museali in campo estetico; questo insieme di competenze definisce il ruolo dell'enunciatario, ovvero del simulacro testuale al quale il discorso museale è rivolto. I visitatori in carne ed ossa, potranno poi accettare o meno il ruolo di enunciatario per essi predisposto dal museo.

Dunque, per “fruizione inscritta nel discorso museale” si intende -da un punto di vista semiotico- un insieme di istruzioni d'uso rivolte al visitatore e contenute in forma non verbale all'interno del museo, secondo quanto realizzato da architetti, progettisti, allestitori e curatori. Si tratta dell'enunciatario del discorso museale.

Un semplice esempio a riguardo può essere rappresentato dalla unidirezionalità di un percorso di visita -dovuta a vincoli architettonici- che “istruisce” il visitatore sull'obbligo di passare necessariamente attraverso tutta la sequenza di sale per raggiungere quella in cui si trova l'opera più importante, proprio come si verifica con la Cappella Sistina nei Musei Capitolini. Dunque, la “fruizione inscritta nel discorso museale” non è quella effettivamente agita dai visitatori di un museo, ma è quella preordinata dal museo (in base alla sua architettura, agli allestimenti, alla predisposizione del percorso di visita) e che i suoi visitatori dovranno o potranno -a seconda dei casi- accogliere. Allo studio e all'analisi delle pratiche di uso di uno spazio, e nel nostro caso di un museo, è rivolta l'etnosemiotica; in questa ricerca si farà riferimento all'etnosemiotica di Marsciani (2007).

Capitolo 5

Il caso Gnam - Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

1. Origini della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e tappe storiche principali

Ecco la storia delle origini della Galleria da uno scritto di Palma Bucarelli (1973), che dal 1942 al 1975 fu alla guida dell'istituzione come Soprintendente:

Il decreto di fondazione della Galleria nazionale stabiliva che gli acquisti si facessero “specialmente nelle esposizioni nazionali (...), ma anche e indipendentemente da esse” e dal 1909 si cominciò ad acquistare anche opere di artisti stranieri alle Biennali Internazionali d'arte di Venezia. (...). La sede del Palazzo delle Esposizioni (che del resto non poteva essere che provvisoria, essendo l'edificio destinato alle esposizioni temporanee) non poteva dunque più bastare a contenere le raccolte della Galleria, alla quale era perciò sempre più urgente trovare un degno e definitivo collocamento.

Nel 1911, in occasione della ricorrenza del Cinquantenario dell'Unità d'Italia, era stata fatta a Roma un'Esposizione Universale nella conca di Valle Giulia, sul terreno della Vigna Cartoni compreso tra Villa Sacchetti, Villa Strohlferm e Villa Borghese. Di essa era rimasto il grande palazzo centrale, costruito su un'area di 5.000 mq dall'architetto Cesare Bazzani per ospitarvi le mostre d'arte, e poiché il luogo nel suo insieme era stato allora salutato come l'ideale per un "quartiere artistico" e a questo scopo era stato comprato dal comune, assessore il conte di San Martino, il Palazzo delle Belle Arti sembrò sede particolarmente adatta per collocarvi la Galleria Nazionale; la quale infatti, per iniziativa del sottosegretario alla Pubblica Istruzione, On. Giovanni Rosati, vi fu trasportata nel 1915. In quell'occasione una commissione appositamente costruita (...) ne fece l'ordinamento per regioni. (P. Bucarelli 1973, p.4)

Dal racconto della Bucarelli emerge molto chiaramente l'intreccio di ricorrenze tra i festeggiamenti dell'Unità d'Italia e la storia della Galleria che a quelli è stata legata, come rafforzativo dei valori e dei sentimenti nazionali.

Si può comprendere meglio, perciò, come il 2011 sia una data doppiamente speciale: si festeggiano i centocinquant'anni dell'Unità d'Italia e i cento della Galleria, due ricorrenze tra loro intrecciate dalle vicende storiche e dal discorso della nazionalità; discorso che -come si vedrà- mostra anche la strategia e il fine mitologico che lo ha posto in essere.

La Galleria, infatti, nasce ed è attiva come istituzione ben prima del 1911 (data dalla quale inizia il conteggio della sua età "ufficiale"), come si legge in un altro passo della stessa Bucarelli (1973):

Terminate le lotte per l'unità d'Italia, alla quale anche tanti artisti avevano contribuito con l'azione e con l'opera, uno dei modi di manifestare il nuovo corso della storia, anche nel campo dell'arte, fu l'allestimento di grandi

esposizioni nazionali: nel 1861 a Firenze, nel 1870 a Parma, nel 1872 a Milano, nel 1877 a Napoli, nel 1880 a Torino. A Roma si costruì appositamente un palazzo in Via Nazionale (architetto Pio Piacentini) e il 21 gennaio del 1883 vi si inaugurò la prima esposizione nazionale della capitale della nuova Italia. (P. Bucarelli 1973, p. 3)

Così la scelta del 1911 come data di riferimento per i 100 anni della Galleria in concomitanza con i 150 dell'Unità d'Italia, risulta dunque l'esito di un aggiustamento della cronologia degli eventi, al fine di rafforzare non tanto la memoria dell'Unità e quella della Galleria singolarmente considerate, quanto soprattutto al fine di costruire un discorso più generale e mitologico della nazionalità capace di rafforzarle e legittimerle entrambe, coinvolgendo anche -proprio attraverso l'arte- l'intera società civile bisognosa di superare le divisioni interne. Per un simile scopo, quale migliore strumento di un comune racconto e sistema di valori in cui identificarsi, e della cui bellezza poterne essere orgogliosi?

Tornando alla data del 1911, questa ovviamente non è stata scelta a caso anche per altri motivi che si prestavano bene a essere giustificati attraverso il discorso della nazionalità. Infatti, la Galleria nasce prima del 1911, anno in cui non era stata ancora ubicata presso Via delle Belle Arti; inaugurata il 21 gennaio 1883, si trovava allora in Via Nazionale, nel Palazzo delle Esposizioni. Considerato però che la sua collezione era già notevolmente cresciuta, la direzione del museo era alla ricerca di una sede più spaziosa e appropriata. Così, rimasto vuoto il palazzo in Via delle Belle Arti, progettato da Cesare Bazzani e che nel 1911 aveva ospitato

l'Esposizione Internazionale per festeggiare i primi cinquanta anni d'Italia, si decise di spostare lì la Galleria, che così traslocò da Via Nazionale a Via delle Belle Arti. Il trasferimento di sede, ovviamente, non avvenne nel 1911 (in cui era ancora in corso l'Esposizione) ma fu effettuato nel 1915, data a partire dalla quale -come si legge dalle pagine della Bucarelli sopra riportate con l'evidenziato in neretto- si iniziò a fare l'ordinamento delle collezioni per regioni, secondo il mandato che era stato affidato alla Galleria Nazionale, tenuta così a dare voce agli artisti e alle scuole d'arte di tutto lo stivale, in alcuni casi in modo non strettamente giustificato dalla più alta qualità artistica. Fu questo uno dei sacrifici sull'altare della mitologia nazionale, per di più rafforzato sotto il periodo fascista e per il quale il museo ha guadagnato la critica di provincialismo²⁰, da cui riuscì ad emanciparsi in particolare durante il trentennio Bucarelli caratterizzatosi per una notevole apertura nei confronti delle avanguardie, degli artisti internazionali e anche delle pratiche allestitivo sperimentate con successo nei musei americani; fattore, quest'ultimo, che porterà a un rinnovo del maquillage delle sale dando spazio allo stile modernista delle pareti bianche e dei tramezzi geometrici con cui sottoarticolare il percorso espositivo.

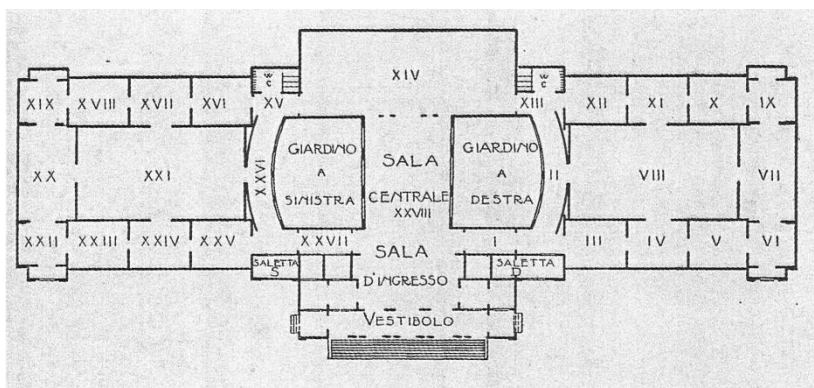
Tornando adesso al discorso sulle date, da quanto detto risulta evidente come il 1911 non sia né l'anno di nascita istituzionale della Galleria, né l'anno del suo trasferimento di sede presso il

²⁰ Cataldo, Paraventi, 2007.

palazzo Bazzani di Via delle Belle Arti dove tuttora è allocata, ma sia invece l'anno dell'Esposizione Internazionale di Roma, in cui l'Italia fa il suo ingresso nel parter delle capitali estere. Con questo tassello di prestigio, la mitologia della nazionalità è completa.

Gli anni 1933 e 1934 rappresentano un'altra data fondamentale per l'istituzione e la sua sede; l'edificio di Via delle Belle Arti verrà infatti notevolmente ampliato con l'aggiunta di un intero piano suddiviso in numerose sale, quelle che attualmente ospitano tutta l'esposizione del Novecento.

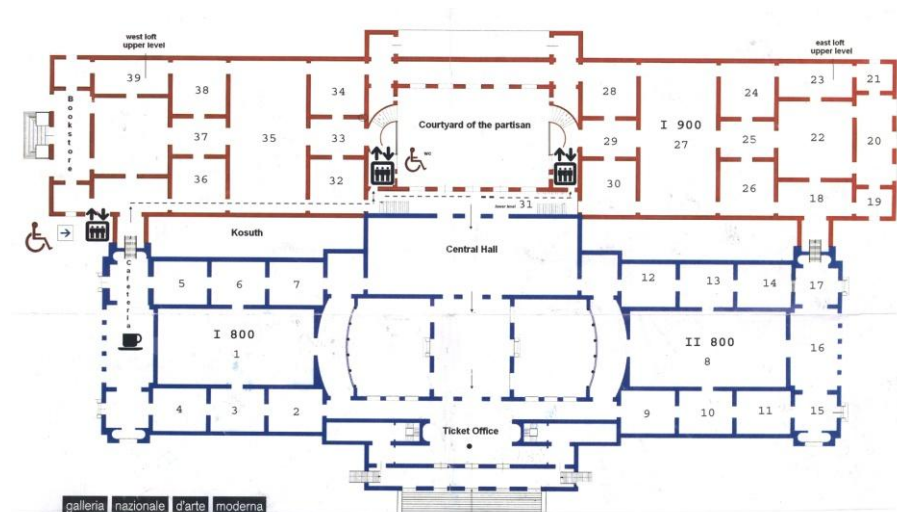
Di seguito, la piantina dell'edificio e del percorso di visita prima dell'ampliamento del '33:



(Fig. 1, tratta da Sandra Pinto, a cura di, 2005, *Galleria Nazionale d'arte moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Electa, Milano, p. 26)

Vi era solo il piano terra e il percorso di visita disegnava un'ovale continuo, con inizio a destra della sala d'ingresso (Sala I) e fine alla sua sinistra (sala XXVII) girando così

intorno ai saloni centrali. Il percorso avveniva dunque lungo l'asse orizzontale, e non come adesso lungo i due assi verticali simmetrici al corpo mediano.



(Fig. 2, mappa del percorso di visita Gnam -antecedente al riallestimento del dicembre 2011- contenuta nella brochure “Informazioni” disponibile presso la biglietteria della Galleria Nazionale).

Prima di concludere questa sezione sulle origini della Galleria, alcune informazioni²¹ sull'architettura dell'edificio, sulle principali tappe relative all'ampliamento delle collezioni e all'evoluzione degli allestimenti fino a quello attuale (§ 11). Queste informazioni sono tratte dalla guida della Galleria, aggiornata al 2009, e verranno riportate direttamente

²¹ Si tratta di informazioni tratte dalla guida 2009 della Galleria, v. bibliografia.

selezionando le relative parti di testo della Guida. Quest'ultima scelta è motivata dalla necessità di mostrare direttamente al lettore -e insieme tenere in considerazione per l'analisi del discorso complessivo della Galleria (§ 9)- il testo della guida, sulla quale avrò modo in seguito (§ 3) di tornare con maggiore dettaglio. Per ora mi limito a segnalare solo l'utilizzo prevalente di un periodare ampio e continuo che, pur presupponendo un narratore onnisciente e un'azione interpretativa (v. ad esempio l'articolazione del testo e i reciproci collegamenti) preferisce seguire didatticamente l'evoluzione dell'intreccio storico, piuttosto che dipanarne criticamente i distinti discorsi (quello dell'istituzione, quello dell'edificio storico, quello delle collezioni, quello nazionalista, quello internazionale...) e poi le loro relazioni.

A conclusione dunque di questo paragrafo sulle origini della Galleria e il suo discorso sulla nazionalità, ho selezionato alcune citazioni riportando in neretto –in questa pagina e in quella successiva- le porzioni di testo che con più evidenza indicano altre scelte propedeutiche alla costruzione di una mitologia nazionale; a partire, ad esempio, dalle soluzioni architettoniche e decorative del palazzo Bazzani, diverse tra loro ma tutte collegate all'elogio di un'istituzione alla quale vengono associati i valori di grandezza, equilibrio e simmetria, insieme alle qualità di un glorioso passato artistico preunitario (v. riferimenti a classicismo e Rinascimento) e di un energico e impegnato presente (v. miti della forza, del lavoro e dell'impegno civile):

Il Palazzo delle Belle Arti concluso da Bazzani nel dicembre 1911 è un tipico esempio dell'ecllettismo architettonico diffuso tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, **nel quale si mescolano i motivi dell'arte classica e rinascimentale con ornati liberty e simbolisti**. Presenta una **struttura nitida ed equilibrata nella semplicità** della parete continua, scandita da lesene, delle **due lunghe ali cui dà respiro l'ampio porticato centrale**. **Alla sobrietà delle linee si accorda l'animata decorazione plastica** dei lunghi fregi scolpiti tra il 1910 e il 1911 e restaurati nel 1996-1997: **a sinistra il Corteo della Bellezza e della Forza di Ermenegildo Luppi, a destra *Il Corteo della vita e del lavoro* di Adolfo Laurenti; all'interno del pronao *L'Artista e le Battaglie Artistiche* di Giovanni Prini**. Le sculture rispecchiano la **cultura accademica del tempo, mescolando il classicismo al simbolismo di Bistolfi e alla plasticità di Michelangelo**. Alla pianta principale dell'edificio, solamente per le necessità dell'Esposizione Internazionale, Bazzani progetta anche un ampliamento provvisorio di oltre 4.000 metri quadrati, poi smantellato.

(ivi, p. 13)

Tra il 1915 e il 1933 la Galleria ottiene alcuni importanti incrementi, dati soprattutto da donazioni (...) immediatamente esposte e da acquisizioni di opere degli anni venti, in gran parte però collocate nei depositi, lasciando pressochè invariato il percorso espositivo per tutto il periodo. (ivi, p. 15)

(...) Con la direzione Papini (1933-1941) proseguono le acquisizioni contemporanee in modo relativamente tempestivo, invece gli acquisti del 1911 vengono posti nei depositi, eccetto alcune opere importanti, e **soprattutto viene avviata una rifondazione dell'Ottocento valorizzando tutto ciò che può essere inteso come anticipatore della modernità**. Inoltre **nel 1938**, in nome dell'autarchia, **la Galleria è privata di tutte le opere degli artisti stranieri** -in realtà di non grande qualità- che sono trasferite alla Galleria Civica di Venezia, **ricevendo in cambio opere italiane**.

(...) Alla fine del 1944 la Galleria Nazionale riapre alcune sale presentando un saggio della collezione del XX secolo, e nel 1950-1, dopo il restauro del resto dell'edificio gravemente danneggiato dai bombardamenti, viene

disposto il nuovo ordinamento delle opere in cui la novità principale del Novecento è costituita dalla Scuola di Roma. Contemporaneamente sono richiamate in sede opere d'arte straniera della Galleria allontanate dal fascismo e altre disperse tra i vari enti statali o civici a titolo di deposito temporaneo (...) (ivi, p. 17)

A queste vicende segue l'intenso periodo Bucarelli con il riordinamento complessivo dell'Ottocento (Durbé, 1964-67) e del Novecento (De Marchis e Bucarelli, 1967-68) e con le fasi del progetto Cosenza, ovvero della sezione di ampliamento della Galleria progettata dall'architetto Cosenza, costruita ma poi rimasta inagibile per le difficoltà, che ufficialmente sarebbero solo di ordine burocratico e amministrativo, di riadattarne gli impianti in adeguazione alle vigenti norme sulla sicurezza. Dell'ampliamento Cosenza, affacciato su via Gramsci, presso cui si trovano ancora i pannelli informativi delle operazioni di riqualifica, la guida del 2009 informa che le prime indagini per la sua costruzione risalgono al 1956 mentre il progetto dell'ingegnere Luigi Cosenza venne presentato nove anni più tardi. Iniziata tra il 1975 e il 1976, la realizzazione di quel progetto fu ritardata da diversi problemi e tagli di spesa che perdurarono fino al 1988, anno del suo completamento in cui ne fu dichiarata sia l'inaccessibilità in base alle più recenti norme di sicurezza sia l'inadeguatezza alle mutate esigenze espositive.

L'ultima tappa di rilievo nella storia della Galleria -come riporta la stessa guida- è quella del 1997, in cui viene istituito il centro per l'Architettura e le Arti contemporanee che *ripristina il ruolo attivo della galleria nel panorama artistico attuale*

creando un collegamento reciproco con il MAXXI, il museo per le arti del XXI secolo in fase di edificazione (ivi, p. 25).

2. Breve storia degli ordinamenti e degli allestimenti

Come è spiegato nella guida 2005, l'ordinamento attuale della Galleria è l'esito finale -e necessariamente provvisorio- dell'avvicinarsi dei vari direttori e poi Soprintendenti che con la loro attività hanno contribuito non solo ad arricchire, per via di acquisti o donazioni ricevute, le collezioni della Galleria d'Arte Moderna, ma anche e soprattutto a rinnovare di volta in volta i criteri di scelta, di allestimento e di esposizione delle opere, lasciando così una traccia importante nell'identità storica dell'istituzione e in quella attuale anche.

Prima di continuare, una distinzione e una precisazione sono importanti. Innanzitutto c'è differenza tra ordinamento e allestimento, malgrado l'uno risulti spesso il riflesso dell'altro e viceversa; per ordinamento -come precisa l'introduzione alla guida 2005- si intende la "composizione organica di un itinerario storico corrispondente nella sua interezza teorica agli scopi statutari dell'istituzione così come questi sono interpretati di volta in volta da un responsabile competente in occasioni cruciali di verifica che si presentano a scadenze più o meno lontane" (ivi, p. 9).

E i vari ordinamenti della Galleria sono stati improntati ai seguenti criteri, nell'ordine: temporale, geografico e tecnico, ovvero la sequenza espositiva delle opere è stata sempre subordinata alla successione temporale e alla provenienza

geografica. Del resto, l'architettura del palazzo di Via delle Belle Arti è stata piegata ad assecondare il criterio temporale-geografico, trasformando la regolare successione ad anello delle varie sale in una forma più complessa e articolata, la cui configurazione-base è data da un ampio locale centrale circoscritto da una serie numerosa di altri più piccoli e comunicanti tra loro e con il centro (anche se non singolarmente ma per gruppi). Questa sorta di struttura base caratterizza entrambe le ali dell'edificio situate al primo livello e destinate alle esposizioni dell'800; essa viene poi ripetuta, seppure con raddoppiamento di struttura e con variazione delle dimensioni e dell'asse principale delle sale centrali, anche nelle ali del livello superiore dell'edificio interamente destinato alle collezioni del 900.

Infatti, i raggruppamenti di sale della prima e seconda metà dell'Ottocento e del Novecento sono collocati ciascuno in uno delle quattro ali simmetriche del Palazzo, ognuna con un salone centrale di carattere nazionale (sale 1 e 8 - Ottocento) o internazionale (sale 27 e 35 - Novecento) mentre le sale intorno sviluppano il periodo attraverso scuole e artisti minori di provenienza locale (italiana rispetto al panorama internazionale, sale del Novecento; e regionale rispetto a quello nazionale, Sale dell'Ottocento).

Per quanto riguarda invece gli allestimenti delle sale -ovvero illuminazione, stile delle sedute previste per i visitatori, tinteggiatura delle pareti, materiali usati per la pavimentazione, tipologia e materiali di porte e finestre, piedistalli ecc.- la

documentazione delle fonti storiche risulta meno completa e approfondita, non mancando tuttavia di riconoscere nella continuità dei mutamenti la discontinuità registrata nel periodo Bucarelli e in quello Pinto ancora vigente (o meglio vigente fino al 22 dicembre 2011, data nella quale dovrebbe essere presentato -come annunciato dal sito web della Galleria- il nuovo riallestimento ad opera dell'attuale soprintendente Clarelli).

Riguardo al primo, si tratta di un ampio arco di tempo, protrattosi per circa 35 anni, durante il quale all'ampliamento notevole delle collezioni si sono affiancate scelte nuove e importanti sia nell'ordinamento, sia nell'allestimento, sia nello stesso percorso predisposto per il visitatore. Molte delle soluzioni adottate durante il periodo Bucarelli verranno messe in discussione e riviste profondamente negli anni successivi, e tuttavia l'importanza della loro traccia rimane, tanto da far parlare anche di un "dopo Bucarelli". E ciò non può che incontrare l'interesse di questa ricerca: il tentativo di esplicitare e descrivere il rapporto museo-visitatori inscritto nell'attuale spazio della Galleria, potrà così arricchirsi del confronto con quello del periodo Bucarelli per mettere in evidenza possibili evoluzioni o permanenze strutturali, arrivando a delineare anche in modo più chiaro sia l'identità dell'istituzione museale considerata, sia l'efficacia descrittiva degli strumenti di indagine utilizzati e la loro utilità operativa in possibili attività non solo di descrizione dell'assetto attuale ma anche di progettazione di quello futuro, sulla base delle caratteristiche identitarie più consolidate o di quelle che potrebbero essere riattivate all'interno di un più ampio e rinnovato discorso.

Per tali ragioni, dunque, seguirà un rapido excursus sugli ordinamenti principali che si sono susseguiti nella Galleria e che hanno definito in modo sempre più chiaro fino ai giorni nostri il suo mandato e la sua attività di costruzione dell'Ottocento e del Novecento appena concluso; dopo questo, ci sarà un approfondimento del periodo Bucarelli, con le novità introdotte dalla soprintendente in termini di ordinamento, soluzioni allestitivo e percorso di visita.

2.1. L'ordinamento Fleres

Terminata la direzione Jacovacci, nel 1908 sarà Fleres a sostituirlo guidando così l'aggiornamento delle opere d'arte del contemporaneo che con gli acquisti all'Esposizione Internazionale del 1911 verrà notevolmente ampliato, trovando un assetto organico con l'ordinamento del 1915. Quest'ultimo prese forma in base al criterio geografico subordinato al quale vi era quello storico, allora compreso fra gli inizi dell'Ottocento e gli inizi del Novecento; una volta suddivisa l'esposizione delle opere per regioni, prendeva invece vigore il criterio tecnico, con la distinzione tra ambienti destinati alla grafica, alla scultura e alla pittura. In quel periodo, l'ala est ospitava le scuole dell'Italia centrale e meridionale, i cui maggiori esponenti erano visibili nel salone centrale; mentre nell'ala ovest erano esibite le opere delle scuole settentrionali nelle sale piccole e le opere d'arte internazionale nel salone maggiore. Il percorso di visita, inoltre, era molto diverso da quello odierno: concentrato su un solo piano, era caratterizzato da continuità circolare con inizio sulla sinistra (ala ovest)

invece che sulla destra (ala est); disegnava un cerchio che aveva principio in corrispondenza della Sala d'ingresso, alla quale pure si ritornava per uscire dopo aver attraversato la sala Centrale indicata con la cifra romana XXVIII nella planimetria risalente a quel periodo (v. Fig. 1 nelle pagine precedenti).

2.2. L'ordinamento Papini

A quello Fleres succede, tra il 1938 e il 1940, l'ordinamento del successivo direttore della Galleria, Roberto Papini. Fu lui ad introdurre importanti criteri -di seguito riportati- il primo dei quali mantenuto inalterato fino ad oggi (Guida 2005), il secondo corretto con inserzioni anche di opere straniere, e l'ultimo oggetto di ripristino sotto la direzione Pinto:

- distinzione temporale del percorso, suddivisione nelle macroaree del XIX e del XX secolo, ciascuna sottoarticolata in settori più piccoli per creare confronti tra le scuole regionali;
- esposizione delle opere d'arte più recenti in un ridotto numero di sale. Questa operazione sarà ottenuta liquidando gli artisti stranieri minori e lasciando spazio a quelli italiani;
- e soprattutto modifica degli allestimenti originari, intervenendo anche sulla percezione architettonica dell'edificio; infatti non solo furono eliminate le tinte forti dalle pareti e notevolmente alleggeriti e ritinteggiati i profili delle porte, ma si procedette anche a suddividere con tramezzi la superficie dei tre saloni maggiori (i due dell'Ottocento e il

Salone centrale) in modo da aumentare la superficie espositiva;

- a scopi didattici infine (ma anche nazionalistici, come evidenzio attraverso il neretto nella citazione che segue) l'esposizione dell'800 venne riordinata in quattro sezioni ovvero “neoclassicismo, romanticismo, realismo, grandi esposizioni nazionali in quanto momenti esemplari di confronto tra scuole regionali di una sola nazione” (ivi, pp. 29).

Anche allora come oggi, dunque, le ultime sale erano destinate alle novità del panorama artistico contemporaneo. A testimonianza dell'ordinamento papiniano rimane il gruppo di sale 12, 13, 14 e 15 del secondo Ottocento, non alterato dai successori.

2.3. L'ordinamento Bucarelli. Le guide del 1951 e del 1973

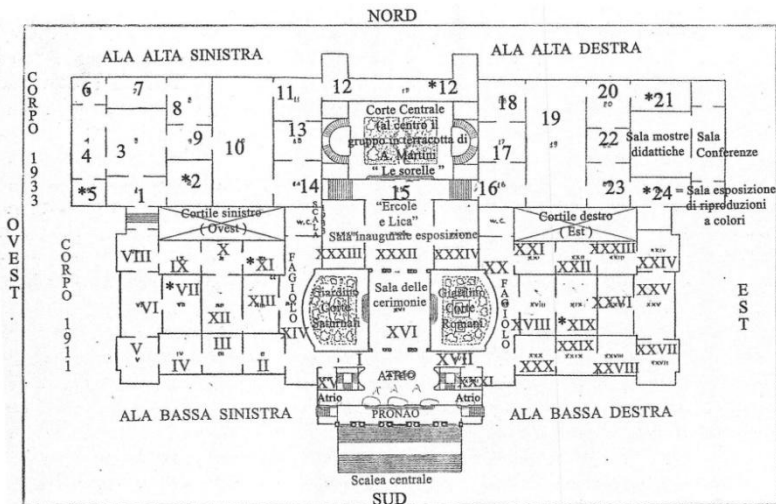
Riguardo all'ordinamento del periodo Bucarelli, diverse sono le informazioni da riportare dal momento che si trattò di un periodo eccezionalmente esteso e ricco di eventi²².

²² Sull'intensa attività della Bucarelli, sul suo coraggio oltre che sul suo protagonismo sociale, che portarono indubbiamente molto vantaggio alla Galleria (in termini di donazioni, finanziamenti, ampliamento delle collezioni e presenza forte nel mondo artistico e culturale del tempo), è stata allestita un'intera mostra e dedicato un ampio catalogo che hanno cercato di coglierne i molti aspetti del suo ruolo professionale e della sua personalità (Gnam - Mostra temporanea, *Palma Bucarelli: Il museo come Avanguardia*; catalogo della mostra a cura di M. Margozi, 2009, Electa).

Innanzitutto la Bucarelli procede allo smantellamento dei segni del “ventennio” fascista, che si era espresso nella scelta di opere prevalentemente locali e nazionali; con le stesse finalità interviene anche su alcuni elementi dell’architettura delle sale (ad esempio decidendo di abbassare l’altezza littoria delle porte) e soprattutto nella loro sequenza all’interno del percorso di visita. Quest’ultimo fattore sarà fondamentale -come a breve verrà chiarito- non solo per comprendere la politica museale adottata dalla famosa soprintendente della Galleria, ma soprattutto per mostrare come i suoi interventi siano riusciti a modificare profondamente lo spazio museale a partire da una violenta coercizione esercitata sulla stessa architettura, come riporta molto chiaramente Massimo Licoccia nel suo contributo al catalogo *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia* (M. Margozzi, a cura, 2009), pubblicato in occasione dell’omonima mostra tenutasi in Galleria nel periodo 26 giugno - 1 novembre 2009.

Inoltre la Bucarelli, che le fonti definiscono di volta in volta come affascinante, determinatissima quanto spericolata nella strategia di affermazione della Galleria romana a livello nazionale e internazionale, proseguì e rafforzò l’attività di acquisizione di nuovi esemplari dell’arte contemporanea soprattutto internazionale, operando in modo sostanziale anche riguardo agli aspetti più evidenti del rapporto tra la Galleria e il suo pubblico. Sarà sua infatti la decisione di cambiare l’assetto del percorso di visita spostando l’orientamento della sequenza di sale espositive sull’asse sud/nord (anziché ovest/est, Fig. 1), asse tuttora mantenuto anche se nel frattempo la numerazione

delle sale ha subito alcune modifiche. Nell'immagine seguente è riportata la cartina del museo con l'orientamento del percorso e la numerazione delle sale voluti e realizzati dalla Bucarelli.



(Fig. 3, piantina della Galleria con numerazione delle sale sovrapposta alla planimetria originaria della guida del '51; la piantina è stata tratta da M. Licoccia *Il percorso museale negli ordinamenti bucarelliani...* p. 110, in Mariastella Margozi, a cura di, 2009)

Più esattamente, il suo intervento sull'ordinamento della Galleria è stato distinto dalla Pinto (S. Pinto, a cura di, 2005) in tre distinte tappe temporali: la prima tappa, compresa tra il 1944 e il 1950; la seconda tra il 1950 e il 1963; e la terza e ultima tappa, infine, tra il 1968 e il 1980.

Importante ricordare che questa periodizzazione degli interventi operati dalla Bucarelli sull'ordinamento della

Galleria è stata ricostruita a posteriori dalla Pinto nella Guida 2005 per mettere in evidenza attraverso le discontinuità gli interventi più salienti del lavoro di colei che l'ha preceduta; la stessa Pinto, del resto, ricorda al lettore come le numerose iniziative realizzate dalla Bucarelli -e dai suoi consiglieri e collaboratori, alcuni dei quali furono personalità di spicco nel panorama culturale e artistico del tempo- in realtà vennero distribuite in modo continuo durante tutto il trentennio della sua instancabile attività, e solo dopo è stato possibile organizzarne gli esiti operando delle segmentazioni temporali del tutto convenzionali. A riprova di ciò, la stessa Bucarelli in un suo scritto parla soprattutto del riordinamento del 1956 non citandone altri in modo altrettanto puntuale.

Più in generale, il suo lavoro è stato molto prezioso nel dotare la Galleria di una collezione d'arte moderna, che per lei significava anche e soprattutto arte internazionale e di avanguardia; rilevante anche il suo intervento sugli stessi allestimenti delle sale, anche se a riguardo i giudizi sugli effetti dell'operazione non risultano unanimi: per alcuni si è trattato di un'apertura alle nuove pratiche allestitivo vigenti nei più famosi musei d'oltreoceano; per altri si trattò invece di un ammodernamento poco rispettoso della tradizione. Come sinteticamente riporta Licoccia:

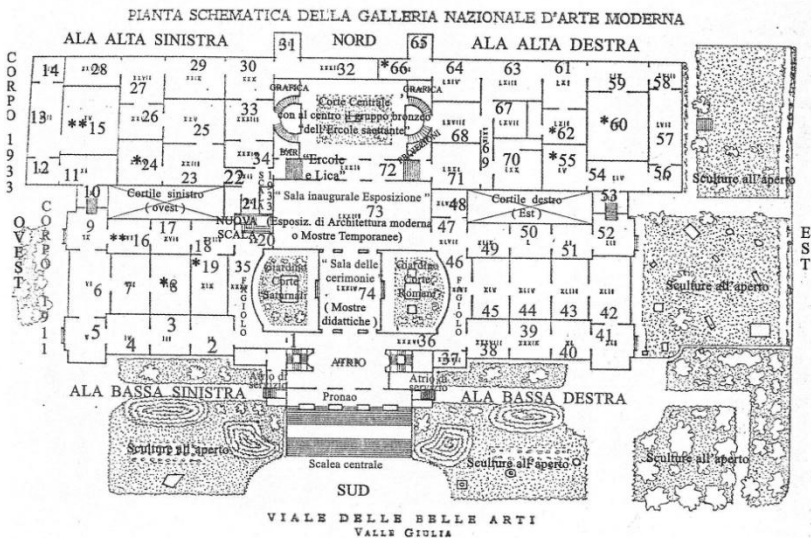
(...) sarebbe fin troppo facile soffermarsi sulle modalità davvero spicce con cui la direttrice si libera di buona parte degli elementi di allestimento permanente dell'edificio. Ad esempio: ignora la policromia originaria delle diverse sale, uniformandole in un unico colore chiaro (quasi bianco); apre e/o chiude i varchi di porte interne e ne modifica dimensioni e proporzioni;

elimina, ove le occorre, le riquadrature delle porte in lastre di travertino, originarie, ma “[...] in stile un po’ troppo littorio [...]”; elimina l’originaria corona dello stemma reale sul prospetto principale ecc. E ancora, elimina la boiserie originale delle sale del corpo 1911, senza documentarla, e definendola un po’ sprezzantemente “[...] zoccolo di legno dipinto e non pregiato”.

(M. Licoccia, 2009, p. 109)

Le affermazioni di questo autore risultano interessanti anche e soprattutto perché si inseriscono in più ampia considerazione della natura dell’attività Bucarelli sulla Galleria (architettura inclusa), considerata in quanto “edificio” e non in quanto “monumento” o “tempio”, concetti allora in voga e spesso usati come sinonimo del “Palazzo” con cui appunto si usava indicare il museo di Valle Giulia.

Per Licoccia, infatti, la sottovalutazione dell’imponenza dell’edificio museale e delle rigidità della sua struttura (fatta di corpi simmetrici rispetto al nucleo centrale e predisposti, singolarmente o anche nell’insieme, per attraversamenti unidirezionali e circolari) non arriva a giustificare le pessime decisioni prese a proposito del percorso di visita, fatto di un procedere a zig zag, quando spesso anche di un parziale retrocedere per poi insabbiarsi in sale che funzionavano come vicoli ciechi e che necessariamente costringevano il visitatore a ritornare sui suoi passi e a cambiare direzione. Di tali esperienze, ricorda Licoccia, rimane testimonianza nelle guide del ‘51 (con piantina rinumerata, Fig. 3) e del ’73, dalla quale è stata estratta le seguente piantina dell’edificio e dell’intero percorso:



(Fig. 4, tratta da M. Licoccia "Il percorso museale negli ordinamenti bucarelliani..." in M. Margozzi, a cura di, 2009, p. 113)

Viene fatto subito notare, nel primo caso, il percorso orizzontale dall'ala bassa a sinistra fino all'ala alta a destra, possibile ma non effettivamente esperito dalla maggior parte dei visitatori: l'ampliamento Bazzani del 1933, ovvero il secondo piano della Galleria, ospitava in realtà una sorta di deposito all'aperto accessibile solo agli studiosi, non sufficientemente completo e curato dal punto di vista museografico per una sua inclusione nella visita ufficiale. Così, quando venne ripristinato e aperto anche al grande pubblico, la Bucarelli non mancò di modificare nuovamente il percorso, rinumerando le sale, ripresentando i vicoli ciechi e

soprattutto cambiando l'orientamento della visita, che sarà verticale, con inizio a sinistra, nel primo piano sul lato ovest; da qui (Fig. 4), mantenendosi sullo stesso lato dell'edificio, si il percorso continua al secondo piano, per poi ridiscendere al primo nel lato est, risalire al secondo dello stesso lato continuando sullo stesso lato e concludere (finalmente la tortura del pubblico si appresta a finire!) al primo piano con le mostre temporanee dei saloni centrali.

Eccone la giustificazione accuratamente ricostruita attraverso lo studio delle mappe e la consultazione critica dei testi della Bucarelli:

La macchinosità e le gravi incongruenze che segnano l'itinerario sono il prezzo da pagare per permettere di gestire flessibilmente la simultanea compresenza di più eventi, senza eccessive ingerenze reciproche. La Galleria è usata quindi come "contenitore", ma anche come parte di una più complessa "macchina", progettata per tessere relazioni politico-culturali, scambi ecc. In questo senso è fondamentale la presenza delle sale documentarie, facilmente sgombrabili senza alterare l'itinerario ufficiale. (...) In altre parole "il percorso dentro il percorso", così come viene individuato e descritto, fu creato in funzione del paradigma politico-museografico della direttrice: tutto è finalizzato a disporre di una molteplicità di zone espositive temporanee e di spazi "didattico-relazionali" tra loro indipendenti e, soprattutto, estrapolabili in "modo indolore" dal percorso delle collezioni; in questo ambito, il "criterio museografico permanente" è assolutamente subordinato a quel paradigma. "Strategicamente" questo si traduce nella capacità, eccelsa, del soprintendente di deviare verso la Direzione generale le "pressioni" esercitate dai vari enti o soggetti che via via attrae o ospita per manifestazioni varie, trasformando problemi in soluzioni e facendo in modo che le sue finalità ultime appaiano invece come suoi gravami che sarà

opportuno che “altri” provvedano ad alleggerire –più per calmierare quelle “pressioni” che per appagare quelle finalità. Così facendo, di volta in volta, ottiene lo scopo: sotto forma di “lavori” da parte di quegli enti, di finanziamenti straordinari dal Ministero e comunque accrescendo il prestigio della galleria e il suo personale. (ivi, pp. 112-13)

La citazione sarebbe troppo lunga se non fosse per il tentativo di mettere in evidenza, attraverso di essa, l’atteggiamento dell’autore verso l’argomento trattato e i comportamenti della Bucarelli sui quali esprime un giudizio. Un giudizio ben supportato da fonti e dall’impostazione critica, quasi agiografico nei confronti della nota soprintende (considerati gli intenti di un catalogo di mostra e quelli della mostra in se stessa) e soprattutto utile qui a rendere conto dell’attività di negoziazione di molteplici interessi, che guida le scelte in un museo e lascia tracce evidenti anche all’interno delle sue sale e nell’intero percorso di visita.

2.4. L’ordinamento Pinto

Alla Bucarelli succede Sandra Pinto, che smantella le soluzioni ispirate al *white cube* e recupera gli arredamenti e gli allestimenti che avevano caratterizzato la Galleria agli inizi del ‘900. L’operazione è particolarmente vistosa nelle sale dedicate al primo e al secondo Ottocento, dove tornano soprattutto i divani in porpora di velluto e le tappezzerie alle pareti (queste soluzioni rimarranno inalterate fino al 26 ottobre 2011, data in cui la galleria chiude al pubblico prima della nuova apertura del 22 dicembre 2011 in cui l’allestimento e l’ordinamento di queste sale subirà delle modifiche, § 11).

Se da un lato le soluzioni della Pinto hanno avuto certamente il merito di affermare per la Galleria l'importanza non solo delle collezioni ma anche dello stesso edificio che così viene interpretato come opera storica da tutelare ed esporre; dall'altro lato tuttavia, fare ciò attraverso un ripristino un po' forzoso degli ambienti primo novecenteschi (che infatti dalle tele dell'epoca riportate sullo stesso catalogo 2005 delle collezioni si caratterizzano per un cromatismo più tenue e luminoso), azzerando il contributo Bucarelli, muove qualche dubbio sia sulla rigorosità filologica dell'intervento sia sugli stessi intenti storiografici di partenza, dal momento che il ripristino di certo non è stato rispettoso dell'identità che nel frattempo la Galleria aveva consolidato sotto la lunga soprintendenza Bucarelli, che così viene spazzata d'un colpo senza essere invece reinterpretata alla luce del passato della Galleria e delle nuove istanze più recentemente maturatesi. Si trattò insomma di una "restaurazione", più che di un restauro, del Palazzo e dei suoi arredamenti.

3. Il catalogo delle collezioni e la guida

Si tratta di due pubblicazioni che presentano caratteristiche e finalità differenti.

La prima è la guida pubblicata da Electa nel 2009. Le dimensioni sono quelle di un formato tascabile, 120 le pagine in totale, per cui si tratta di un volume comodo da maneggiare. La leggibilità dei caratteri è ottima (superiore a 12) e il prezzo

abbastanza accessibile anche in rapporto all'utilità del testo. Buona la resa delle immagini, come la qualità della carta utilizzata. Leggero, non leggerissimo, il peso complessivo del volume.

Per tutte queste sue caratteristiche può essere usato come strumento di ausilio durante la visita, specie all'inizio del percorso, per riuscire a inquadrare il complesso discorso della Galleria in alcuni passaggi chiave. Risulta meno efficace, invece, a percorso intrapreso, specie se si cercano informazioni immediate sulle singole sale: ad esse infatti non sono dedicate distinte porzioni testuali con tanto di titolo rintracciabile sin dall'indice, ma risultano invece descritte in una sorta di flusso continuo articolato in pochi paragrafi principali. Per questo, pur utile, non assicura una rapidissima consultazione *in itinere*.

L'altra pubblicazione, sempre realizzata da Electa, è invece del 2005 e rappresenta nello stesso tempo tempo il catalogo delle collezioni e una guida più approfondita al percorso di visita. Si articola in due volumi, entrambi a cura della Soprintendente di allora Sandra Pinto: il primo volume riguarda le collezioni del XIX secolo e il percorso di visita nelle sale ad esso dedicate, il secondo tratta invece l'esposizione relativa al XX secolo. Si tratta di una guida completa al museo e alle collezioni. La mappa del percorso corrisponde però all'assetto che questo aveva nell'anno di pubblicazione dell'opera e dunque non tiene conto dei cambiamenti (non pochi) intervenuti fino ad oggi. Tant'è che già rispetto alla guida del 2009 -di cui sopra abbiamo parlato- si possono notare alcune differenze, relativamente alle opere esposte nelle singole sale e

anche alla numerazione di alcune di queste ultime. I due libri presentano dunque un valore informativo e anche documentario riguardo alle soluzioni dell'allestimento Pinto che nel passare negli anni e nel cambio di soprintendenza hanno cominciato ad essere ritoccate.

Ma tornando di nuovo alla pubblicazione del 2005, si può dire che si tratta certamente di un'opera molto dettagliata e completa di immagini a colori e di buona qualità, relative sia alle opere sia alle sale e ai locali esterni del museo che sono presentati singolarmente nella prima parte di ciascun volume. Rispetto alla guida del 2009, inoltre, sono parecchie le differenze. Innanzitutto lo stile discorsivo è chiaramente ispirato alla cultura e alla formazione classica di cui mima la retorica (come vedremo meglio nei paragrafi dedicati alla visita museale, in cui sono state inserite appositamente alcune citazioni tratte da questa guida); è composto di periodi ampi con numerose subordinate, figure retoriche e ricchezza di aggettivi. È un testo non tanto per addetti ai lavori in generale, quanto e più in particolare per storici dell'arte di non recentissima formazione. Il carattere utilizzato nella stampa è molto ridotto e i volumi ricchissimi di pagine hanno un peso considerevole, sicchè i due testi si dimostrano indicati per una consultazione antecedente o successiva alla visita. Insomma è un testo per chi soprattutto è dotato di cultura medio alta di tipo classico ed è già fidelizzato alla Galleria Nazionale. A tale proposito, ne è prova anche il fatto che le descrizioni delle sale non appaiono agevoli e di immediata comprensione per chi è alle prime armi: i relativi testi non sono infatti integrati -come invece si verifica nelle migliori guide- con le immagini della

mappa dell'intero edificio colorata nell'area relativa alla sala in questione. Questa accortezza, banale forse per chi già conosce il museo, è invece utilissima per chi invece non conosce bene la Galleria (essendo alle prime visite) e necessita pertanto di più efficaci strumenti di orientamento e di memorizzazione, anche visivi.

4. Una visita²³ alla Galleria

²³ Viene descritta (come si farà anche per il Maxxi, cap. 6) non la prima visita al museo, bensì una visita “tipo”, messa a punto a partire dalle osservazioni dirette fatte durante le numerosissime visite al museo, effettuate da dicembre 2009 a fine ottobre 2011, quando la galleria ha chiuso le porte al pubblico per operazioni rilevanti di riallestimento, con le quali ha inteso anche festeggiare i suoi primi 100 anni di attività in concomitanza con il centocinquantenario dell'Unità d'Italia. Per informazioni relative al riordinamento e riallestimento della Galleria, accessibile al pubblico a partire dal 22 dicembre 2011, si legga invece l'ultimo paragrafo di questo capitolo (§11).

La cadenza delle visite alla galleria è stata in media bisettimanale, in giorni diversi della settimana (escluso il lunedì, in cui è chiusa al pubblico) e in fasce orarie differenti della giornata (dalle 9.30 alle 18.30).

La descrizione del percorso di visita fatta in questo capitolo -come avremo modo di vedere- punta l'attenzione all'interazione tra: a) il percorso implicitamente suggerito dalla configurazione architettonica e allestitiva della Galleria (architettura, allestimenti, illuminazione, gruppi di opere); b) il percorso consigliato dalla mappa cartacea offerta dalla Galleria ai propri visitatori; c) il percorso o i percorsi effettivamente svolti dai visitatori. Fin dalle prime visite infatti erano evidenti degli scollamenti tra queste tre differenti modalità di visitare la Galleria, e perciò nella descrizione della visita ho tentato di riportare gli esiti di questi rapporti, sottolineando i punti di divergenza. La descrizione si concentra anche su alcune mostre temporanee, inserite perché importanti ad evidenziare ulteriori aspetti e declinazioni del discorso complessivo della Galleria.

Anche visitare la Galleria, così come leggerne la guida del 2005 di cui abbiamo appena parlato, presuppone l'acquisizione di notevoli competenze; in questo caso, non solo quelle generali relative alle opere esposte (che infatti mancano di singole schede riassuntive), ma anche quelle relative alle caratteristiche del percorso di visita in cui l'ordine delle sale consigliato dalla direzione del museo non è immediatamente intuitivo, ovvero spesso -come vedremo- le istruzioni implicite nell'allestimento, nell'architettura e nei loro sistemi di intravisione sembrano proprio condurre il visitatore in un'altra direzione o quantomeno prospettargli diverse alternative.

Del resto, una certa dimestichezza a muoversi nell'architettura della galleria la si acquisisce col tempo, con le visite, e principalmente con le visite accompagnate dalla mappa.

Infatti, come risulta con evidenza dalla mappa del museo (Fig. 2), le sale sono raggruppabili in quattro grandi blocchi distribuiti su due piani.

I quattro blocchi di sale sono quelli relativi a I Ottocento e II Ottocento situati al primo piano; e a I Novecento e II Novecento situati al secondo piano. La sequenza delle sale si

Una simile procedura è stata applicata -come anticipato- pure nella visita del Maxxi. In quel caso, le mostre temporanee si rivelano importanti anche per evidenziare sia le caratteristiche che identificano con continuità il museo, sia quelle che sono segno di una sua evoluzione. Questo ha consentito di osservare nel tempo l'assestamento del discorso complessivo del Maxxi dall'anno dell'inaugurazione ad oggi, e di registrare come le pratiche effettive dei visitatori a volte siano capaci di riscrivere le stesse scelte organizzative.

fa carico della progressione cronologica: il percorso di visita della Galleria disegna così -dall'inizio a sinistra della biglietteria del primo piano e fino alla fine rappresentata dalla libreria del secondo piano- una sorta di C al rovescio intersecata al centro dal corpo mediano degli spaziosi volumi di pianta rettangolare relativi al *Cortile del Partigiano* al secondo piano e ai Saloni del primo (Salone delle Colonne e Saloni Centrali).

Tornando ai quattro blocchi di sale, esse risultano simmetricamente distribuite rispetto all'asse centrale dell'edificio, che ne interrompe momentaneamente la sequenza temporale imponendo un tempo differente e totalmente "altro" rispetto a quello del resto delle collezioni esposte: la *Sala delle colonne* e i *Saloni centrali*, infatti, sono destinati alla esposizione dell'arte contemporanea. Si tratta spesso di mostre temporanee, come *Cobra e l'Italia* in corso dal 4 novembre 2010 al 13 febbraio 2011.

I due raggruppamenti di sale del primo piano, relative all'Ottocento, presentano rispetto ai Saloni centrali una configurazione architettonica perfettamente sovrapponibile l'una all'altra nelle dimensioni e nei perimetri, sia esterni sia interni; la forma architettonica base ripetuta due volte è data infatti da uno stesso rettangolo centrale coricato sul lato maggiore, con tre salette (uguali) comunicanti tra loro e poste in alto, e altre tre di uguali dimensioni e parallele alle prime ma poste in basso; ai due lati di questo blocco si trovano: nella parte interna, un corridoio a semicerchio rivolto verso i Saloni

centrali ed ad essi collegato attraverso una stanza rettangolare; mentre nella parte esterna che delimita l'edificio vi è un'ultima sequenza di tre sale (più ampia la centrale), occupata dal *Caffè delle Arti* quella che chiude il primo 800 e dalle sale 15, 16, 17 (rispettivamente *Vestibolo della Rinascita*, *Veranda Sartorio*, *Vestibolo di Eva*) che chiudono il II 800.

Al piano superiore gli spazi si moltiplicano non alterando tuttavia il principio della ripetizione, dell'omologia e della perfetta sovrapposibilità delle ali simmetriche rispetto al corpo centrale occupato dal *Cortile del Partigiano*.

Qui la struttura base è però più complessa e articolata: rappresentata dal perimetro di piccole sale intorno ad una più grande (pur variando le dimensioni dello spazio centrale) essa risulta raddoppiata su ciascuno dei due versanti. In essi, i due perimetri in questione mostrano una sovrapposizione sul lato interno (le sale 24-25-26).

La maggiore estensione e complessità del piano superiore risulta però leggibile grazie alla distribuzione simmetrica dei raddoppiamenti spaziali.

17 il numero di sale espositive del primo piano, 7 sul versante a sinistra della biglietteria (sarebbero 10, ma le tre estreme sono occupate dalla caffetteria/ristorante) e 10 sul versante destro.

Al secondo piano, come anticipato, il numero di spazi aumenta: dalla numero 18 alla 30 le sale del I Novecento; e dalla 32 alla 39 quelle del II Novecento. La sala 31 corrisponde in realtà con il corridoio del piano inferiore adiacente ai Saloni centrali; mentre dopo la 39 si trova la *Sala Dossier* comunicante con gli

spazi della libreria al primo piano attraverso un corridoio vetrato.

A parte l'asse mediano dell'intera architettura -in cui si trovano la Biglietteria i Saloni Centrali e il Cortile del partigiano- le sale di maggiori dimensioni, contornate da quelle più piccole, sono indicate con i numeri 1, 8, 27 e 35; rispetto a queste, la sala 22 e la sala Dossier, ai margini estremi del secondo piano, ne riprendono parzialmente la struttura inglobato/inglobante ponendosi al centro di un semicerchio formato dalle sale 18-23 ad est e 36-39 ad ovest.

Emerge dalla mappa, e dalla stessa descrizione qui fatta, come il rapporto tra le singole sale più grandi e le numerose sale più piccole sia descritto dalle categorie quantitative unità/molteplicità a cui corrispondono quelle topologiche circoscritto/circoscrivente, centrale/laterale. Queste e i loro rapporti lasciano ipotizzare l'esistenza di un sistema semisimbolico, vale a dire (in termini non semiotici) che alla sala più ampia, centrale e circoscritta dalle altre più piccole corrisponda anche una valorizzazione in termini di maggiore importanza e di convergenza della molteplicità ad unità.

La successiva descrizione degli allestimenti e dei gruppi di opere disposte per sale, e poi la rilevazione del percorso di visita suggerito sarà finalizzata -tra le altre cose- a provare l'esistenza di questo semisimbolismo o i modi della sua mancata realizzazione (come nel caso dell'esposizione delle opere di Duchamp presso una saletta buia e laterale della

Galleria).

Malgrado l'estensione complessiva e la moltiplicazione degli ambienti, l'architettura della Galleria -considerata di per sé, e dunque indipendentemente dalla disposizione delle opere e dalla numerazione successiva del percorso- presenta una lettura agevole grazie all'impostazione simmetrica dei corpi principali e alla presenza di un'identica struttura base, duplicata al primo piano; e variata, ampliata e duplicata al secondo. Importante notare che le sale più piccole nel loro insieme fanno da cornice a quelle più grandi.

In questo modo la configurazione architettonica contribuisce ad indicare al visitatore dove si trovano le opere che per stile, merito artistico o contenuti culturali più in generale sono quelle che meritano maggiore attenzione. I rapporti tra le unità architettoniche della galleria esprimono dunque gerarchie di valori, ordini di importanza rispetto all'intero discorso museale.

Resta dunque da vedere, nell'esame del percorso di visita, come i contenuti e i rapporti espressi dalla configurazione architettonica della Galleria siano integrati con i contenuti espressi dalle opere, dai loro raggruppamenti e dalla sequenza di questi nell'intero percorso di visita.

Una descrizione dei sistemi di visibilità, degli allestimenti e dei raggruppamenti di opere per ciascuna sala cercherà di rispondere a questa domanda.

4.1. La zona dell'ingresso principale: la sequenza esterni-atrio

L'accesso alla Galleria non è affatto immediato, né unico. Il passaggio dal marciapiede di Via delle Belle Arti (cui è rivolta la facciata monumentale) alla porta di ingresso si presenta infatti come molto articolato per tipologia di funzione e di utenza (utenti o personale di servizio). Infatti i due portoni laterali in basso, ai piedi della scalinata, danno accesso alla biblioteca sul lato ovest e alla transizione e al controllo amministrativo delle opere sul lato est.

Superato questo primo livello, segue la lunga scalinata che valorizza la progressione di avvicinamento all'entrata principale come una sorta di ascesa all'Olimpo (dell'arte e della cultura, e anche della nazione rappresentata attraverso le prime due), o meglio al "museo-santuario", come si legge dalla stessa Guida a cura di Elena di Maio e Matteo Lafranconi (p. 62).

L'entrata secondaria al museo è invece posta a ovest della facciata monumentale dell'edificio; vi si accede infatti da via Gramsci che dalla vicina università di Architettura scende verso via delle Belle Arti. Si tratta di un'entrata alquanto stretta, posta tra il Caffè delle Arti (in basso) e la libreria Electa (in alto), utilizzata soprattutto dal personale di servizio o dai visitatori più esperti.

Tornando alla facciata principale, una volta salita tutta la scalinata ci si trova nel pronao: un corridoio stretto e orizzontale, parallelo ai lunghi gradini, aperto alle estremità che declinano con una passeggiata verso il basso, compreso tra i quattro gruppi di doppie colonne da un lato e le tre porte

vetrate di ingresso nella parte più interna. Qui un paio di gradini segnano lo stacco tra il pronao e il primo piano vero e proprio della Galleria, con la biglietteria al centro e le sale espositive dell'800 ai due lati. Questa porzione architettonica, molto decorata all'esterno, è stata oggetto di alcune delle operazioni di restauro dell'edificio (1995) che ne hanno pulito e ripreso in alcune parti il travertino, gli stucchi e la scritta *Galleria Nazionale d'arte Moderna*, consolidando anche il bassorilievo di Prini *L'artista e le battaglie artistiche*. Eccone l'immagine dall'antistante ingresso di Villa Borghese:



(Fig. 5, foto da me scattata nel mese di ottobre 2011)

Monumentalità ed epopea della cultura nazionale danno così un primo benvenuto al visitatore che, superata la soglia delle

scale, delle colonne, del pronao e delle porte vetrate, finalmente entra nella Galleria dirigendosi presso la postazione delle informazione e della vendita dei biglietti.

Questa prima zona identifica l'atrio, un ampio rettangolo che si sviluppa in orizzontale e le cui estremità incassate, immediatamente successive alle porte di vetro, ospitano i vani guardaroba e gli armadietti per gli oggetti personali dei visitatori.

Tutto il pavimento è rivestito di marmo quasi bianco, come il colore dell'intonaco delle pareti che amplifica la luce proveniente dal pronao a sud, e dalle alte finestre dei saloni centrali a nord e quelle dei corridoi laterali che portano ai gruppi di sale del primo e del secondo 800.

Il banco, ovale e di legno lucidato, che ospita la biglietteria e lo spazio informazioni si trova al centro dell'atrio; i visitatori possono ritirare qui i biglietti, la mappa della Galleria (con il percorso di sale numerate) e le brochure informative delle mostre temporanee in corso. Un gruppo di faretto illumina dall'alto questa postazione di accoglienza e il personale addetto.

Le mensole nere di due espositori a muro situati a destra e a sinistra della porta centrale d'ingresso, mostrano al pubblico le guide della Galleria e le monografie sugli artisti. Piccoli coni di luce bianca valorizzano le singole pubblicazioni, di cui a lato vengono disposte numerose copie per la consultazione e l'acquisto da parte del pubblico. Considerata la posizione, queste teche non sono subito visibili. Il visitatore infatti se ne

accorge solo quando, dopo essersi diretto verso la biglietteria, si volta per uscire dal museo o per dirigersi verso i guardaroba self service posti ai lati. Quelle che invece non passano inosservate -per posizione, grandezza e imponenza- sono le due statue marmoree che occupano i lati dell'atrio: a sinistra si trova l'opera allegorica di Giulio Monteverde ideata per l'esposizione Universale di Parigi del 1900 e presentata all'Esposizione di Roma del 1911 col titolo *L'anima in alto*, con riferimento alla personificazione femminile dell'idealismo sollevato rispetto alla personificazione maschile del materialismo; a destra, invece, si trova la statua di un corpo femminile che si stacca dal blocco di marmo grazie allo scalpello dell'artista Leonardo Bistolfi, *La Bellezza liberata dalla materia* (1908-1915).

Si tratta dunque dell'esaltazione dei più alti valori spirituali ai quali la nascente nazione, e per essa la Galleria che la rappresenta, aspira e insieme se ne fa garante.

Superate le statue, un varco magnetico da una parte e uno sportello lasciapassare dall'altro segnano l'ingresso e l'uscita ufficiali dalla Galleria. In realtà, non essendoci muri divisori o transenne, i visitatori possono fluire anche ai lati dei due dispositivi, dirigendosi verso le sale o al contrario tornando agli armadietti e poi all'esterno dell'edificio.

4.2. Le Sale²⁴ del I Ottocento – Il Salone dell'Ercole (sala 1)

Si trovano a sinistra della biglietteria e dei saloni della sezione

²⁴ Per la posizione delle singole sale della Galleria e per la loro successione nel percorso si rimanda alla Fig. 2 (pag. 133).

centrale dell'edificio. In base alla suddivisione delle sale per periodi storici, rappresentano la prima tappa per il visitatore secondo il percorso scelto e consigliato dal museo che ne riporta la sequenza numerata di sale sul pieghevole "Informazioni" di solito consegnato insieme al biglietto di ingresso. Si tratta di un percorso consigliato, e dunque non obbligatorio. Le sale del museo infatti sono nominate ma non numerate; mancano inoltre barriere architettoniche che vincolino in una sola direzione e dunque il visitatore può anche decidere di iniziare il suo percorso dall'ala del secondo Ottocento, oppure svolgerlo interamente a ritroso procedendo dal salone delle Colonne e dal Salone Centrale (arte contemporanea) per raggiungere l'esposizione del 900, e destinare così le sezioni dell'800 alla parte finale della sua passeggiata.

Il pieghevole con la mappa è però utile per chi è alla sua prima visita, potendo così contare su un ulteriore strumento per orientarsi in un ambiente ampio e in una esposizione così ricca, in cui i passaggi da una tappa alla successiva non sempre sono intuitivi, ovvero iscritti nelle "istruzioni d'uso" delle soluzioni architettoniche dell'edificio.

Infatti, ad esempio, considerando nell'atrio la posizione centrale della biglietteria alle cui spalle si aprono tre possibili direzioni, tutte ugualmente accessibili per assenza di cordoli o di segnali visivi capaci di indirizzare in un verso piuttosto che in un altro, la percorrenza intuitivamente ravvisabile in base alla configurazione topologica non coincide con quella suggerita dalla cartina, indispensabile per seguire la lettura del

museo secondo la scansione temporale decisa nel tempo dagli allestitori.

Tra le tre direzioni percorribili a partire dall'atrio, tra l'altro, i sistemi di visione/intravisione degli spazi e le dimensioni relative degli stessi spingerebbero il visitatore a dirigersi verso gli ambienti aperti, più vicini e ampi, dei Saloni centrali, e solo in secondo luogo e verso uno dei due più stretti rettilinei laterali che immettono sulle *infilades* delle piccole sale (rispettivamente le sale 2-3-4 nell'ala ovest, e le sale 9-10-11-15 nell'ala est). Nessuna freccia o avviso informa l'utenza di iniziare dal corridoio laterale di sinistra; neanche la visione di una parziale sequenza di opere è posta per suggerire qualcosa di simile; e non interviene neppure l'intravisione di spazi in stile d'epoca o di opere immediatamente riconoscibili come più antiche per funzionare da incipit del racconto della Galleria che si snoda attraverso gli ultimi due secoli (dall'arte preunitaria del primo Ottocento a quella del secondo Novecento con inserzioni di contemporaneo grazie alle mostre temporanee dei saloni centrali).

La mappa cartacea funziona dunque come una sorta di bussola per il visitatore della Galleria, ma dalle numerosissime osservazioni dirette è risultato che sono pochi coloro che la ritirano all'ingresso, ancor meno quelli che la usano almeno nella prima parte e quasi nessuno (tranne la sottoscritta interessata a testare il funzionamento del percorso proposto) che la usa fino alla fine sforzandosi di seguire la sequenza numerata. Farlo si rileva infatti molto problematico, dal momento che numerosi passaggi consigliati dalla mappa non

sono suggeriti dall'architettura e dagli allestimenti; di conseguenza, in diverse occasioni il visitatore si trova costretto ad avanzare, retrocedere e ripercorrere alcuni tratti pur di seguire la lettura cronologica suggerita dal museo.

Fin dai primi passi, infatti, intrapresa la direzione a sinistra, è ancora una volta la cartina ad informare il visitatore della deviazione necessaria da intraprendere per entrare nell'ambiente indicato con il numero 1, ovvero il *Salone dell'Ercole*, e poi come uscire da questo per accedere alla sequenza di sale 2-3-4 tornando indietro alla terza, attraversando di nuovo il salone, trasversalmente, per immettersi nella sequenza di sale 5-6-7. Ma, come visibile dalla cartina o mappa, anche in questo caso la numerazione delle sale e dunque il percorso suggerito dal crescendo dei numeri obbliga il visitatore ad eseguire una passeggiata non lineare e progressiva; è infatti necessario passare direttamente dalla sala 1 alla 6, da qui dirigersi alla 5, poi tornare indietro alla 6 e continuare nella 7.

Difficoltà dunque si incontrano fin dall'entrata nel Salone 1, spostata lateralmente di alcuni passi rispetto al corridoio dell'ala ovest (a sinistra dell'atrio) che invece immette direttamente nella sala 2. Verso questa sala è attivo un doppio invito: sia quello della continuità del rettilineo del corridoio che si congiunge con la sala, sia quello dell'illuminazione. Il corridoio in questione, infatti, risulta quasi interamente molto illuminato, di giorno dalla luce proveniente dai finestrini velati che si affacciano sul cortile interno, e di sera dai sei faretto

sistemati nell'angolo tra il soffitto e la parete opposta alle finestre. Solo l'ultima parte, poco prima della sala 2, presenta un sensibile calo di luminosità, che fa notare ancora di più la luce gialla che supera l'uscio della sala 2 diffondendosi nel corridoio e disegnando sul pavimento un semicerchio che riscalda i toni del granito che pavimenta il percorso fino a quel punto. Lo stretto braccio di questo corridoio luminoso che conduce in linea retta alla *infilade* delle sale 2-3-4, presenta sulla bianca parete libera tre grandi cartelli in sequenza che introducono alla selezione di quattro opere rinascimentali e contemporanee allestite nel *fagiolo* laterale. Si tratta di una sezione architettonica a semicerchio, che inizia sulla destra alla fine del corridoio, dove sono sistemate da un lato apparecchiature con dispositivi tattili e audio-cuffie per la descrizione ai non vedenti dei quadri appesi sulla parete opposta. Il suono di brani scelti di musica classica, proveniente da questa zona, si può sentire debolmente fin dall'atrio, e cresce gradualmente man mano che ci si avvicina alla fine del rettilineo dove si dovrà scegliere una tra diverse direzioni possibili.

A questo punto il visitatore dovrà infatti decidere tra tre opzioni, ovvero se seguire le istruzioni architettoniche e iniziare la visita dalla sala 2, visitando l'allestimento del fagiolo laterale solo alla fine del percorso nel primo 800; oppure se lasciarsi guidare dalla musica procedendo, lungo il fagiolo laterale, alla visione dell'allestimento di opere destinate alla fruizione dei non vedenti e intitolato *Le Vie dell'arte attraverso le Emozioni*; oppure se iniziare, come suggerito

dalla mappa, dal Salone dell'Ercole (indicato con 1) seguendo poi tutta la numerazione delle sale in un continuo andirivieni fino alla numero 7, e quindi intrammezzare questa lettura e l'inizio di quella del secondo 800 (nell'ala opposta) con la passeggiata tra gli allestimenti e le opere audio-video presenti nel fagiolo laterale.

Tutto questo per dire che l'ordine topologico dato dalla distribuzione simmetrica delle sale e dalla multi-linearità orizzontale delle tre sequenze (1, 2-3-4, 5-6-7) non informa di sé l'ordine del percorso consigliato dalla mappa, né quello suggerito dagli contrasti luminosi, né quello del percorso sonoro alternativo che invita a entrare nel Salone dell'Ercole solo dopo aver visitato la piccola mostra allestita nel quasi buio fagiolo laterale.

Finora, e per quanto descritto, si registrano dunque contraddizioni reciproche tra le istruzioni esplicite della mappa e le istruzioni implicite dell'architettura e delle soluzioni allestitive (che includono la stessa illuminazione).

Le modalità inscritte nel dispositivo architettonico, in cui la continuità fisica e visiva corridoio-*infilade* suggerisce di iniziare dai gruppetti di sale 2-3-4, risultano da un lato confermate dai dispositivi di illuminazione (secondo una sorta di climax ascendente farebbero iniziare la visita dalla sala 2 invece che dalla 1) ma dall'altro contraddette sia dalle istruzioni sonore (che spingono invece a iniziare la visita dal fagiolo laterale) sia dai testi informativi lungo le pareti del corridoio (che anticipano la mostra nel fagiolo laterale

invitando dunque a iniziare da lì); sia dal testo della mappa, che suggerisce invece di non attraversare l'infilade e di iniziare dal salone dell'Ercole (sala 1).

La mappa dunque, da strumento facilitatore della visita ed esplicativo del museo (almeno nelle intenzioni degli organizzatori), diventa invece una sorta di oppositore, dal momento che crea di fatto un ulteriore livello di complessità nel percorso (come gli andirivieni tra le sale già attraversate). A tutto questo si aggiunge anche una documentazione cartacea delle singole sale ormai datata, priva di immagini o riferimenti spaziali di orientamento e non in linea con gli spostamenti delle opere intervenuti nel tempo, sicché il visitatore -già affaticato dall'andirivieni del percorso guidato, e dalle contraddizioni tra istruzioni implicite ed esplicite- subisce inoltre uno spaesamento e una notevole perdita di tempo nel tentare di riconoscere nella sala le opere citate sulla scheda ad essa relativa ma del tutto assenti perché spostate altrove (non si sa dove, forse tornate nei depositi). La scheda della sala, stampata in un singolo esemplare per ciascuna delle lingue usate dal museo (italiano, francese, inglese e spagnolo), risulta inoltre non sintetica, caratterizzata da un periodare ampio e ricco di parentetiche, subordinate, e aggettivazione enfatica. Nel complesso si tratta, perciò, di uno strumento poco efficace per una informazione rapida e puntuale, capace di facilitare il visitatore evitandogli il surplus informativo e il sovraccarico visivo a cui è sottoposto; cosa che rappresenta un rischio concreto per la maggior parte dei musei (Antinucci 2006).

A tale proposito, si allega di seguito il testo integrale della scheda relativa al Salone dell'Ercole (sala1) in modo da documentare la valutazione appena espressa (questa sola scheda sarà sufficiente perché esemplare rispetto alle altre disponibili presso le varie sale del museo).

Rispetto alla presentazione per scuole regionali adottata nelle altre sale, specchio di un clima storico e culturale -prima e dopo l'Unità d'Italia- ancora caratterizzato da tendenze federaliste, il Salone dell'Ercole accoglie esempi di quella Grande Arte fortemente impregnata di contenuti morali e civili, dal 1861 protagonista delle maggiori esposizioni artistiche nazionali.

Nella stagione che segue gli anni della Restaurazione, le grandi famiglie patrizie o altoborghesi si dedicano al collezionismo e al mecenatismo con ambizioni di primato rispetto alle precedenti case regnanti. È il caso dei napoletani Ruffo di Sant'Antimo, dalle cui collezioni provengono nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, nel 1920, il celeberrimo Hayez dei *Vespri Siciliani*, ma anche il *Bacco e Arianna* di Natale Carta, L'incoronazione di Ester di Vincenzo Morani, il *Ludovico Martelli* di Francesco Coghetti, tutte opere per decenni concesse in depositi fuori sede e rientrate da poco tempo in Galleria.

Ugualmente grandioso il collezionismo dei principi Torlonia, dal cui demolito palazzo romano provengono sia L'Ercole e Lica di Canova (presente in galleria dal 1917) sia le dodici statue che le facevano da contorno, ricontestualizzazione questa recentissima e significativa. Un'analogha operazione di "recupero" collezionistico è stata compiuta per le opere già di proprietà del grande banchiere napoletano Vonwiller.

Tesi all'incremento di questo settore museale, gli acquisti degli ultimi anni: Giovane albanese inseguita da un turco, di Filippo Agricola, in Galleria dal 1983; Carlo VIII visita Gian Galeazzo Sforza, opera del 1816 di Pelagio Pelagi, entrata nel 1984, fino alla *Morte di Giulio Cesare* di Vincenzo

Camuccini, in deposito dai discendenti dell'artista per una prossima acquisizione.

Il Conte Lara di Domenico Morelli, *Il Consiglio dei dieci* di Bernardo Celentano, *I Funerali di Buondelmonte* di Francesco Altamura, *La Vendetta degli Amidei* di Eleuterio Pagliano sono tutti presentati, con successo di critica e pubblico, all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861, momento conclusivo della grande pittura storica, i cui ultimi esiti si protrarranno variamente per tutti gli anni '70. Mentre *Bonifacio VIII* di Andrea Gastaldi (presente anche con *Il primo moto del Vespro Siciliano* acquistato nel 1984) è interprete, nel 1875, di forti polemiche antipapali, Dario Querci negli stessi anni, risponde ai desideri dei suoi nobili committenti con il quadro storico *La morte di Aldoino duce dei Goti*, fantastica rievocazione dell'eroica vicenda del mitico capostipite Orsini.

Ricostruzione storica *sui generis* è infine quella delle *Maggiolate* del siciliano Michele Rapisardi, rappresentazione di una festa fiorentina organizzata a Palazzo Strozzi nel 1872, per la quale lo stesso Rapisardi aveva disegnato i costumi, poi conservati nel proprio studio per poterli dipingere dal vero.

(testo integrale della scheda descrittiva del salone d'Ercole, disponibile presso l'ingresso della Sala anche nelle versioni inglese, spagnolo e francese)

Dunque, già dalle informazioni finora riportate in questo paragrafo, emergono giustificazioni sufficienti a spiegare le difficoltà riscontrate dalla recente ricerca svolta da Ligozzi e Mastrandrea (2008) e relative appunto al percorso di visita della galleria, secondo le percezioni e i disagi direttamente espressi da un ampio campione di visitatori (§ 10).

Un'ulteriore prova verrà fornita nei prossimi paragrafi, relativi ad una rapida descrizione dei gruppi di sale con le opere del Ottocento.

4.2.1. La sale 2, 3 e 4

Per queste prime sale, come per tutte le altre del I e del II Ottocento, i nomi sono stampati in grandi lettere dorate sul bordo superiore dell'incorniciatura lighea delle porte. La scelta dei loro nomi, riferiti alle opere che il museo considera come "principali" per ciascuna sala, esprime la volontà di legare l'identità del locale espositivo a quella della collezione esposta.

Non sempre questo è giustificato dal pregio artistico dell'opera (come invece accade per la *Sala del Giardiniere* che espone la tela omonima di Van Gogh) quanto soprattutto dai contenuti, dai valori o dalle vicende storiche legate all'opera stessa; ovvero per il suo riferimento ai miti della cultura classica e letteraria ai quali la nazione italiana, e per essa il museo, intende ispirarsi incarnandone le figure o i temi principali. Tale criterio comunque non è uniformemente applicato alla toponomastica di tutte le sale dell'Ottocento, tant'è che altre (come ad esempio la Sala Morelli) prendono il nome direttamente da quello dell'artista che ha firmato la maggior parte delle opere in esse esposte.

Dopo questa premessa generale, tengo a precisare che la descrizione che segue, come anche quella relativa a tutti gli altri gruppi di sale della Galleria, non sarà concentrata sulle singole opere -per le quali si rimanda alle dettagliate guide cartacee sulla Galleria pubblicate da Electa- ma considererò i gruppi di opere, accennando singolarmente solo a quelle dalle quali le sale prendono il nome. Una maggiore attenzione verrà

dedicata al percorso di visita, determinato dall'architettura e dall'allestimento, e scandito dai gruppi di opere.

Se il Salone dell'Ercole (sala 1) rappresenta il cuore monumentale e solenne della scultura e della pittura nazionale pre-unitaria, con la *Sala della Psiche* (sala 2) inizia la prima di sei più piccole tappe articolate per regioni e disposte intorno al salone centrale. La sala in questione prende il nome dalla scultura di Pietro Tenerani *La psiche svenuta* situata frontalmente e sul margine sinistro rispetto all'entrata, mentre il resto della stanza è occupato da dipinti delle scuole settentrionali, come tutti quelli della sequenza di sale 2, 3 e 4, che illustrano le influenze puriste diffuse nella Capitale nel periodo compreso tra gli anni 10 e gli anni 40 del 1800. Esempari esposti: il *Cristo dodicenne al tempio* (1821) di Joseph Anton Koch, *La Madonna del rosario* (1840) di Tommaso Minardi, la ritrattistica "di memoria ancient regime" (Guida 2009, p. 35) di cui spicca *Il Ritratto di Vincenzo Monti* eseguito nel 1809 da Andrea Appiani e, di fronte a questo, il bozzetto per il monumento sepolcrale a Vittorio Alfieri, poi realizzato dal Canova in Santa Croce a Firenze (1806-1810), per rendere omaggio al famoso poeta e insieme al mito della cultura classica.

Un paio di passi oltre la statua della Psiche, ci si trova nella Sala 3 nominata *Sala della Saffo* (altro mito della cultura classica) prendendo il nome dalla scultura di Duprè circondata dai quadri di artisti toscani. Tra questi spicca Silvestro Lega con l'opera del 1868 *La visita*, in cui trova applicazione il

linguaggio dei Macchiaioli, qui usato per rappresentare la classe borghese del tempo, colta e austera; stessa influenza stilistica si legge anche nel *Ritratto della prima moglie* di Giovanni Fattori (1865). Alla pittura di paesaggio piemontese, *Un mattino d'ottobre* (1862) di Antonio Fontanesi, segue poi quella lombarda con il Romanticismo storico di Massimo d'Azeglio e di Domenico Induno con il quadro *Arrivo del bollettino di Villafranca* (1861) che rende quasi quotidiana, nella ricchezza dei particolari, la rappresentazione di un evento importante per la storia nazionale. Con *I due cugini* di Tranquillo Cremona, invece, la testimonianza pittorica è quella dell'ambiente della Scapigliatura, e il quadro ne mostra chiaramente una delle cifre dominanti, ovvero l'uso del contorno sfumato in cui la forma quasi si scioglie nel colore.

4.2.2. Le sale 5, 6 e 7

Procedendo dalla sala 3 e riattraversando poi il Salone dell'Ercole (sala 1), ci si trova lungo l'*infilade* di questo secondo gruppo di sale dedicate invece ai meridionalisti.

Le istruzioni del percorso numerato della mappa, e dunque le scelte dei curatori della galleria, anche in questo caso non assecondano quelle le istruzione implicite nell'architettura (che, tramite l'*infilade*, invita a un attraversamento unidirezionale e continuo) e moltiplicano i passi e le tappe del percorso, proponendo al visitatore la sequenza 6-5-6-7 (con andirivieni e riattraversamento della sala 6) per concludere la sezione relativa al I Ottocento.

La sala 6 è quella dedicata a Morelli. Seppure “periferica” rispetto alla posizione dominante del Salone dell’Ercole, essa risulta tuttavia centrale rispetto alle altre del gruppo sia dal punto di vista topologico (è compresa tra la 5 e la 7) sia dal punto di vista dei contenuti artistici espressi attraverso le opere in essa presenti. In questo caso dunque, contenuti topologici e artistici risultano allineati tra loro dalle scelte dei curatori. Riguardo al primo punto, ovvero all’aspetto topologico, dalla stessa mappa si può notare infatti che la sala Morelli è centrale sia nella infilade di cui fa parte -compresa com’è tra la sala 5 e la 7- sia rispetto all’intera architettura dell’ala est del primo piano della Galleria, dal momento che rappresenta la propaggine laterale dell’asse centrale verticale costituito dalla sequenza di sale 3-1-6 messe in continuità -sia fisica sia visiva- attraverso gli accessi laterali della sala 3 e della 6 con il Salone dell’Ercole. Di questi accessi sono invece prive le sale 2, 4, 5 e 7 che così, in base alle soluzioni architettonico-allestitive, risultano quelle più periferiche dell’intera ala del primo Ottocento, proprio perché situate ai margini dell’intersezione tra i due assi principali rappresentati dal salone dell’Ercole e dalla perpendicolare di sale 3-6 comunicanti attraverso lo stesso salone.

Tornando alla sala 6 e alla sua centralità in termini di contenuti artistici, è la stessa guida della Galleria (2009, pp. 42-3) a ricordare l’importanza di Morelli nell’arte meridionale. Anche in questo caso si registra un’affinità tra istruzioni implicite ed esplicite, rispettivamente quelle dell’architettura e della guida cartacea.

Infine, come si nota anche dalla cartina della Galleria, la sala 5 (sala della Cleopatra), come anche la 4 (sala dello Jenner) presentano un accesso al laterale *Caffè delle Arti*. Si tratta però di un accesso solo visivo ma non fisico, dal momento che le porte a vetri restano chiuse; dalla loro soglia si ha comunque una parziale veduta di uno degli ambienti interni del Caffè (§ 5.8)

4.3. Le sale del II Ottocento – Il Salone Giordano Bruno (Sala 8)

Prima di accedere all'ala della Galleria dedicata al II Ottocento si passa attraverso i saloni centrali, dedicati alle mostre temporanee di arte contemporanea, poi al fagiolo laterale con l'esposizione della donazione Brandi-Rubius (già esposta in modo permanente nel sopalco del secondo Novecento): Burri, Guttuso, Capogrossi, Ceroli, Schifano, Montale, Kounellis, Porseali, Morandi, De Pisis.

Così, dopo un percorso circolare, il visitatore accede finalmente al Salone Giordano Bruno (sala 8) allestito scenograficamente come quello d'Ercole, è dominato dalla grande statua di Giordano Bruno di Ettore Ferrari, modello in gesso per il monumento in bronzo eretto nel 1887 a Campo de' Fiori, a testimonianza delle temperie laiche e anticlericale evidenti anche nelle opere esposte di Jacovacci e Joris. (Guida 2009, p. 51)

La guida del 2009 dunque, accompagnando il visitatore dalle sale del I Ottocento a quelle del II, si sofferma prima sul percorso del fagiolo laterale con gli artisti più recenti della collezione Brandi-Rubius e solo dopo propone di accedere al salone Giordano Bruno. I fagioli laterali però non risultano numerati nella mappa del percorso, sicchè le loro esposizioni

sono considerate come porzioni indipendenti dal resto o comunque associabili alla sala delle Colonne e ai saloni Centrali interamente dedicati all'arte contemporanea.

In questo caso dunque, con l'attraversamento del fagiolo laterale prima di completare la visita/lettura dell'Ottocento, si verifica una brusca interruzione della sequenza temporale che tanto preoccupa il museo a tal punto da costringere in altre parti del percorso (ad es. quelle già viste nelle sale del I Ottocento) a un faticoso e ripetitivo andirivieni tra le sale.

Comunque, effettuata o no la passeggiata tra le opere esposte nel fagiolo laterale, ed avendo evitato di immergersi nell'infilade di sale a cui porta il corridoio che conduce dal corpo centrale dell'edificio all'ala del II ottocento, il visitatore rispettoso delle indicazioni della mappa accede finalmente al salone Giordano Bruno (sala 8). Buio a contrasto con luci, direzionate sulle opere principali, drammatizzano l'allestimento di questa sala, visivamente riscaldata dai riflessi dorati del parquet che riveste il pavimento e dal porpora dei comodi divani di velluto che riprendono -insieme alla tinta rosata delle pareti, con la bordura in ciliegio che si alza fino a un metro circa da terra- le soluzioni allestitive degli inizi del 90 ripristinate negli anni '90 dalla soprintendente Sandra Pinto (§ 2.4), in controtendenza rispetto all'ammodernamento realizzato anni prima dalla Bucarelli.

Importante presenza artistica in questo salone è -come si legge anche dalla guida del 2009- quella delle opere acquistate

all'Esposizione Nazionale di Roma del 1883 (anno di fondazione della Galleria) accomunate dalla rappresentazione dell'esperienza storica e politica: *La battaglia di Dogali* (1896) di Cammarano, *La battaglia di Custoza* (1880) di Fattori; mentre *Il corpo di Luciano Manara a Santa Maria della Scala a Roma* (1884) di Pagliaro proviene dall'acquisto all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884.

Di questi acquisti il visitatore durante il percorso ne ha notizia in generale leggendo la sintetica storia della Galleria riportata sulla brochure con la mappa, e poi di volta in volta attraverso le scritte dei cartellini delle singole opere. Manca invece una loro più chiara, evidente e completa strategia di riconoscimento, che è il riconoscimento dei discorsi storici e identitari per la Galleria, ovvero quello del nazionalismo e delle esposizioni nazionali e internazionali.

4.3.1. Le sale 9, 10 e 11

Dal salone 8 intitolato a Giordano Bruno, in base alla configurazione architettonica si può scegliere se uscire dal salone e accedere all'infilade di sale 9-10-11, oppure se utilizzare l'apertura laterale per immettersi direttamente nella sala 10, come fa la maggior parte dei visitatori.

La sala 10 è nominata *Sala della Madre* dal titolo del marmo di Cecioni (1884-6) in essa situato. Viene ripreso l'ordinamento regionale con la pittura toscana dell'ultimo ventennio, specie quella aperta alle tendenze oltreconfine, come l'olio di Signorini *Pioggia d'estate* (1881-86) acquistato alla

Esposizione Nazionale di Venezia del 1887 e che testimonia i tentativi dell'artista di accostare l'arte italiana allo stile e alle tematiche dell'Impressionismo francese, Degas in particolare.

A destra della 10, si trova la sala 9 ovvero la sala del *Voto*, dal titolo della tela dominante di Minetti, acquistata alla Esposizione Internazionale di Roma del 1883.

La sala 11, come indica anche il nome sulla porta, è invece dedicata ai Veneti: Favretto, Tito e Fragiaco.

I nomi delle sale invitano chiaramente a leggere la terzina espositiva come un tentativo di inserire le espressioni artistiche regionali nella cornice tematica dei valori patrii della religione e della famiglia.

In queste sale l'illuminazione proviene soprattutto dai faretti, e di giorno anche dalle sale situate all'estremo ovest dell'edificio e indicate sulla cartina dai numeri 15, 16 e 17 (ne parleremo nelle prossime pagine)

4.3.2. Le sale 12, 13 e 14

La sala indicata con il numero 12 non è accessibile dalla sala 11. Come si può infatti notare dalla mappa del percorso di visita consigliato dalla direzione del museo (Fig. 1), per spostarsi dalla 11 alla 12 il visitatore deve passare attraverso la 10 e la 8 già visitate, immettersi nella 13 a cui ritornerà in seguito, ed entrare finalmente nella 12!

Come è ovvio immaginare, è molto difficile che il visitatore scelga di compiere questo zig-zag suggerito dalla mappa. Infatti, dalle mie osservazioni dirette -che sono state numerosissime nel corso degli ultimi 3 anni- non mi è mai capitato di vedere nessuno che compia una simile operazione; io ho provato a farla, per poter dire che oltre ad essere faticosa riesce anche a confondere, creando non pochi problemi di percorso anche con il gruppo di sale successive, ovvero 15-16-17.

Il tutto per dire che la maggior parte dei visitatori che già si trovano nella sala 11, proseguono da qui verso la 15, la 16 e la 17. Da questa tornano poi indietro, passando per la 16 e la 8 e giungono finalmente alla 13 visitando anche quelle ad essa vicine. Un altro percorso spesso compiuto dai visitatori è il seguente, che risulta essere anche il meno dispendioso per tempo ed energie richieste: si inizia il percorso di visita del II Ottocento dal gruppo di sale 12, 13, e 14; poi, visto che la porta di questa sala comunicante con la 17 è di solito chiusa, si ritorna alla 13; si visita quindi il salone centrale (sala 8) e da questo si accede poi alla 10 e alle sale laterali (9 e 11), finendo con l'enfilade 15-16 e 17, sala che con la sua scalinata finale immette al livello superiore dell'edificio interamente dedicato all'esposizione del 900.

Le pratiche dei visitatori, dunque, da un lato selezionano solo alcuni dei più numerosi percorsi che la sola architettura rende possibili; dall'altro ri-scrivono il percorso suggerito dalla mappa facendone saltare l'ordine numerico per darne uno

nuovo che sembra conciliare la molteplicità delle implicite istruzioni architettoniche con l'unicità della sequenza espressa dalla stessa mappa della galleria.

In linea generale dunque, la mappa che di per sé è considerata uno strumento di ausilio alla visita, volto a facilitare il percorso del visitatore, si rivela invece nella Galleria uno strumento che aggiunge ulteriori obblighi e ulteriori difficoltà rispetto alle più agevoli e funzionali possibilità previste dalle soluzioni architettoniche e allestitivo.

A tale proposito, al fine di fornire osservazioni più complete, rinvio alle conclusioni del capitolo in cui si tenterò di fornire un quadro più unitario dei risultati di questa lettura e di quella presentata nei paragrafi successivi.

Tornando ora alla necessità per il visitatore di completare la visita all'esposizione del secondo '800, la soluzione obbligata prevede di riattraversare il salone 8 dominato dall'altezza e dall'imponenza della statua di Giordano Bruno, e da qui accedere attraverso la 13 alla sequenza di sale 12, 13 e 14 dedicate alle scuole piemontesi e lombarde.

La 13, centrale rispetto alle altre due, reca il nome di *Sala della Stanga* dal titolo del paesaggio dipinto da Segantini *Alla stanga* (1886), testimonianza del Divisionismo italiano di fine Ottocento che si trova rappresentato anche nella tela *Il Sole* (1904) di Pellizza da Volpedo -acquistata alla Esposizione Nazionale di Milano del 1906- in cui il fenomeno naturale dell'irraggiamento viene caricato di significati simbolici e

politici (Guida 2009). Si spiega dunque la centralità di questa sala anche per il discorso della nazionalità.

La sala adiacente è invece la numero 12 che prende il nome dall'opera che mira a riequilibrare il peso del localismo nell'esposizione della Galleria introducendovi *Il Giardiniere* di Van Gogh. Appeso in posizione centrale sulla parete, tra i *Braconieri nella neve* (1867) di Courbet e *L'arlesiana* (1890) dello stesso Van Gogh, lo si può ammirare comodamente seduti su uno dei restaurati divani di velluto del 1911; spostando appena lo sguardo verso la parete destra, la sequenza di quadri viene completata dalle *Ninfee rosa* (1897-99) di Monet mentre De Nittis, Gordigiani, Degas e Medardo Rosso riempiono il resto della sala.

Da qui, e riattraversando la 13, si giunge alla *Sala Previati* indicata sulla mappa con il numero 14 e dedicata all'artista in essa più rappresentato, Previati appunto, insieme ad opere di Medardo Rosso. Del primo campeggiano sulle pareti i trittici *La caduta degli angeli* (1913) e *I funerali di una vergine* (1912-1913), e poi la tela *La creazione della luce* (1913). La sala Previati (14) termina con la porta a vetri che lascia vedere la 17. Ma la porta -come anticipato- è chiusa e per accedere all'intera sequenza di sale 15, 16 e 17 bisogna tornare indietro, riattraversare il salone centrale e le sale 10 e 11 già visitate.

4.3.3. Le sale 15, 16 e 17

Si tratta di sale con alte finestre e dunque molto luminose. Uno spesso tendaggio bianco in stile veneziano riveste

completamente le vetrate per proteggere le opere dai raggi diretti, calibrare la luminosità dall'esterno rendendola diffusa ed evitare fenomeni di riflessione sui vetri che ricoprono le tele. Più in generale rispetto all'intera ala espositiva, considerato che il salone Giordano Bruno è l'ambiente più buio, e che le sale ad esso adiacenti (9-10-11; 12-13-14) ricevono solo la luce artificiale, l'adozione delle tende alle finestre del lato est produce come effetto quello di convertire la discontinuità luminosa -che naturalmente si creerebbe tra le sale- in un graduale passaggio ombra/luce, luce artificiale/luce naturale, luce puntuale/luce diffusa, e infine tra luce come strumento di visione a luce come complemento delle opere.

Così essa appare infatti nella veranda durante l'inizio della giornata e fino alle prime ore del pomeriggio, esaltando la tensione e il pathos della statuaria figurativa esposta nelle sale 15, 16 e 17 (come *Farinata degli Uberti* di Carlo Fontana, o *Ercole Saettante* di Emile-Antoine Bourdelle che nell'allestimento di Bucarelli-Durbè del 1967 si trovava nel giardino interno centrale della Galleria, ovvero nel "Cortile del Partigiano") e facendo sembrare più vicina la serie delle *Allegorie delle arti*, i cinque mosaici di Paolo Gaidano che bordano la parte alta del muro opposto alle finestre, sopra il livello dei grandi quadri.

La veranda Sartorio (sala 16), come informa la guida (2009, p. 63), "presenta opere dell'ambiente romano di fine secolo di forte ascendenza simbolista e neorinascimentale": quella della grandissima tela di Sartorio *La gorgone e gli eroi* (1899, dimensioni 300 x 425), di *La diana d'Efeso e gli schiavi* (1895)

sempre dello stesso autore e acquistate dalla Galleria alla III Biennale di Venezia. A queste tele si accompagna la statuaria volta a rappresentare le forme dell'eroe e del superuomo: *L'Ercole saettante* di Bourdelle (1909), *L'umanità contro il male* di Cellini (1908). Un'altra mitologia nel discorso della nazione.

Continuando a percorrere la veranda si arriva nel *Vestibolo di Eva* (sala 17) quasi interamente dedicato alle sculture, situate al centro e ai quattro vertici dell'area rettangolare e attraverso cui i contenuti dell'innocenza, del peccato e della maternità prendono le forme e le sembianze di corpi femminili, di una femminilità ancora primordiale. Più in generale, questa statuaria rima con quella della sala Sartorio (15) posta all'altro estremo della veranda.

La 17, inoltre, rappresenta la zona di accesso alle scale che portano al piano superiore dedicato al 900.

4.4. L'ingresso all'esposizione del Novecento

Continuando il percorso, un rettilineo formato da due rampe di scale conduce al livello superiore interamente dedicato all'esposizione del I e del II Novecento.

Quello che c'è da notare in questo importante punto di snodo del percorso è l'esposizione di statue e opere di piccole dimensioni che segnano una continuità temporale e stilistica tra l'ultima sala del II 800 e la prima del I 900 (la sala 18 di cui parleremo nel prossimo paragrafo). Sottolineata così la continuità tra i due periodi, mancano però indicatori di discontinuità che avvisino implicitamente il visitatore meno esperto del cambio di codice, o meglio di codici artistici, che di

lì a poco incontrerà con la visione dei rimanenti gruppi di opere. Non solo cambiano profondamente anche gli allestimenti delle sale: si passa infatti dai velluti porpora dei divani con schienale imbottito e rivolti a dorate e spesse cornici con tele figurative (nelle sale dell'800), alle rigide sedute grigio chiaro posizionate al centro di sale (quelle del 900) quasi bianche e con pitture astratte, come le “combustioni di plastica” di Burri.

Con degli audio-video di una ventina di secondi, o anche solo con la lettura di un testo con parole chiave ascoltabile da un paio di postazioni audio sistemate ai margini della scala, sarebbe possibile -peraltro con poca spesa- informare i visitatori delle caratteristiche principali del passaggio tra 800 e 900 nelle collezioni della Galleria.

4.4.1. Il I Novecento. Le sale 18-22

L'esposizione del Novecento inizia con la sala 18, nel lato est del secondo piano; si tratta dell'ampliamento Bazzani del 1933, resosi necessario per il crescente numero dei depositi e degli acquisti della Galleria.

La sala è interamente dedicata all'Esposizione Internazionale del Cinquantenario del 1911. La guida del 2009 sintetizza così l'evento e le ripercussioni sull'esposizione della Galleria:

La partecipazione italiana, inficiata dalle clausole del regolamento e dalla cancellazione della mostra retrospettiva, da difficoltà organizzative e da accese polemiche regionalistiche, rispecchia i gusti correnti più ufficiali e rivolti al simbolismo secessionista. Anche la partecipazione straniera, presentata nei padiglioni nazionali appositamente costruiti e anche

nell'edificio Bazzani, risente dell'intento celebrativo e della posizione conservatrice di numerosi commissari stranieri; poche sono le eccezioni: i padiglioni della gran Bretagna, della Germania e dell'Austria soprattutto. Ciò traspare anche dagli acquisti compiuti per la Galleria, indirizzati soprattutto verso opere di artisti scandinavi, slavi, spagnoli e francesi di tono ufficiale internazionale (...). (Guida 2009, p. 71)

E difatti i *Centauri* (1895) di Coleman e *L'età del bronzo* (1875-6) di Rodin sono le opere scelte per introdurre alla sezione dedicata al '900. Si tratta di una delle sale che più di altre ha subito l'avvicinarsi degli eventi storici e delle tendenze artistiche che coinvolsero la storia della Galleria. Venne infatti aperta al pubblico nel 1937 per essere interamente adibita a mostra della rivoluzione fascista fino alla caduta del regime. Negli anni cinquanta fu invece utilizzata dalla Bucarelli per accogliere conferenze e attività didattiche. Nell'ordinamento del '68 risulta invece destinata a un'ampia monografica di Capogrossi, mentre intorno agli anni 90 fu dedicata a Guttuso. Infine, nel '99 è stata modificata per ricavarne anche un soppalco e aumentare così la superficie espositiva (Guida il XX secolo p. 49). Non è segnalata in modo particolare sulla mappa del visitatore.

Uscendo dalla sala 18, alla sua destra si trova la sala 19 dedicata a Klimt e ai secessionisti. In posizione frontale rispetto alla porta di accesso il visitatore trova infatti il famoso quanto imitato olio di Klimt *Le tre età* (1905).

La sala riceve luce dalla finestra a sud, rivestita interamente con una tenda che in questo caso, come in tutti gli altri della Galleria, protegge i quadri ma impedisce la visione dell'esterno

urbano; la vita della metropoli romana dunque, il verde della vicina Villa Borghese, i tram e i veicoli che corrono su via delle Belle Arti, sono rigorosamente tenuti fuori dall'esperienza della visita e della visione museale.

Dalla sala 19, si passa poi alle sale 20 e 21 dedicate rispettivamente agli esordi di Balla -*Nello specchio* (1902), *Ritratto all'aperto* (1902), *La pazza* (1905) e *Villa Borghese: il parco dei Daini* (1910)- insieme alle esperienze dei divisionisti, e poi alla ritrattistica di inizio secolo rappresentata in particolare da Boldini con *La marchesa Casati* (1913) e da De Chirico con *Ritratto della madre*.

Termina così questa prima sequenza di sale del Novecento. Per accedere all'area dedicata alle avanguardie il visitatore dovrà percorrere a ritroso il cammino finora fatto, tornando alla sala 18; infatti risultano chiuse a chiave le tre porte semivetrare che congiungono le sale 20 e 21 -appena descritte- rispettivamente con la numero 22 e 23.

Una volta ripreso il percorso a partire dalla 22 i passi della visita guidata dalla mappa disegneranno una serpentina senza interruzione fino alla fine degli allestimenti del Novecento nella sala Dossier.

La serpentina, utilizzata in generale per evitare la fuga dei visitatori verso l'uscita (Mottola Molino, 1991) è però controintuitiva nella Galleria per la presenza dei lunghi corridoi liberi lungo i lati maggiori del piano. In essi la mancanza di segnali o sottili cordoli induce così a non capire esattamente

come proseguire il percorso, e in questo caso sono due le alternative per il visitatore: riprendere la mappa e cercare a fatica la sequenza delle sale (cosa che si rivela difficile, visto che sulla mappa compaiono solo i numeri delle sale, i cui nomi sono scritti nel borgo inferiore del foglio; nella galleria, invece, le sale non sono affatto numerate, e il nome è scritto solo nella parte alta di una delle 4 pareti); oppure lasciarsi guidare dal *fai da te*, con il rischio di perdere le aree di passaggio tra le sezioni principali.

Riguardo all'arredamento degli ambienti, in tutte le sale del II Novecento l'uso del parquet riscalda gli ampi volumi delle sale tinteggiate nelle tonalità pastello del grigio/azzurro e del beige, che hanno sostituito il bianco white-cube del periodo Bucarelli. Le porte e le aperture di collegamento tra una sala e un'altra sono invece incorniciate da una bordura di marmo anch'esso chiaro, non bianco, nello stesso materiale e colore che continua in basso funzionando da rivestimento e perimetro per la base delle pareti. Soffitti più alti caratterizzano le sale centrali, ben illuminate da luce sia diffusa che direzionata, e per questo differenti dai saloni centrali dell'Ottocento, più bui e in cui domina invece la discontinuità di illuminazione che partecipa alla messa in scena "teatrale" di quel secolo di tumulti, non solo civili e politici.

4.4.2. Il I Novecento: le sale 22-30

La successione di opere e il raggruppamento per sale qui non è più rigidamente geografico, ma procede per correnti artistiche, tendenze e formati espressivi.

L'articolata e geometrica configurazione architettonica del secondo piano, con passaggi liberi tra un ambiente e un altro, si presta a una molteplicità di percorsi, oltre quello a serpentina²⁵ suggerito dalla mappa: si possono seguire i piccoli rettilinei delle infilade verticali -come prevede la numerazione crescente riportata sulla mappa- oppure le più estese enfilade orizzontali che congiungono sale sfalzando la numerazione e ibridando l'esperienza visiva delle opere. Considerata l'architettura del secondo piano, per ogni sala è costruita l'intravisione con quelle attigue ma anche con l'asse centrale di quelle più lontane, cosicchè lo sguardo può correre anticipando di molto la visione più ravvicinata delle opere. Nella tensione tra l'azione di sosta nella singola sala e l'azione di attraversamento verso le altre congiunte in linea retta, orizzontale e verticale, sembra quasi che il percorso non abbia fine; di fatto, posizionandosi in prossimità dell'accesso a ciascuna sala, il reticolato architettonico con le sue aperture in successione moltiplica la percezione degli ambienti e dei gruppi di opere in essi posizionate. Fatta eccezione per le zone dei soppalchi est e ovest, più buie, la continuità delle soluzioni di illuminazione dei locali è dominante e accompagna la continuità di passaggio tra un'area e le successive.

²⁵ Mottola Molfino (1991) e anche autori stranieri come i semiotici Hodge e D'Souza (1999) sottolineano la necessità di spezzare e articolare i lunghi rettilinei per evitare che il visitatore corra velocemente verso l'uscita, ovvero sia spinto a concludere più rapidamente il suo percorso di visita non riuscendo così a soffermarsi sulle opere importanti che ancora sono da vedere o sulle sale laterali dove sono allestiti approfondimenti tematici e dove il discorso museale si arricchisce ulteriormente.

I cartellini che accompagnano le opere sono tutti scritti esclusivamente nella versione italiana (e non anche in inglese, come forse sarebbe richiesto ad un Museo nazionale così noto e rappresentativo, e di cui una consistente quota di visitatori - intorno al 40 per cento - sono stranieri, non solo europei).

Solo le schede descrittive disponibili per ogni sala sono scritte anche nelle versioni inglese, spagnola e francese, sebbene da numerose osservazioni dirette risulta molto rara la fruizione di questo materiale, stampato nero su bianco e contenuto in piccoli dispenser trasparenti ai lati delle sale, quasi mimetizzati con le pareti.

Tornando adesso al percorso di visita, la sala 22 espone le avanguardie. Come artisti di punta sono scelti Boccioni (presente anche con il gesso patinato dell'*Antigradoso* del 1912), Modigliani (*Signora dal collareto*, 1917) e Mondrian (*Grande composizione A con nero, rosso, grigio, giallo e blu*, 1919-20), ma il visitatore troverà nella sala anche opere di Mirò, Carrà, Morandi e Balla con *Esposizione Dinamica + velocità* (1913 circa).

Nella sala 23, invece, meno luminosa in quanto trattasi di un soppalco stretto e lungo, si trovano esposte in una teca trasparente a muro una serie di opere dada, soprattutto di Marcel Duchamp, tra le quali le copie della famosa *Roue de Bicyclette* (1964), il primo ready-made dell'artista, e l'altrettanto famosa *Fountain* (1917), facenti parte della collezione Schwarz. Sorprende notare l'angustia e la scarsa

illuminazione della sezione che ospita l'artista contestatore, le cui provocazioni hanno prodotto così grandi ripercussioni nell'arte moderna e contemporanea arrivando a ridefinire i concetti più tradizionali e consolidati di arte e di museo; le stesse provocazioni che hanno dato il via a una serie di sperimentazioni artistiche tra cui l'ibridazione tra allestimenti museali e opere d'arte divenute poi un antecedente storico del formato dell'installazione contemporanea (cap. 2).

Le sale 24-25 e 26 costruiscono un percorso tra le esperienze artistiche di De Chirico, come *Autoritratto nello studio di Parigi* (1935) e gli esponenti del realismo. È questa la sezione della Galleria che intende riprodurre, attraverso la molteplicità di artisti e tendenze tra loro differenti, la complessità della realtà artistica italiana tra gli anni '20 e '40, la cui prima metà si caratterizza con un vigoroso tentativo -come si apprende dalle guide alla Galleria- di ristabilimento dei valori della tradizione, molto sentito non solo per l'arte figurativa e non solo all'interno dei confini nazionali. In Italia ciò si declina nelle opere che esaltano i valori della famiglia e della cultura popolare e arcaica, alla quale è dedicata interamente la sala 26, l'ultima della sequenza considerata.

Quella immediatamente precedente, numerata con il 25 sulla mappa, porta il titolo -stampato a muro in lettere nere e geometriche poco sotto il soffitto- "Valori Plastici, Realismo magico, Novecento: Casorati, Martini", ove le prime due parole sono quelle dell'omonima rivista fondata e diretta da Mario Broglio, che tra il 1918 e 1922 cerca di aggregare le

esperienze artistiche e teoriche degli italiani Carrà, de Chirico, Savinio, Morandi e Soffici con quelle europee del Cubismo, di Chagall, De Stijl e Bleu Reiter per citarne solo alcuni. Con de Chirico (*Autoritratto*, 1925) e De Pisis (*Interno con giovane negro*, 1927) viene messa in mostra nella sala la ricerca artistica che più risente delle influenze di Parigi -dove i due artisti a lungo soggiornarono- consegnando opere intimiste, in cui la natura enigmatica delle cose restituisce tracce di turbamenti e inquietudini alle operazioni di indagine artistica. A questa rivista e ai propri esponenti, le soluzioni della mostra allestita dalla Galleria affiancano, e contrappongono al tempo stesso, l'esperienza di un'altra rivista, *Novecento*, che dà il titolo alla sala 25: con Malerba, Sironi, Bucci e Oppi.

I nomi delle riviste, però, oltre a non essere accompagnati anche dalla versione in inglese, non sono neanche accompagnati da asterisco o riportati in neretto o tra parentesi; né è scritto espressamente che si tratta di riviste; sicchè il visitatore che prima non si sia ben documentato avrà non pochi problemi ad interpretare quelle parole e la loro associazione con le sale in questione. Insomma, in Galleria *ignorantia non excusat*.

Nel salone centrale, indicato sulla mappa con il numero 27, la lunga passeggiata del visitatore cambia oggetto, realtà, ritmo e passioni: è l'effetto delle grandi tele futuriste dal cromatismo aggressivo e dagli scontri geometrici, non tutte allineate alla politica del regime fascista. Qualche seduta in grigio chiaro, senza braccioli nè schienali, consente una sosta momentanea in

questa sala, molto ricca anche di statue, come *La sete* (1934-35) di Arturo Martini.

Dalla sala 27, seguendo l'ordine della mappa, si passa all'esposizione di arte astratta e più esattamente all'*infilade* di sale 28-29-30; ma il visitatore, in assenza di barriere architettoniche, può anche scegliere di accedere direttamente alla sala centrale del gruppo, la 29, con esempi di post-cubismo e neorealismo come la terracotta policroma di Leoncillo *Bombardamento Notturmo* (1954, acquistata alla XXVII Biennale di Venezia) o la tela di Guttuso *Crocifissione* (1941). La sala 30 prende infatti l'etichetta "L'arte da Corrente al Neorealismo" dove *Corrente* non è termine generico ma sta ad indicare il gruppo culturale milanese degli anni trenta (formato anche da filosofi e letterati) le cui espressioni pittoriche esprimevano, attraverso i temi scelti e lo stile visionario, una linea dissidente nei confronti del fascismo; un esempio: la formella bronzea di Manzù *Crocifissione con soldato* (1942). È l'impegno sociale e politico di una consistente porzione della arte italiana di quel periodo.

4.4.3. Il II Novecento: le sale 1-10 dell'allestimento 2010 "Arte Italiana 1950-2000. Un percorso nelle collezioni"

Le parole che nel titolo di questo paragrafo sono scritte tra virgolette indicano le stesse che intitolano la brochure (a tre facciate, fronteretro, e piegata a portafoglio) distribuita ai visitatori al momento dell'entrata in Galleria per informarli del recente riallestimento delle sale dell'ala ovest del secondo piano in occasione di una mostra temporanea lì ospitata.

Di seguito la prima pagina introduttiva:

A partire dal 28 maggio 2010 la galleria nazionale d'Arte Moderna offre ai propri visitatori la possibilità di nuovi percorsi all'interno della collezione permanente del museo.

Le sale storicamente dedicate all'arte del secondo Novecento sono state infatti riallestite, con la cura di Massimo Mininni, per proporre un nuovo punto di vista, aperto e trasversale, sui fenomeni culturali e artistici che hanno attraversato l'Italia dalla metà del XX secolo all'inizio del XXI. Dalle avanguardie del secondo dopoguerra, tra Burri, Fontana, i protagonisti di Forma 1, Capogrossi e Vedova si passa alle tendenze concettuali dei due decenni successivi, con una particolare attenzione all'esperienza tutta italiana dell'arte povera.

L'esposizione prosegue con l'interpretazione pop nelle opere di Angeli, Festa, Schifano, in gran parte donate da Luigi De Conciliis tra il 1998 e il 1999 alla Galleria, in memoria della moglie Pupa.

Nelle ultime sale si torna alla figurazione della Transavanguardia, alla pittura di Clemente, Cucchi, Chia.

Una sezione è infine dedicata alle opere di artisti internazionali, prevalentemente americani, che hanno però intrattenuto stretti rapporti con l'Italia. Sono per la prima esposti in questa occasione Hammer and Sickle di Andy Warhol (1977), creato durante il soggiorno italiano dell'artista nel clima di tensione degli anni di piombo e 'Passagen-Werk (Documenta Flanerie) rielaborazione di Joseph Kosuth intorno a una sua stessa opera presentata a Documenta 9, Kassel, nel 1992.

Il percorso risulta coerente in qualsiasi direzione il visitatore decida di muoversi tra le sale, a sottolineare l'interdipendenza e in qualche caso consequenzialità, per affinità o opposizione, delle diverse sezioni.

La brochure mira a integrare e correggere le informazioni contenute nella mappa cartacea, anch'essa fornita -come detto nelle pagine precedenti- dalla biglietteria.

Le sue poche pagine, leggere e sintetiche ma complete nell'esposizione sala per sala, danno infatti una diversa numerazione all'ultima porzione del percorso espositivo -da 1 a

10, in sostituzione di quella da 32 a 39 più sala Dossier- e rappresentano perciò un'integrazione sia rispetto alla sintetica guida del 2009 sia rispetto a quella del 2005.

4.4.3.1. Le sale 1, 2 e 3

L'arte informale degli anni Cinquanta e Sessanta domina la prima sequenza di sale, trovando in ciascuna una diversa declinazione. In tutte, comunque, le opere esposte esibiscono l'abbandono dei codici tradizionali dell'arte.

Così nella sala 1 le suggestioni degli assemblage di Colla, fatti di materie logore e dalle forme spigolose che spesso hanno l'apparenza di oggetti trovati (*Divinità industriale* 1966), sono affiancate e messe in dialogo sia con lo spazialismo di Fontana (*Concetto spaziale*, 1957), i cui tagli provocatoriamente cercano di caricare una sorta di terza dimensione alla superficie piatta della pittura; sia con la matericità grezza (*Grande Sacco*, 1952), spesso gridata e maltrattata da operazioni di combustione (*Grande Plastica*, 1962; *Grande Rosso*, 1964), dei quadri volumetrici di Burri.

La sala 2 propone invece un'altra declinazione dell'informale, quello romano del secondo dopoguerra rappresentato da Accardi, Consagra e Dorazio, accomunati dalla fondazione del gruppo Forma nel 1947 e differenti tra loro per le soluzioni espressive create. Così, alle tele di Accardi riempite di grovigli, segni, lettere e opposizioni cromatiche, sembra rispondere la pittura di Capogrossi con l'ossessionata ripetizione e variazione di uno stesso ideogramma.

L'informale, questa volta “gestuale”, domina invece nella sala 3 con le ampie tele di Vedova, che attraverso l'arte esprime il suo impegno sociale e politico, mentre i riflessi del bronzo ondulato e lucidato di Giò Pomodoro, *Il Pubblico*, attirano il visitatore a passarci vicino, a specchiarsi nella superficie deformata per poi proseguire oltre, verso gli specchi artistici di Pistoletto posti nell'attiguo salone centrale, indicato sulla brochure con il numero 4.

4.4.3.2. Le sale 4, 5, 6 e 7

Il salone centrale (4) è l'ambiente dedicato all'arte povera italiana; il periodo di riferimento sono gli anni Sessanta. E rispetto alla società italiana di quegli anni, anni della crescita tecnologica ed economica e del boom dei consumi, l'arte si esprime con criticità e in controtendenza scegliendo l'uso di materiali poveri e non lavorati, come terra e legno, oppure di materiali industriali logori e di scarto, comunque e tutte materie de-culturalizzate. Sono di Pascali, Kounellis e Pistoletto le opere raccolte nel salone, dove si trova anche il lavoro concettuale *The gift* di Kosuth. L'artista, riprendendo una citazione del filosofo Wittgenstein circa l'ambiguità del dono, oscillante tra atto di generosità e premessa di futuro obbligo da parte del ricevente, cerca di portare l'osservatore a riflettere sul senso della parola “gift”, che in inglese significa “dono” e in tedesco “veleno”.

Al lato del salone centrale, le sale 5 e 6 ospitano invece l'insieme di opere della pop art italiana che, in risposta alla simbologia commerciale di quella americana (con marchi,

scatolette, ecc.), proposte segni della cultura romana e della storia dell'arte italiana. In opposizione a questa tendenza, torna l'esposizione di un pezzo di arte povera creato da Ceroli nel 1968: la sedia-non sedia con lo schienale fissato alla parete della sala, a più di due metri da terra, mentre i visitatori la guardano a testa in su.

Opere della transavanguardia occupano invece la sala 7. La loro acquisizione da parte della Galleria è abbastanza recente, 1996, e gli artisti in questione sono Cucchi, Paladino, Chia e Clemente che mirano a una rielaborazione dei formati tradizionali, citando le operazioni delle stesse avanguardie storiche.

4.4.3.3. Le sale 8, 9 e 10

L'ultima *infilade* di sale propone tre diversi raggruppamenti di opere. Con la sala 8 termina la narrazione degli esperimenti della Trans-avanguardia, con un insieme di acquisti del 1996. *Sull'Orlo della Sera* di Paladino propone visioni e scenari arcaici e primitivi attraverso maschere, feticci e figure zoomorfe. Altra opera che occupa questa sala *Senza Titolo* dell'artista Marco Tirelli, rappresentante della Nuova Scuola Romana o Scuola di San Lorenzo nata tra la fine degli anni 70 e i primi anni 80 intorno all'ex pastificio Cerere. Si tratta di trentasei pannelli rettangolari di piccole dimensioni e accostati tra loro in file orizzontali, ravvicinate per far emergere ancora meglio la similarità di un pannello con l'altro e le piccole variazioni cromatiche tra i pannelli.

La sala 9, invece, è quella dedicata agli artisti americani con opere a cavallo tra la fine del Novecento e il nuovo secolo, e rappresentanti correnti ed esperienze artistiche differenti tra loro: Action Painting, Pop Art, Informale, Minimalismo e arte concettuale. Tra questi non manca Pollock né il suo ammiratore, Twombly, con la nota opera *Second Voyage to Italy (La caduta di Iperione, 1962)*. Chiude il percorso Sol Le Wit con l'opera concettuale più grande della sala, e che occupa infatti una parete intera: si tratta di *Wal Drawing # 1153 Ripples*. Lo "scarabocchio" circolare, di matita su fondo bianco, è pazientemente replicato all'infinito e con intensità diverse per creare una sorta di ritmo visivo. Una seduta rettangolare e di colore grigio, sistemata al centro della sala, consente al visitatore di riposarsi mentre si sofferma davanti all'opera.

Nella sala 10, invece, Ontani si è fatto fotografare personificando le pose pittoriche di grandi maestri in *Meditazione d'après de la Tour*; vicino è esposta *Geomantia* di Parmiggiani.

4.5. Allestimento e percorso della Galleria fino al 26/10/11 – Giacinto Ceroni e G.randi N.uclei A.rte M.oderna II

Durante i mesi estivi dell'anno in corso -2011- molte sale della Galleria sono state riallestite nel modo che a breve si presenterà; mentre altre, ovvero quelle del primo Ottocento e quelle del primo Novecento, sono state chiuse al pubblico fino al 22 dicembre 2011 -come comunicato anche nelle news del sito web della Galleria- data in cui verranno riaperte con nuovi

allestimenti e in un'ottica di "radicale riordinamento" secondo le intenzioni della soprintendenza del museo. Come conferma anche il personale di accoglienza della Galleria, si tratterà di un progetto esteso e importante, volto a valorizzare da un lato le opere del periodo pre-unitario e post-unitario, in sintonia con i festeggiamenti del centenario della Galleria (che coincide con quelli dei 150 anni dell'Unità d'Italia); dall'altro lato, le avanguardie storiche, dando maggiore visibilità a opere e artisti che col tempo e per necessità di spazio erano stati rilegati in angoli del percorso di visita, come si è verificato per Duchamp. Agibili per tutta l'estate e fino alla fine di ottobre 2011 sono state dunque soltanto le sale del secondo Ottocento e del secondo Novecento che hanno ospitato la temporanea dedicata agli artisti: Balla, de Pisis, Mafai, Martini, Melli, Morandi, Pascali, Prampolini, Raphael, Rosso e Sironi. I saloni centrali della Galleria sono stati occupati, invece, dai gessi di Giacinto Ceroni, realizzati tra gli anni '90 e i primi del 2000, disposti in due file parallele con al centro i noti tappeti di ceramica dell'artista, sistemati in modo da formare nel complesso una sorta di percorso trionfale fino al fondo dei Saloni. L'assetto scenografico delle opere fortunatamente distoglie in parte l'attenzione dalla scomoda disposizione dei cartellini delle opere. Infatti, mentre i 14 lavori sono sistemati nella porzione centrale dei saloni retrostanti la biglietteria, i cartellini si trovano invece tutti raggruppati in una piccola area della parete destra, formando una sorta di nuvola di titoli (anche in questo caso solo nella versione italiana). Sebbene l'ordine dei cartellini riproduca l'ordine di sequenza delle opere nei saloni, la loro distanza da queste e la sproporzione tra le rispettive

dimensioni, rende la lettura complessiva delle opere estremamente difficoltosa come anche molti visitatori osservano, mentre la maggior parte di loro ammirano i gessi, senza leggerne i titoli, rigando poi dritto verso le sale del secondo Ottocento, anche per evitare il piccolo coagulo di gente intorno ai cartellini delle opere.

Passando dai saloni centrali all'ala del secondo Ottocento, rimasta anch'essa chiusa per alcune settimane in vista di un riordino temporaneo, è possibile ammirare una serie di opere della collezione permanente della Galleria. Si tratta soprattutto di quadri rinvenuti dai depositi, come *Vita e morte* (1895) di Arturo Viligiardi, sistemato nella Sala della Madre considerata l'affinità figurativa tra l'opera e la statua che dà il nome alla sala; o come *Nosocomio* (1895) di Silvio Rotta appeso nella sala dei Veneti; mentre nel Salone Giordano Bruno, nuove cornici di un dorato intenso circondano le altissime tele di battaglie famose nella storia della nazione: *La battaglia di San Martino* (1880-83) di Michele Cammarano sistemata in posizione frontale rispetto all'altra tela dello stesso autore *La battaglia di Dogali* (1896). La grandiosità delle gesta è mimata dagli effetti teatrali dell'illuminazione della sala, che sono stati mantenuti, come è stato mantenuto il maestoso blocco scultoreo raffigurante Giordano Bruno sistemato in posizione centrale rispetto alle tele e rivolto verso l'entrata longitudinale della sala, per aumentarne ancora di più l'impatto sul visitatore. Nella stessa sala si ricorda anche la tela di Fattori *La battaglia di Custoza* (1880) mentre alle spalle di Giordano Bruno sono stati sistemati gli *Gli emigranti* (1896) di Angelo Tommasi.

Finita questa sezione e vietato il passaggio al blocco di sale del primo Novecento, il visitatore riattraversando i saloni centrali e salendo le scale laterali accede al secondo piano dell'edificio nella sezione ovest che è stata riordinata per ospitare la mostra temporanea dedicata a Balla, de Pisis, Morandi, Pascali, Rosso e Sironi.

Il percorso inizia con le nature morte e i paesaggi di Morandi, mentre uno dei saloni più spaziosi è stato così allestito: tele di Balla lungo le pareti (attingendo al ricco deposito della Galleria); spicca in particolare l'angolo visuale formato dalle opere di inizio Novecento "La Pazza", "Il Malato" e "Il Mendicante" situati sulla parete destra, in aperto contrasto di figure e temi con quelle dello stesso autore e sistemate lungo la parete sinistra *Ritratto all'aperto* e *Villa Borghese-Parco dei Daini*. Nella stessa sala, ma in posizione centrale, l'esposizione continua invece con la statuaria: in particolare l' *Antigrizioso* di Boccioni e le cere di Medardo Rosso, tutte sistemati in teche e nicchie chiuse dal vetro e ricavate all'interno di scenografici volumi bianchi le cui forme e perimetri invitano il visitatore a muoversi al loro interno come farebbe nel sacro di una chiesa o nel privato di un'elegante casa.

La soluzione allestitiva qui appena accennata mira a diversificare gli ambienti e gli allestimenti e ad aumentare l'intera superficie espositiva, srotolando in modo più arzigogolato la passeggiata dei visitatori, per i quali all'interno delle alte scenografie sono ricavati più piccoli ambienti di intimità con le opere che il museo intende enfatizzare e rendere desiderabili allo sguardo, nascondendo le vetrine all'interno delle scenografie e dei percorsi necessari per entrarvi.

4.6. I servizi di accoglienza

4.6.1. Il Caffè delle Arti e la Libreria Electa

Il Caffè della Arti, che per la Galleria svolge anche servizio completo di ristorazione, si trova al suo interno, nell'ala ovest dell'edificio, al piano terra.

Gli accessi al Caffè sono due, uno esterno e uno interno. Il primo si trova lungo Via Gramsci, dunque lungo l'entrata secondaria al museo e risulta pertanto non visibile dalla facciata principale su Via delle belle Arti. L'altro accesso è interno: vi conduce la scalinata che dal primo piano con le esposizioni del Novecento, permette al visitatore di tornare al piano terra senza passare attraverso i Saloni Centrali. Vi sarebbero in realtà altri due accessi, quelli delle sale 4 e 7 che tramite porte a vetri risultano attigue ai locali del Caffè. Quelle porte però restano di solito chiuse, a protezione delle opere esposte e del microclima delle sale, segnalando anche la discontinuità funzionale tra i due ambienti (percorso di visita e fruizione museale da un lato, caffè e ristorazione dall'altro). Per i visitatori dunque (tranne che per i più assidui che conoscono bene la posizione del Caffè rispetto all'intero edificio e al percorso di visita), la consumazione del pasto è in genere rinviata alla fine del percorso del secondo '900, dove una scalinata successiva alla Sala Dossier consente loro di tornare velocemente al piano terra.

Il Caffè delle Arti, tutto stile liberty, niente musica di sottofondo, personale in divisa, prezzi non modici ed eleganza sobria dell'arredamento dei tavoli e delle sedute (rivestimenti color sabbia, ceramiche bianche e posate color argento), essendo raggiungibile direttamente anche da Via Gramsci

consente non solo ai visitatori ma anche ai passanti o ai frequentatori della zona di poter usufruire dei servizi di ristorazione della Galleria e dei suoi locali accoglienti, indipendentemente dunque dall'acquisto del biglietto di visita al museo. E così, l'angolo nascosto del Caffè delle Arti risulta molto frequentato, nelle varie fasce orarie della giornata, non solo dai visitatori, dagli addetti alla Galleria, o dai frequentatori della Biblioteca.

Si tratta del resto dell'unico punto confortevole di consumazione nelle immediate vicinanze. Per trovarne un altro bisogna risalire da via delle belle Arti verso Viale Liegi (per circa 15 minuti a piedi), oppure su via Gramsci verso la Facoltà di architettura e immettersi nel quartiere Parioli, oppure ancora dirigersi verso Piazzale Flaminio attraversando un estremo verde di Villa Borghese, sempre a buon passo e per 10 minuti circa. Tutte soluzioni non molto confortevoli, considerati i tempi di percorrenza e le scalinate da fare o i lunghi tratti in pendenza, resi ancora più fastidiosi in caso in caso di pioggia o quando le temperature non sono delle più miti (come nei mesi invernali o nelle afose giornate estive).

Il caffè inoltre non ha gli stessi orari di apertura e chiusura della Galleria, sicchè è possibile intrattenersi nei suoi locali per la cena.

Anche la Libreria Electa, collegata alla Galleria, si trova situata lungo Via Gramsci, distante una decina di passi dall'entrata del Caffè delle Arti. Non ci sono insegne e il locale si trova su un piano sopraelevato rispetto alla strada, cui porta una piccola serie di gradini. All'interno l'ambiente è alquanto spazioso.

Tutto il perimetro rettangolare è occupato da mensole di volumi monografici e non, e di cataloghi delle mostre passate, mentre la cassa con i gadget non è immediatamente visibile al momento dell'entrata, poiché è sistemata in un angolo a sinistra. Nel centro sono invece posizionati a distanza alcuni scaffali bassi, dello stesso legno scuro delle mensole, adibiti all'esposizione delle guide e dei cataloghi più recenti; è verso quest'area che si dirigono dapprima tutti i clienti per poi chiedere informazioni all'addetto commerciale.

Il locale risulta quindi geometricamente ordinato con percorso agevole tra i supporti. A risultare non ottimale è invece l'illuminazione: luce diretta alternata ad ombra durante il giorno e fioca illuminazione diffusa durante le ore del pomeriggio e della sera.

4.6.2. La biblioteca

Guardando alla facciata principale dell'edificio della Galleria, la porta di accesso alla biblioteca si trova in basso sul lato sinistro della scalinata centrale, quello più vicino a via Gramsci.

La sezione architettonica che attualmente ospita la biblioteca è stata progettata da Costantino Dardi intorno alla fine degli anni '80 del secolo appena passato.

Come riporta lo stesso sito web della Galleria, la biblioteca nasce come biblioteca di istituto nel 1915, in concomitanza con lo spostamento della galleria presso la sede del viale delle Belle Arti, nel tempo si è trasformata in un luogo di studio accessibile anche a studiosi, specialisti e a studenti universitari,

previo tesseramento e prenotazione degli ingressi. Infatti già da qualche tempo la sua sala lettura è condivisa con la Biblioteca Herziana la cui sede è interessata da lavori di ristrutturazione.

Allo stato attuale la biblioteca Galleria Nazionale conserva circa 70.000 volumi, oltre un migliaio di periodici, e una collezione di circa 40.000 unità tra scritti vari e opuscoli. Per questo, unitamente all'Archivio storico della Biennale di Venezia, conserva il più ingente patrimonio italiano sull'arte contemporanea.

Dal 1998 il suo catalogo è on-line.

4.7. Gli spazi chiusi al pubblico

Con “spazi chiusi al pubblico” non ci si riferisce qui agli uffici o ai locali riservati al personale di servizio e di ufficio, distribuiti lungo i tre livelli (seminterrato, piano terra e primo piano) dell'ala est dell'edificio e nettamente separati dal percorso della visita museale. Si intende indicare invece quelle aree della Galleria progettate per un ampliamento dell'esposizione e non agibili per motivi di sicurezza, come nel caso dell'ala Cosenza; o di quelle previste per una prosecuzione della visita all'aperto, con passeggiata tra gruppi statuari e vegetazione, e attualmente incluse nel percorso di visita solo in occasioni speciali come nel caso delle verande laterali del piano terra, o del Giardino delle Fontane, o ancora del Cortile del Partigiano.

In questi ultimi casi, si tratta più esattamente di locali “solitamente” chiusi al pubblico, ovvero percorribili solo in

occasioni ed eventi speciali. Risultano tuttavia interessanti e degni di nota, non tanto per la parsimonia con cui vengono aperti ai visitatori, quanto soprattutto perché ospitano opere statuarie il cui nome, stile, tema e soggetti rappresentati raccontano molto della Galleria e dei suoi intenti istituzionali.

Iniziando infatti dalle verande laterali del piano terra, al centro di quella adiacente alla sezione del primo Ottocento, si trova il gruppo statuario di Ernesto Biondi, intitolato *I Saturnali* (1888-89). L'opera in bronzo, figurativa e a grandezza naturale, prende il nome dalle feste in onore di Saturno che si svolgevano a Roma in dicembre e durante le quali era consentito manifestare in pubblico ogni sfrenatezza e sovvertimento dell'ordine, anche di ruolo sociale, ad esempio con inversione di posizione tra padrone e schiavo. A questa rappresentazione si accompagna una citazione in latino tratta dalle satire di Giovenale e riportata alla base della statua come monito contro la lussuria e la corruzione dei costumi, presagio di sventura per la potenza dell'impero romano (Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2005). Premiata all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, il blocco bronzeo situato all'aperto si trova in dialogo con le sculture esposte all'interno della Galleria, nelle sezioni del primo e del secondo Ottocento, perché a queste accomunato dalle finalità di ordine etico e civile, quelle necessarie e di augurio alla nazione italiana, non solo quella nascente.

Il mito di Roma, della nazione e dei suoi rapporti con l'Europa, tornano così ad intrecciarsi. Di questo racconto, però, se ne ha notizia solo attraverso la guida cartacea acquistabile presso la

libreria del museo ma non attraverso il percorso di visita, perché la visione del blocco statuario è impedita dalle tende che rivestono le finestre affacciate sul cortile esterno. E questo impedimento, motivato presumibilmente da necessità espositive e di illuminazione, non viene del resto compensato dalla presenza di altri strumenti (es. foto o plastico sostitutivi accompagnati da didascalia) capaci di reinserire l'opera e il suo contenuto nel percorso di visita e nella lettura delle opere raggruppate all'interno. Operare in qualche modo un simile reinserimento reinserimento sarebbe utile e importante non tanto per il pregio estetico del gruppo statuario (che non pare essere degno di nota a tal punto), ma per restituire meglio il racconto della Galleria intesa anche come oggetto storico e strumento fondativo della nazione.

Stessa cornice interpretativa si può applicare al gruppo statuario sistemato nella veranda dell'ala adiacente alle sale del secondo Ottocento e -come la prima sopra esaminata- visibile da tre lati: dai corridoi che conducono dall'atrio alle *infilades* di sale 2-3-4 e 9-10-11, dai fagioli laterali e dai gruppi di finestre del salone delle Colonne destinato alle mostre temporanee di arte contemporanea.

Neanche questo secondo gruppo statuario risulta visibile dai locali interni, poiché le relative esigenze di illuminazione obbligano a tenere abbassate le tende delle finestre che danno sulla veranda, sicché molti visitatori possono addirittura ignorare la presenza di queste aree espositive all'aperto non valorizzate neanche dalla mappa, e di cui se ne ha notizia solo consultando la guida del 2005 a cura di Sandra Pinto o -per i

visitatori più curiosi- sbirciando ai lati delle tende. Tornando dunque alla descrizione della veranda, al suo centro e circondata da un ridotto prato all'inglese con qualche banano e palma sui lati, si trova la scultura in bronzo, marmo e pietra *I Romani* di Francesco Jerace. Vi è rappresentata la scena, descritta negli *Annales* di Tacito, dell'iscrizione su una roccia del nome *Germania* da parte di un legionario dell'esercito di Germanico che, vincendo quello di Arminio, assoggettava all'impero romano i territori della Germania appunto. Celebrazione orgogliosa di un passato di vittorie, il gruppo scultoreo descritto non è l'ultimo di quelli esposti nei locali esterni della Galleria.

Infatti un altro elogio della forza, e un altro contributo al mito delle origini della nazione, si trova rappresentato nella porzione est della facciata sud con il bassorilievo di Ermenegildo Luppi *Il corteo della bellezza e della forza*. È negli esterni della stessa porzione est della Galleria che si trova il *Giardino delle Fontane*, aperto al pubblico solo in occasioni speciali e completato nel 2003 con il restauro di alcuni blocchi progettati già nel 1934 e adibiti a spazi didattici. Statue e fontane arredano il giardino che -come ricorda la guida del 2005- venne destinato al pubblico nel secondo allestimento Bucarelli, più esattamente nel 1968

quando lo spazio fu allestito come museo all'aperto di scultura secondo il modello museale, all'epoca diffusissimo, dell'olandese Kroller-Muller di Otterlo. La scultura, nel linguaggio astrattista e oggettuale degli anni sessanta e settanta, in competizione tacita con l'architettura per le definizioni formali degli esterni e urbanistiche, configurò nel prato

all'inglese uno spazio molto attraente per il gusto, oltre che per il pensiero storico-critico, dell'epoca. (S. Pinto, a cura di, 2005, p. 63)

Ma problemi nel deflusso delle acque, e inquinamento atmosferico, hanno negli anni danneggiato le opere e portato alla rimozione dell'allestimento statuario voluto dalla Bucarelli. Nel 2003 sono terminati i lavori che su progetto del paesaggista Paolo Pejrone hanno ridisegnato l'intera area, pavimentandola, terrazzandola e dotandola di vegetazione mediterranea.

Un'area, invece, interamente inagibile a causa della inadeguatezza degli impianti alle attuali norme di sicurezza per gli utenti, e di mantenimento per le opere d'arte, è il corpo architettonico aggiunto all'ala ovest del palazzo, situata poco oltre la libreria e progettata dall'architetto Luigi Cosenza. Né recuperata per un differente utilizzo, né demolita, la struttura visibile dalla strada (Via Gramsci) e differente dal restante corpo della Galleria per la geometria essenziale della sua forma, si trova circondata da transenne, essendoci stato nel cambio di soprintendenza Pinto-Ciarelli un tentativo di recupero di questo locale della cui travagliata storia si è già detto nelle prime pagine di questo capitolo.

5. Il logo

Si tratta di quattro rettangolini neri con scritta bianca; su ognuno di essi, in sequenza orizzontale, è riportata nell'ordine

di lettura una parola dell'espressione istituzionale che identifica il museo, ovvero "galleria" "nazionale" d'arte" "moderna". Il carattere è standard, tutto in minuscolo anche nella prima lettera di ciascuna parola, sicchè le iniziali dei termini non sono enfatizzate rispetto al resto all'intera espressione.



(Fig. 6: Logo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma)

Forse anche per questo, dunque, sono davvero pochi -ad eccezione degli addetti ai lavori e dei frequentatori più assidui- coloro che identificano la Galleria con la sigla *Gnam*. Di certo non si tratta di una sigla particolarmente "felice" o elegante, come la stessa soprintendente Clarelli scrive, nel testo di uno dei pannelli presentativi della mostra Grandi Eventi Arte Moderna II, facendo riferimento al carattere onomatopeico dell'espressione; e difatti la sigla *Gnam* ricorre di rado nella comunicazione istituzionale della Galleria, o meglio in occasioni distinte: con assoluta parsimonia negli eventi istituzionali più importanti (seminari e grandi mostre); e con maggiore frequenza e disinvoltura per le comunicazioni e gli eventi più quotidiani (inviti tramite mailing list e brevi comunicati dell'ufficio stampa).

Tornando al logo, alla sequenza orizzontale dei suoi quattro rettangolini che ne rappresentano l'identità visiva, non sono

riuscita finora a leggerci un legame forte con la Galleria e la sua storia; o forse, più semplicisticamente, il logo e i suoi quattro segmenti rimandano alla quadripartizione complessiva di due secoli di arte in I e II Ottocento, e I e II Novecento, ciascuno dei quali ospitato in una delle quattro ali in cui l'edificio di Via delle Belle Arti è stato suddiviso per esigenze allestitivo. Questa suddivisione, tra l'altro, è quella adottata e tramandata da Papini, poi ripresa e mantenuta dall'ultimo periodo Bucarelli fino ai nostri giorni. La stessa suddivisione, inoltre, è ripresa nella mappa della Galleria, in cui i due piani dell'edificio sono contraddistinti da colori diversi, il blu per il piano terra con l'esposizione dell'800 e il rosso per il primo piano con l'esposizione del 900. Il testo scritto, sottostante la mappa, articola poi ciascun secolo in due parti. Nel logo, l'allineamento orizzontale dei quattro rettangoli, non alterato da dislivelli o linee che indichino un movimento verso l'alto o il basso, suggerisce l'idea di equilibrio e stabilità, valori di cui la Galleria si fa espressione e garante al tempo stesso. Non sempre, però, i quattro rettangolini del logo presentano lo stesso assetto; infatti altre volte, come nell'homepage del sito (Fig.7) vengono disposti in modo differente: in alto quelli contenenti le parole "galleria" "nazionale" e in basso quelli con "arte" "moderna". Sempre nella stessa homepage, inoltre, si nota come il logo della Galleria cambi anche dal punto di vista cromatico, prendendo il colore della banda rossa che gli fa da sfondo; questo cambiamento non coinvolge invece il logo bianco e azzurro del Mibac, ovvero del Ministero delle attività culturali, che compare nella stessa pagina.

La diversa disposizione dei rettangolini pare essere giustificata da esigenze di impaginazione, ovvero dalla necessità di condensare l'articolazione del logo laddove questo sia inserito all'interno di un testo già particolarmente ricco di scritte e di immagini. La sua ricorrenza nei testi della Galleria non risulta dunque caratterizzata da una ripetizione fissa; al contrario esso viene adattato, a seconda dei casi, alle esigenze grafiche di impaginazione.

È proprio questo aspetto a risultare anomalo, dal momento che mentre anche per altre istituzioni e marchi commerciali viene a volte modificato solo il colore lasciando inalterata la configurazione degli elementi che ne assicura la stabilità e la riconoscibilità immediata; per il logo della Galleria si registrano invece entrambe le modifiche che, nell'insieme, alterano e rendono incerta un'identità visiva che già di per sé non pare essere molto forte.

Queste osservazioni risultano essere in sintonia con alcuni degli esiti della ricerca di Mastrandrea e Ligozzi (2008) -a cui ho fatto riferimento nell'introduzione di questa tesi- il cui vasto campione di visitatori ha espresso la difficoltà di associare la Galleria a un'immagine particolare che ne riassume il senso. E in questa situazione potrebbe senz'altro aiutare un maggiore sforzo di comunicazione da parte della Galleria, con la costruzione di un'identità visiva più efficace.

6. Il sito web

Nel corso del 2010 il sito web della Galleria è stato aggiornato adeguandolo ai parametri di comunicazione museale on line

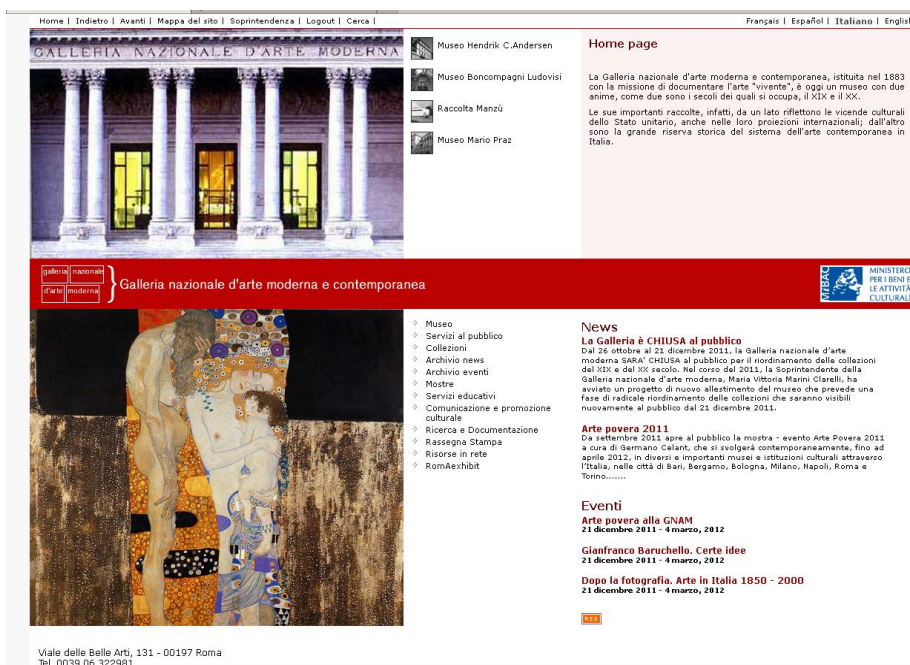
vigenti anche nei musei di piccole e medie dimensioni in molti altri Paesi dell'Unione Europea. Si tratta di standard minimi e comuni di impaginazione delle informazioni, di distribuzione dei contenuti e di costruzione della mappa del sito, tutti orientati ai criteri di visibilità delle attività del museo, di facilità di accesso alle informazioni, di completezza e sinteticità delle notizie.

E difatti, sul margine inferiore destro di ogni pagina del sito compaiono i loghi sensibili di *Minerva Europe* e *Museo&Web*, ovvero dei progetti europei attraverso cui si sta cercando di diffondere le best practises relative alla digitalizzazione dei contenuti dei musei; vengono infatti pubblicate le direttive più recenti e forniti delle guide standard, sintetiche e facili da consultare, per la costruzione di un sito web museale.

Ma certamente chi si collega all'homepage della Galleria per la prima volta non noterà questi aspetti in prima battuta, dal momento che si ricavano dalla lettura del fondo pagina; si troverà, piuttosto, di fronte a una schermata ricca di immagini e di contenuti. Quelli relativi agli eventi, alle mostre temporanee e alle news vengono periodicamente aggiornati; e gli aggiornamenti nel corso dei mesi fine ottobre-inizi dicembre 2011 sono stati di gran lunga maggiori.

Annunciando infatti la chiusura della Galleria per un generale e radicale riallestimento delle esposizioni e del percorso di visita, anche lo stesso sito web e l'homepage sono stati aggiornati: sono state eliminate dalla mappa del sito, infatti, le pagine dedicate alla descrizione del percorso sia nelle sale del I e del II Ottocento, sia in quelle del I e del II Novecento. L'operazione

lascia dunque intendere un cambiamento di notevole portata all'interno della Galleria (per informazioni a questo relative v. § 11). Tant'è che nell'homepage è stata riscritta la presentazione generale della Galleria, rendendo più chiaro e sintetico il testo e soprattutto valorizzando il ruolo dell'istituzione nel più ampio settore dell'arte contemporanea. Ecco di seguito una schermata dell'homepage del sito web ufficiale della galleria, e a seguire la trascrizione della nuova frase che ne presenta l'identità e il ruolo:



(Fig.7: homepage del sito web della Galleria – www.gnam.beniculturali.it, scaricata in data 10.12.2011)

Ed ecco di seguito la presentazione della Galleria, leggibile nel riquadro rosa dell'homepage, in alto a sinistra:

La galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, istituita nel 1883 con la missione di documentare l'arte "vivente", è oggi un museo con due anime come due sono i secoli dei quali si occupa, il XIX e il XX. Le sue importanti raccolte, infatti, da un lato riflettono le vicende culturali dello Stato unitario, anche nelle loro proiezioni internazionali; dall'altro sono la grande riserva storica del sistema dell'arte contemporanea in Italia.

Si confronti adesso la frase più recente appena letta con quella sostituita e riportata nell'immagine di seguito:



(Fig. 8: sezione dell'homepage del sito web ufficiale della Galleria; scaricata in data 22.09.2011)

Come si può notare dalla lettura dei testi, l'aggiornamento che ha interessato la Galleria non è di poco conto. Tra la versione più vecchia e quella più recente vi è un vero e proprio cambio di prospettiva. Infatti prima la Galleria si sentiva espressione dell'arte vivente, passata e attuale. Nell'ultima versione,

invece, si presenta come l'istituzione che ha dato voce all'arte vivente del passato, quella del XIX e del XX secolo, ma non del nuovo millennio, nel quale invece decide di collocarsi come depositaria delle sue radici, più esattamente come *grande riserva storica del sistema dell'arte contemporanea in Italia*. Non si può non intravedere in questo un tentativo di distinzione, e insieme di dialogo e di complementarità, anche e soprattutto con il nuovo Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, ovvero con il Maxxi.

Riprendendo il nostro discorso, mentre ancora la Galleria rimane chiusa al pubblico in attesa della sua riapertura il 22 dicembre 2011, il sito ne anticipa la nuova missione e anche la nuova autorappresentazione.

Difatti, come anticipato, vengono eliminate le pagine web relative al percorso di visita, che riproducevano esattamente lo stesso percorso contenuto sia nella guida alle collezioni (Sandra Pinto, a cura di, 2005) sia nella mappa della brochure *Informazioni* disponibile presso la biglietteria.

Passiamo adesso, invece, alle caratteristiche generali dell'impaginazione del sito generale e agli elementi che non hanno subito modifiche.

Seguendo l'ordine di lettura, concentriamo l'attenzione sulla fascia superiore dell'homepage: in questa sono inseriti da un lato il link alle pagine successive e alla mappa del sito, e dall'altro i link alle versioni in inglese, spagnolo e francese (le sole selezionabili).

Sotto questa sottile linea con i link, si trova invece una foto dell'entrata principale della Galleria e in basso il logo che la identifica (§ 5).

Il centro della parte superiore dell'homepage è invece occupato da una sequenza verticale di immagini e scritte sensibili: sono i nomi dei musei collegati in circuito alla Galleria e direttamente accessibili con un clic dalla sua homepage: si tratta dei musei Boncompagni, Andersen, Mario Praz e della raccolta Manzù. Tranne i primi due, gli altri non sono ospitati in zone vicine alla Galleria. Dei rapporti tra i vari musei del circuito Gnam parleremo nelle pagine successive.

Anticipo qui solo il fatto che mentre presso la biglietteria della Galleria non è fornito specifico materiale informativo sui musei ad essa collegati, se non l'informazione generica di questo circuito sul retro della cartina del museo; sul sito web queste informazioni occupano invece il centro dell'homepage, ponendosi accanto all'immagine ingrandita della Galleria.

In questo modo il sito web integra gli strumenti di comunicazione presenti nel museo e in un certo senso accorcia le distanze fisiche e organizzative tra i vari musei del circuito Gnam.

Una spessa banda rosso scuro divide poi questa prima sezione superiore della pagina dalle rimanenti due poste al di sotto, e in cui i contenuti sono riportati in tre fasce verticali, simmetriche a quelle della parte superiore. Così al margine sinistro si può notare l'immagine fissa che riproduce il *Bacio* di Klimt, l'opera con la quale la Galleria ha scelto di identificarsi (necessità emersa anche dai risultati di una recente analisi quantitativa e

qualitativa sui visitatori della Galleria; Ligozzi, Mastrandrea, a cura di, 2008).

La fascia centrale della pagina, invece, più sottile rispetto a quelle laterali, presenta i titoli cliccabili relativi alle aree principali della mappa del sito, che così compare due volte nella stessa homepage: prima, in forma sintetica attraverso la scritta sensibile “mappa del sito” nella banda orizzontale della parte superiore della pagina; e poi, per esteso e con tutte le voci principali, nella fascia centrale della parte inferiore della schermata.

Spostando a destra lo sguardo, si vede lo spazio intitolato *News*; la parola è scritta in grassetto rosso, e sotto di essa compaiono i titoli in grassetto più piccolo riguardanti le principali iniziative e gli appuntamenti in programma.

Sotto le *News*, infine, si trova l’area dedicata agli *Eventi*; anche in questo caso si nota l’uso della stessa tipologia di scritta in grassetto con carattere più grande e con sotto i titoli degli eventi e delle mostre temporanee o informazioni relative a speciali aperture al pubblico.

Più in generale, nel sito web della Galleria si registra l’assenza di spettacolarizzazione delle notizie e il rifiuto di un coinvolgimento diretto del lettore; a tale proposito basta solo prestare attenzione all’uso dei pronomi e delle persone verbali: il discorso scritto è in terza persona, essendo usati i termini “Galleria” e “museo” con verbo coniugato alla terza persona singolare per parlare della Galleria, e il termine “visitatore” con verbo alla terza singolare per rivolgersi ai lettori dell’homepage.

Si tratta di una soluzione che intende sottolineare il carattere istituzionale del museo, per il quale viene scelta una comunicazione dallo stile formale. Queste caratteristiche sono esibite con sobrietà: dal punto di vista tipografico, possiamo infatti notare l'uso del carattere standard in tutta la pagina (e anche in quelle successive del sito); mentre dal punto di vista dello stile testuale, l'uso pronominale della terza persona produce un distacco tra l'enunciatore e l'enunciataro, tra la Galleria e i suoi lettori/visitatori; inoltre, la completezza descrittiva dell'enunciato scritto che, mentre evita l'aggettivazione ridondante fornisce approfondimento e punti di vista differenti sullo/dello stesso oggetto, ovvero sulla Galleria, intende esprimere con chiarezza ed efficacia la scelta di un profilo sobrio quanto specifico (il riferimento è al testo riportato nella parte evidenziata in rosa, di cui abbiamo già parlato nelle pagine precedenti).

Nell'homepage e nel resto del sito non viene svolta promozione delle attività commerciali della Galleria, ovvero quelle relative alla Libreria Electa e al Caffè delle Arti; né è previsto un servizio di vendita on line dei biglietti o dei cataloghi delle esposizioni.

Nella stessa pagina spiccano però le immagini, della Galleria in alto e della famosa tela di Klimt in basso. Tra le due si instaura una relazione dai molteplici aspetti: entrambe sono usate per identificare la Galleria, che così sceglie di mostrarsi al pubblico con la riconoscibilità della monumentale architettura del suo edificio e con uno dei capolavori dell'arte moderna facenti

parte delle collezioni ospitate al suo interno; un interno ricco di preziose opere, che vuole aprirsi quasi in anteprima alla visione e all'esperienza del pubblico e che difatti offre nell'homepage del sito web un anticipo di quello che il visitatore potrà trovare nell'esperienza più coinvolgente ed impegnativa del percorso effettivo di visita. L'opera di Klimt è dunque usata come metonimia della Galleria, ovvero come parte che parla del tutto, e ciò trova conferma nell'elenco scritto alla sua sinistra, che non riporta i link a mostre o studi coevi o relativi all'opera, ma offre un elenco delle voci principali della mappa del sito della Galleria.

Passiamo adesso alla lettura rapida delle altre pagine del sito. La rapidità è possibile non solo perché esse ripropongono una struttura simile a quella dell'homepage, ma anche e soprattutto perché questa struttura si presenta notevolmente semplificata: ciascuna pagina è infatti dedicata a un tema particolare e tutte presentano uguale articolazione e distribuzione dei contenuti. Così dall'homepage si può accedere in un clic alla *storia* della Galleria, o agli *eventi*, o alle *news*, trovando facilmente le informazioni necessarie ad una futura visita.

Con l'essenzialità e la chiarezza di un indice, la mappa del sito fornisce in modo pratico la visualizzazione delle relazioni tra le varie funzioni, attività e servizi del museo. Rosso su bianco le piccole scritte sensibili che funzionano come link alle pagine di descrizione e approfondimento. Il resto della pagina contiene il logo del Ministero dei beni culturali; l'immagine di un dipinto

appartenente alla collezione Gnam, bordino a fondo pagina con i loghi di *Museo e Web* e *Minerva Europe* (presenti anche nell'homepage e di cui si parlato); e infine le date di creazione della pagina e dell'ultimo aggiornamento. Questa struttura si ripete in modo simile nelle altre pagine collegate all'homepage.

Relativamente alle immagini, che rappresentano una costante di tutte le pagine del sito, si rilevano due aspetti generali ma importanti (specie in confronto con le diverse soluzioni adottate nel sito web ufficiale del Maxxi; cap. 6): si tratta sempre di immagini uniche e fisse (invece di una sequenza di immagini in movimento) e per di più riportate per intero, frontalmente e senza nessun trattamento evidente delle dimensioni o del colore: la scelta rassicurante di una posa classica.

Quella scelta, del resto, si accompagna bene alla funzionalità pratica privilegiata dalla comunicazione del sito. Facile accessibilità al materiale; visualizzazione degli elenchi e delle informazioni, senza particolari accorgimenti grafici; cromatismo istituzionale, o forse quasi scolastico/didattico con prevalenza del rosso scuro e presenza dell'azzurro su sfondo bianco; prevalenza assoluta di linee rette e geometriche; scrittura oggettivante e in terza persona; fissità delle immagini frontali; assenza di elementi ludici, di interazione o di "intrattenimento visivo" sia dal punto di vista cromatico che delle forme.

Un effetto di severità istituzionale è dunque l'esito delle soluzioni adottate nella composizione complessiva dei testi del

sito, che mirano a fornire informazioni in modo pratico, autorevole e funzionale. Le informazioni in questione sono utili sia come anticipazione alla visita sia come integrazione successiva all'esperienza fatta. Si tratta infatti di contenuti spesso sconosciuti ai non addetti ai lavori o ai frequentatori meno assidui, e difficilmente reperibili tutte insieme durante la visita alla Galleria.

Nei confronti del visitatore (non solo di quello assiduo ma anche di quello futuro) il sito web si presenta dunque come una sorta di aiutante che introduce alla comprensione del complesso e più generale discorso della Galleria e ne facilita la comprensione delle varie parti.

Ad esempio viene dedicata un'intera pagina alla descrizione dell'*Archivio bioiconografico*; in essa si legge che la acquisizione del materiale sull'arte moderna e contemporanea (ritagli stampa, locandine, libretti, inviti a mostre e manifestazioni), confluito appunto in questo archivio storico, iniziò addirittura prima che fosse istituita la Galleria: il materiale venne infatti raccolto a partire dal decreto regio del 13 agosto 1883. Digitalizzati in gran parte i suoi contenuti, dal 1999 questo archivio aderisce al B.A.I.C.R. (consorzio delle Biblioteche Archivi e Istituti culturali di Roma) nell'ambito del progetto *Archivi del '900* consultabile on line. Ricco si presenta anche l'*Archivio fotografico*, al quale è dedicata un'altra pagina del sito web. Questi ultimi due archivi, come si legge nella pagina di presentazione comune, non sono affatto recenti ma sono stati costituiti nel 1945 da Palma Bucarelli allora già soprintendente;

mentre bisognerà aspettare il 1973 per la nascita dei *Fondi Storici*.

Singole pagine vengono poi dedicate alla *galleria fotografica* (con immagini di alcune opere che si possono ingrandire tramite la funzione zoom); alle *attività del museo*, tra cui la *rassegna stampa*, la *comunicazione culturale e i servizi educativi* (rivolti alle scuole, alle famiglie e agli adulti) e quella *Ricerca e documentazione*, alla cui pagina si legge il seguente testo:

La Soprintendenza rende disponibili al pubblico, attraverso gli Archivi, la Biblioteca e il Catalogo una serie di servizi e materiali digitalizzati, consultabili ai fini della ricerca e della documentazione.

Viene dunque precisato, in modo tanto chiaro quanto sintetico, che la ricerca non è soprattutto quella del museo; ma che materiali di attività e singoli studi condotti dalla Galleria vengono forniti agli studiosi per le loro ricerche. Preziosissimo e insostituibile il lavoro di documentazione sull'archivio del museo, ma al tempo stesso forse ancora espandibile nella direzione di una più attiva pratica di ricerca (non solo storica) eseguita dal museo stesso.

Attraverso il sito si apprende anche che la Galleria ha aderito ad una recente e utilissima iniziativa -realizzata proprio nel 2011- alla quale è dedicata un'apposita pagina accessibile già dall'homepage; basta cliccare su *Romaexhibit – Art and Exhibition in Rome*. Si tratta del sistema espositivo della città di Roma, riguardante enti pubblici e privati, e promosso dall'Assessorato alle politiche culturali e Centro Storico di

Roma Capitale. Lo scopo, importante considerati i numerosissimi spazi espositivi romani destinati all'arte, è così sintetizzato nel testo di presentazione di *Romaexibit*: "(...) garantire una programmazione condivisa, un'elevata qualità delle proposte e la non sovrapposizione delle inaugurazioni".

6.1. Il collegamento della Galleria ai musei del circuito Gnam tramite il sito web

Al centro della fascia superiore dell'homepage della Galleria sono presenti i link ai musei ad essa collegati; si tratta del museo Andersen, del museo Praz, del Museo Boncompagni e della raccolta Manzù. Sotto ai piccolissimi riquadri con la foto in bianco e nero dei rispettivi edifici, che si colorano al passaggio del cursore, sono scritti per esteso i nomi di questi musei, tutti in rosso, senza grassetto ma con evidenziatura. Cliccando sul nome o sulla piccola foto si accede ai rispettivi siti web, che presentano la stessa impostazione grafica e lo stesso stile enunciativo del sito web della Galleria, ad eccezione del sito del museo Praz che si rivolge al visitatore non più in terza persona singolare (il museo fa, dice....) ma con un "noi" esprimendo anche una partecipazione emotiva alla comunicazione, come nel caso "siamo molto lieti di comunicare che..".

Non solo. Il sito web del museo Praz si segnala anche per un'efficace costruzione del percorso di visita virtuale. Nella piantina in sezione trasversale della casa museo ogni stanza ha un colore diverso, e a ciascuno spazio colorato è associata una scritta con il nome della stanza. Cliccandoci sopra si accede alla descrizione della storia, dell'architettura interna e delle

opere in essa contenute; a fianco di questa descrizione è riportata l'immagine ridotta della piantina della casa museo in bianco e nero, in cui risulta colorata solo la stanza in questione.



(Fig. 9: sezione tratta dall'home page del sito web del museo Mario Praz. Da un lato vi è la piantina della casa-museo, dall'altro i riquadri colorati corrispondenti a ciascun ambiente domestico; cliccando su uno dei riquadri colorati o sul nome ad esso affiancato -es. *Studio*- si accede alla pagina del sito dedicata alle informazioni sulla stanza selezionata)



(Fig. 10: pagina del sito web del museo Mario Praz interamente dedicata

alle informazioni sulla sala Studio, identificata con il colore verde sulla piantina a margine)

Il testo, dunque, offre costantemente al visitatore gli strumenti di orientamento fisico-cognitivo per destreggiarsi con sicurezza e velocità nella visita virtuale e nella consultazione dei contenuti di volta in volta visualizzati.

Una soluzione così puntuale ed efficace, con la mappa colorata per ciascuna sezione da consultare, manca invece nella visita virtuale della Galleria Nazionale, la cui complessità richiederebbe invece l'adozione di simili strumenti, capaci di "alleggerire" (ovvero di valorizzare in termini ludici; Floch) la lettura di testi visivamente omogenei e ricchi di informazioni.

Più in generale, nei siti web dei musei indicati -ovvero: Museo Hendrik Christian Andersen, Museo Boncompagni Ludovisi, Museo Manzù di Ardea e il Museo Praz- il numero delle pagine e dei link risulta ovviamente inferiore a quello della Galleria, per il minor numero di sale e la minore importanza e quantità delle opere e dei documenti sui quali informare. Malgrado questo, si tratta ovviamente di strutture importanti di archivio, deposito e documentazione, e ultimamente anche di sperimentazione, come dimostra il caso del museo Andersen, che il 24 ottobre 2011 ha inaugurato e presentato al pubblico (sia di curiosi sia di addetti ai lavori) un progetto multimediale ricostruttivo della storia del piccolo museo, progettato anche per non vedenti e non udenti, e ampiamente comunicato attraverso il sito web.

7. La Galleria e i musei del circuito Gnam

La posizione di preminenza della Galleria rispetto agli altri musei del circuito (Museo Boncompagni, Museo Mario Praz, Raccoltà Manzù, Museo Andersen) è espressa anche attraverso i rispettivi loghi, di cui parlerò a breve. Per quanto invece riguarda più in generale i reciproci rapporti tra i nodi del circuito Gnam, ho potuto rilevare alcune “mancanze” nella comunicazione, conseguenza di quelle relative all’organizzazione di eventi comuni e alla reciproca promozione presso le singole sedi museali.

Infatti, presso la biglietteria della stessa Galleria non sono disponibili al pubblico, brochure o altri documenti riguardanti i musei del circuito Gnam; segno di un’occasione mancata di promozione del circuito e di autopromozione per la Galleria che ne occupa la posizione preminente e di raccordo. La stessa cosa si registra però anche presso gli ingressi degli altri musei Gnam, e questo senz’altro rappresenta un’anomalia visto che in genere presso una delle sedi di un circuito non mancano materiali specifici riguardanti gli altri poli dello stesso, come infatti si verifica per i poco distanti musei di Villa Borghese che sono parte del circuito museale del Comune di Roma. Tra l’altro, all’interno di villa Borghese e nel tratto più prossimo a Piazzale Flaminio -importante snodo di traffico e crocevia dei flussi turistici- sono presenti i cartelli segnaletici per raggiungere i musei del Comune e lo stesso Museo Borghese, ma mancano quelli per raggiungere la Galleria; e queste indicazioni mancano anche fuori dai cancelli di Villa Borghese,

ovvero su piazzale Flaminio, che nella brochure quanto nel sito web della Galleria e in quello dei trasporti pubblici romani (Atac) è segnalato come tappa intermedia di uno dei percorsi consigliati per raggiungere il museo. Eppure integrare nello spazio urbano queste informazioni non sarebbe costoso. In più, oltre che utile, rappresenterebbe soprattutto un segno di ospitalità verso i turisti (italiani e non) e un'operazione promozionale per la Galleria; specie in un nodo cittadino di passaggio obbligato e di grande visibilità quale è appunto Piazzale Flaminio; e specie considerando la migliore comunicazione e promozione dei musei vicini situati all'interno di Villa Borghese.

Tornando ai musei del circuito Gnam, la loro affiliazione alla Galleria Nazionale viene espressa soprattutto col nome/logo di ciascun museo, logo utilizzato sia presso la sede museale sia nei relativi siti web. Nei vari casi, il logo dei musei del circuito riprende quello della Galleria, con la sua scritta in bianco contenuta nei quattro rettangolini neri. A questi sono sovrapposti dei rettangolini di altri colori (rosa per il museo Andersen, blu per il museo Praz.....) contenenti la scritta in nero dei singoli musei. Come esempio, riporto sotto la prima pagina della brochure informativa del museo Andersen in cui è ben leggibile il logo (ed indicativa anche per gli altri musei del circuito che adottano una soluzione simile):



(Fig 11: prima pagina della brochure informativa del Museo Andersen; sul fondo pagina il logo del museo, sovrapposto a quello della Galleria Nazionale)

Da notare che presso il museo Andersen, sebbene manchino brochure relative alla Galleria Nazionale, sono tuttavia gratuitamente disponibili presso l'ingresso riviste che raccolgono molte informazioni sulle mostre di arte moderna e contemporanea ospitate presso musei e gallerie pubbliche e private della Capitale, compresi i musei del circuito del Comune di Roma.

Ma il Museo Andersen non cura solo questo tipo di rapporti formali con la Galleria (attraverso le soluzioni viste utilizzate per legare la sua identità a quella del più ampio circuito Gnam). Il suo legame al “museo madre” si va configurando anche (come è funzionale e auspicabile che sia in presenza di circuiti o reti) come sostanziale, ovvero relativo, oltre che solo all’identità visiva, anche alla programmazione e alle attività in corso. Se ne parlerà nelle prossime pagine.

7.1. Il museo Andersen (circuito museale Gnam). La presentazione di un progetto multimediale

Il Museo Andersen è situato non lontano dalla Galleria, nei pressi di Villa Borghese, e più esattamente al numero 20 di Via Pasquale Stanislao Mancini, una traversa della più grande Via Flaminia sulla quale si affaccia anche il piccolo e sempre affollato *Explora* (un museo a misura di bambino, interamente dedicato all’apprendimento dei più piccoli attraverso l’arte e le varie mostre e laboratori ospitati al suo interno).

Con apertura dalle 9.30 alle 19.30 tranne il lunedì, il museo Andersen conserva ed espone gratuitamente al pubblico le opere dello scultore e pittore Hendrik Christian Andersen (Bergen, Norvegia 1872 – Roma 1940).

Molto brevemente (in nota: per informazioni più dettagliate si rinvia al sito www.museoandersen.beniculturali.it) la sede del museo è l’edificio che lo stesso artista progettò e volle come sua casa, studio e atelier; al pubblico infatti è mostrata presso il primo piano, destinato soprattutto a funzione abitativa da parte

dell'artista, una parte dell'arredo: in particolare quadri, materiale fotografico, affreschi, stucchi che adornano mura e soffitti e che -come informa l'addetta al primo piano del museo- furono ideati e realizzati dallo stesso Andersen.

Il piano terra è invece suddiviso dall'entrata centrale in due atelier, uno dei quali risulta interamente occupato dalle sculture classiche in gesso, marmo o bronzo, tutte sovradimensionate, che avrebbero dovuto arredare gli spazi pubblici e l'ingresso della città idealizzata e progettata da Andersen insieme all'architetto Ernest Hebrard.

Le carte, le planimetrie e i volumi relativi a questo lavoro si trovano nel secondo atelier in cui, tra le ingombranti statue, il visitatore può leggere il titolo e i documenti esposti relativi al *World Center of Communication*, l'ambizioso progetto che avrebbe dovuto essere la sede internazionale di un laboratorio di tutte le arti e le scienze.

Malgrado l'interessamento di intellettuali e facoltosi uomini d'affari dell'epoca oltre che dello stesso Mussolini, per l'insediamento di Ostia o in alternativa per quello che poi divenne l'E42 (ovvero il quartiere Eur), il progetto rimase un'utopia e il museo oggi ne racconta la storia.

Ma questa storia, insieme a quella dello stesso edificio e delle persone che così intensamente vi hanno vissuto, è stata di recente raccontata anche attraverso altri mezzi. Mi riferisco qui al progetto multimediale sulla vita e sulle opere di Andersen, inaugurato al pubblico presso il secondo piano dell'edificio in data 24 settembre 2011: in mezzo al salone centrale

dell'appartamento, un proiettore rifletteva sulla parete bianca le immagini presenti sullo schermo video di una postazione centrale. Sensibili al contatto con la mano del visitatore, le immagini dello schermo -di volta in volta foto di persone, opere realizzate dall'artista, o luoghi visitati e amati- permettevano di accedere a un filmato con colonna sonora che veniva proiettato sulla parete e che aveva la durata di un paio di minuti, durante i quali una voce femminile fuori campo narrava gli eventi principali della vita di Andersen, come riportati nel diario scritto dalla sua affezionata cognata Olivia. La voce femminile che nei video raccontava le storie, infatti, intendeva rappresentare una personificazione della cognata dell'artista, grazie al cui diario è stato possibile ricostruire il percorso artistico, e anche umano-affettivo, di Andersen.

Questa sorta di diario multimediale della vita dell'artista, in cui si intrecciano le vicende dei vari personaggi della famiglia Andersen (per ciascuno dei quali si sviluppa un racconto specifico), è della durata complessiva di circa 45 minuti, e tutto il materiale visibile -soprattutto foto- è la versione digitalizzata del ricco archivio di testimonianze e documenti che il museo contiene ma che non può sempre e in tutti i casi (specie per motivi di deperibilità dei materiali) mostrare al pubblico. L'intero lavoro è rivolto anche ai non udenti attraverso i sottotitoli. Ai non vedenti invece -sempre nell'ambito dello stesso progetto- è consentito in via esclusiva di toccare il busto di una statua di Andersen esposta al piano terra, sì da poter fare comunque esperienza diretta dell'opera e dello stile dell'artista.

Questo intero progetto, che è entrato a far parte della

acquisizione permanente del museo Andersen, è stato curato da Matilde Amaturò in collaborazione con la Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale; costituisce un'ulteriore tassello dell'iniziativa intrapresa già da alcuni anni presso la Galleria Nazionale, ovvero la realizzazione -in concorso con alcuni poli di ricerca universitaria (l'Università "Roma Tre")- di dispositivi visivi, tattili e sonori, per tentare di "tradurre" le opere visive ai non vedenti.

In Galleria ad esempio, nel fagiolo che precede le sale del I Ottocento, è esposta la mostra *Le vie dell'arte attraverso le emozioni*, in cui quattro tele dell'arte moderna e contemporanea trovano al loro lato dei dispositivi audio (cuffie per brani di musica classica e per breve spiegazione relativa all'opera) e altri tattili (tavola di plastica inclinata su cui l'opera di pittura è riprodotta con uno spessore aumentato, in modo che a leggerla possano essere i polpastrelli delle dita) per consentire una forma alternativa di fruizione dell'arte a non vedenti e/o non udenti.

Ritornando ora alla descrizione del museo Andersen, e più in particolare ai servizi di accoglienza inseriti al suo interno, poco valorizzata risulta la caffetteria, attrezzata tra le stanze del primo piano che fanno da perimetro all'articolato salone centrale. Presso il bancone di questo piccolo bar, il percorso di visita all'appartamento dell'artista momentaneamente si arresta; oltre infatti si trova il piccolo corridoio dove le stanze con i quadri lasciano il posto alle toilette riservate ai visitatori. Così, seppure per la disposizione rispetto al resto della casa il

piccolo ristoro è un punto obbligato di passaggio (più esattamente, infatti, si trova sistemato in uno degli angoli del perimetro rettangolare dell'appartamento, vicino alle finestre che danno su via Mancini), tuttavia sembra essere poco frequentato, quasi fosse anch'esso un'immagine d'epoca da trattenere con gli occhi, piuttosto che un ambiente d'altri tempi da poter vivere ancora, con i rumori delle tazzine e della macchina per l'espresso.

Presumo allora che l'effetto descritto, per cui il bar risulta inglobato e assorbito dal percorso di visita fino a perdere la riconoscibilità immediata della sua stessa funzione d'uso, sia dovuto sia all'eccessiva continuità con il percorso di visita museale; sia alla non discontinuità delle soluzioni architettoniche e d'arredo per esso utilizzate rispetto a quelle del resto dell'appartamento, ovvero non si percepisce in alcun modo un distacco funzionale tra il locale del bar e quello del museo. A proposito infatti, il locale presenta gli stessi colori e materiali di rivestimento di muri e pareti del resto della casa-museo; inoltre sono lasciate aperte le porte che dal resto dell'appartamento immettono direttamente al bancone e ai tavolini del bar; infine, l'assenza di separè o di altre soluzioni poco invasive e capaci di segnalare una distinzione. Insomma, in considerazione di tutto ciò, è come se in questo bar vigesse il divieto -espresso e valido in tutti i musei- di non consumare cibi e bevande. Questa eccessiva continuità del bar con il resto del percorso museale, dunque, pare ostacolarne l'uso o perlomeno un certo uso disinvolto, considerato quasi inappropriato, improprio o poco rispettoso rispetto alla destinazione culturale dell'intero edificio. Intervenire, per

segnalare la non continuità del bar rispetto al resto del percorso di visita, penso sia utile non solo per restituirne la funzionalità commerciale ma anche per renderla integrata e nello stesso tempo indipendente da quella del museo; per consentire ai frequentatori della zona di accedere a questo servizio, potendo usufruire dell'interno storico intimo e grazioso del museo Andersen in cui il tempo, il sottofondo acustico e il contesto visivo, sono ben diversi rispetto a quelli dei bar (non vicinissimi) di piazza Flaminia.

Da segnalare infine, riguardo alla stagione di sperimentazione che l'Andersen pare aver intrapreso, la partnership con il Master of Art della Luiss (LMA) e la mostra *Italia Ora* a cura degli stessi studenti del master, con il coordinamento scientifico di Achille Bonito Oliva e la tutorship di Angelo Capasso.

La mostra, inaugurata l'8 ottobre 2011, è rimasta in programma fino al 10 novembre dello stesso anno. Di seguito la cartolina promozionale relativa all'evento:



(Fig. 12: cartolina della mostra *Italia Ora* a cura degli studenti del Master of Art Luiss)

8. I rapporti con il territorio urbano

Riguardo alla presenza sul territorio di indicazioni stradali, i pochi cartelli segnaletici indicano solo la Galleria, ma non gli altri musei del circuito che, tranne il caso del Praz, si trovano nelle vicinanze di Villa Borghese.

Per la stessa Galleria, tuttavia, si registra come la segnaletica risulta scarsamente utilizzata: la si trova solo nelle immediate vicinanze, ovvero su via Flaminia e negli incroci stradali di Villa Borghese laddove si è già vicini a Via delle Belle Arti;

manca invece -come già ricordato- presso Piazzale Flaminio segnalato, sui siti web di informazione ufficiale (il sito web della Galleria e quello dell'Atac di Roma) e sullo stesso pieghevole *Informazioni* disponibile presso la Galleria, come punto obbligato di passaggio nel tragitto cittadino verso il museo.

Se la segnaletica risulta scarsa per la Galleria Nazionale, essa è assente per gli altri musei del circuito. Sia all'interno di Villa Borghese, con i suoi poli museali; sia presso piazzale Flaminio e la stessa via Flaminia, risulta infatti l'assenza di cartelli e segnali stradali relativi al museo Andersen che, per lo stile delle opere contenute e per la stessa architettura del suo edificio, sarebbe invece molto apprezzato dai turisti stranieri sempre numerosi in quella zona urbana e da sempre attratti dallo stile classico-rinascimentale made in Italy e dal liberty. Ma il museo sarebbe apprezzato anche da quei cittadini e visitatori nostrani che prediligono l'arte figurativa e dimostrano meno dimestichezza con l'arte astratta e con l'arte contemporanea più in generale, come mi è capitato di registrare dai commenti diretti di alcuni visitatori dell'Andersen che interagivano con la persona che li guidava alla visita delle sale, e come è emerso pure dall'analisi curata da Ligozzi e Mastrandrea (2008) sul pubblico della Galleria.

In generale, le osservazioni raccolte fanno rilevare per la Galleria e l'Andersen, ma non per gli altri musei dello stesso circuito, una discreta interazione reciproca e la presenza di attività con alcune istituzioni locali di ricerca. Così la Galleria da tempo (vale a dire dalla Soprintendenza Bucarelli) è in

rapporto con l'Università La Sapienza, da diversi anni anche con Università Roma Tre, mentre l'Andersen ha stretto legami importanti con la Luiss.

Riguardo a queste collaborazioni, però, pare essere finora mancata una visione unitaria e di lungo periodo, e dunque una programmazione in qualche modo continua nel tempo, e in cui far crescere i singoli progetti intrapresi dai musei e dalle università appena citate. Tuttavia non mancano i tentativi in questa direzione. Ad esempio, i cicli di conferenze di *Sensibilia* sembrano protesi a far cristallizzare nel tempo l'attenzione di diversi studiosi alle problematiche dell'arte e dei musei; questi cicli, però, toccano solo indirettamente e per vie traverse le specificità e le problematiche della Galleria e del suo circuito. Ospitando alcune delle conferenze di *Sensibilia*, inoltre, la Galleria senza dubbio ospita la presentazione di studi importanti e non rimane ai margini dell'attenzione nello scenario dei luoghi dell'arte moderna e contemporanea e del dibattito ad essa relativo.

Contemporaneamente, accanto a iniziative del genere, la Galleria potrebbe promuovere studi specificamente tarati sulla comunicazione della sua collezione ed esposizione verso il suo pubblico, in modo da inserirsi in prima persona e più attivamente all'interno delle attività che essa stessa ospita, ottenendo così feedback importanti sul lavoro svolto e indicazioni preziose su quello ancora da fare.

A tale proposito, la Galleria potrebbe rafforzare il rapporto con la vicina Sapienza Università di Roma dando indicazioni

generali sui temi di maggiore interesse ed esprimendo finalità specifiche per tesi di laurea specialistica che abbiano ad oggetto la Galleria stessa; potrebbero essere poi i dipartimenti scientifici della Galleria, e la Soprintendenza stessa, a valutare i progetti di ricerca pervenuti in base alla loro attinenza con le indicazioni fornite, con la programmazione culturale in corso e con i lavori museali ancora in fase di ideazione.

Sarebbe questo anche uno dei possibili modi per integrare la Galleria nel quartiere, che è zona universitaria oltre che turistica, costruendo così legami e possibilità di scambio con il territorio limitrofo, dal quale si mostra oggi piuttosto ritirata e distante. Si potrebbe iniziare a fare questo rafforzando la continuità con l'asse perpendicolare a Via delle Belle Arti, ovvero con l'asse Facoltà di Architettura - Villa Borghese.

Per comprendere meglio la differenza tra i due assi lungo i quali si trova la Galleria, basta considerare che volendo raggiungere la Galleria spostandosi lungo il primo asse (dato dal segmento Viale Liegi – Via delle Belle Arti) si ha del museo solo una visione laterale e senza prospettiva che azzerava la monumentalità dell'edificio Bazzani; percorrendo a piedi questa zona, inoltre, sono pochi i punti di sosta e ristoro per cittadini e turisti. Inoltre, lungo questo asse, non risulta significativa per il discorso della Galleria la prossimità territoriale con altri poli di attrazione che lì hanno sede (es. lo Zoo di Roma). Invece lungo il secondo asse (Facoltà di architettura – Villa Borghese), che qui propongo di rafforzare e prolungare (con il segmento successivo dato da Piazzale

Flaminio, Piazza del Popolo, Via del Corso, Piazza Venezia, Via dei Fori Imperiali e Colosseo), la situazione è ben diversa. Qui le istituzioni più vicine alla Galleria sono anche quelle per essa più significative (l'Università da un lato; e dall'altro i musei del Comune di Roma dentro Villa Borghese, e poi le piazze e i monumenti storici della Capitale) e più vicinie numerosi inoltre sono le soste, i servizi e i ristori per i visitatori. Inoltre, ben diverso sarebbe lo scenario visibile a chi si dirigesse da qui verso la Galleria lasciandosi alle spalle Villa Borghese e fermandosi alla sua uscita, in cima alla lunga discesa di gradini. Dalla scalinata esterna alla Villa e antistante il museo, infatti, di può ammirare l'ampio panorama di Via delle Belle Arti, con vegetazione laterale del parco; corsie stradali per veicoli e tram in basso e poi, risalendo con lo sguardo, un'altra scalinata, quella che porta all'ingresso principale del Palazzo di Bazzani, maestoso e monumentale. Senza alcun dubbio, una visione da cartolina turistica.

Come si è potuto intuire, avendo letto dei riferimenti anche alle altre istituzioni più vicine alla Galleria e ai servizi per turisti e cittadini, non sto proponendo di incrementare visivamente l'asse Facoltà di Architettura – Villa Borghese per un ritorno nostalgico alla monumentalità del passato; si tratta invece del tentativo di ripristino di un importantissimo percorso nella storia della Galleria e del suo rapporto -culturale ed economico, oltre che territoriale- con i principali punti di riferimento e orientamento della città di Roma, quelli che dopo Villa Borghese sono rappresentati da Piazza del Popolo, Via del Corso, Piazza Venezia, Fori imperiali, Colosseo.

Ciò significherebbe integrare il discorso della Galleria completandolo con la parte relativa alla sua identità locale, che è insieme storica, sociale, economica e culturale.

Dunque, non si tratta genericamente di creare sinergie per incrementare le *esternalità* prodotte dalla Galleria; semmai queste sarebbero una delle conseguenze secondarie dell'operazione a cui si sta facendo riferimento, e che prevede un punto di vista molto differente (cap. 7).

Penso piuttosto a una strategia di rafforzamento del discorso museale della Galleria considerando il suo territorio di riferimento non come prodotto, sbocco o teatro delle sue azioni; ma al contrario come strumento, come risorsa identitaria da utilizzare per valorizzarla attraverso il recupero degli elementi che sono presenti nel territorio e possono servire a esprimere meglio la sua storia, quella finora scritta e quella ancora da fare.

Così si riuscirebbe forse a togliere la Galleria dalla scarsa cura e attenzione urbanistica che ultimamente gli è stata riservata²⁶, sfruttandone la posizione per incrementare le iniziative e i contatti con le presenze culturali e commerciali che nel frattempo si sono sedimentate in quell'area (da un lato con il

²⁶ Lo spiazzo centrale della scalinata che da Villa Borghese scende su via delle Belle Arti sarebbe infatti da recuperare: in questo punto, molto suggestivo perché panoramico e anche perché abbellito da due esedre laterali con fontane, circondate da una lunga seduta semicircolare, la pavimentazione centrale è tutta da ripristinare dal momento che ad oggi si presenta sgretolata in lamelle di asfalto divelte dal suolo.

turismo di Villa Borghese e via del Corso, e con l'Accademia di Belle Arti; e dall'altro con Via Gramsci e la vicinissima Facoltà di Architettura).

9. Il discorso della Galleria

A partire dai contenuti dei vari paragrafi è possibile ricostruire il complesso discorso della Galleria, per il quale risulta centrale l'esperienza di visita diretta, con tutto il suo arzigogolato percorso tra le sale dell'800, del 900 e quelle del corpo centrale dell'edificio dedicate alle mostre temporanee, soprattutto di arte contemporanea.

Altresì, abbiamo anche potuto vedere come questa esperienza di visita non completi da sola l'intero discorso della Galleria; anzi, la visita stessa va integrata con la lettura di altri *testi*, ovvero del più ampio circuito museale in cui la Galleria è inserita; del logo; delle guide cartacee e del sito web ufficiale che offrono informazioni e categorie concettuali preliminari alla visita, e al tempo stesso risultano utili in un momento ad essa successivo per ricordare, memorizzare, approfondire.

Da tutto questo, e in particolare prestando attenzione alla storia della Galleria (e alla coincidenza di date di cui si è parlato) e poi alla sequenza di contenuti lungo tutto il percorso di visita - dalla scalinata esterna e dalla facciata principale dell'edificio fino all'atrio interno, e poi alle sale dell'800 e del 900- si è potuto notare come il racconto dominante sia quello del nazionalismo, del mito delle origini della nazione e della

Galleria che di quel mito doveva esserne espressione e al tempo stesso produzione.

Sicchè la narrazione del e sul nuovo stato unitario risulta quella principale dell'intero discorso della Galleria; a questa narrazione risultano poi piegati tutti gli altri temi o racconti potenziali che la galleria tiene insieme. Potenziali perché infatti quei temi, più che essere sviluppati in modo continuo e completo nelle reciproche relazioni con il discorso principale, compaiono in esso solo come citazione, risultando figurativizzati e oggettivati nelle singole opere o in piccoli gruppi di opere esposte nelle sale lungo tutto il percorso. Così infatti si verifica per il tema delle Esposizioni nazionali e Internazionali, tenutesi in Italia e in Europa e delle quali diverse opere sono esposte in Galleria in ordine sparso e senza riuscire a formare un racconto autonomo; del resto quelle opere non sono neanche riconoscibili immediatamente, poiché se ne apprende la provenienza solo dalla lettura dei singoli cartellini (e nella Galleria ce ne sono tantissimi) mentre manca un più facile segno di riconoscimento visivo (es. una forma o un colore particolare apposto vicino alle opere) che permetta a colpo d'occhio, durante la visita, di associare alcune fra le opere esposte al tema delle Esposizioni. Solo al 1911 è appositamente dedicata un'intera sala del I Novecento.

Per quanto riguarda invece l'arte straniera, si registra anche in questo caso la sua subalternità al tema del nazionalismo: la presenza e la posizione di queste opere all'interno delle sale ne esprime non tanto l'importanza per l'arte in genere, e per quella del nostro Paese in particolare, quanto soprattutto il

contribuito all'elogio delle qualità italiane. Premiate dunque le opere degli artisti stranieri che hanno lavorato o soggiornato a lungo nel nostro paese; ad essi è riservata ampia visibilità nel percorso; un posto altrettanto illuminato e centrale viene invece negato a Duchamp (!) relegato in un lato piccolo basso buio e periferico della sezione relativa al primo Novecento. E invece Duchamp è indispensabile non solo da un punto di vista teorico, quanto anche e soprattutto da un punto di vista pratico e strategico rispetto all'unità del discorso della Galleria e al suo aggancio a quello del Maxxi: esso farebbe infatti da collante sia tra le opere avanguardiste italiane e straniere, sia -da un punto di vista esterno- tra l'arte contemporanea esposto nella Galleria e quella esposta presso il Maxxi²⁷.

Che il nazionalismo rappresenti la continuità più importante e centrale per il discorso della Galleria risulta anche dal fatto che è proprio questa continuità ad assicurare la comprensione generale dell'esposizione anche quando l'ordine numerico delle sale nella mappa pare spezzarne la linearità; o quando gli stessi visitatori, disobbedendo sia alle istruzioni della mappa sia alle istruzioni architettoniche, cominciano a passeggiare da un lato all'altro delle sale (specie quelle dell'800 e del primo Novecento).

La narrazione della nazionalità è così prevalente che con essa

²⁷ Nel prossimo capitolo (cap. 7), infatti, vedremo la centralità di Duchamp nel discorso del Maxxi; il nome dell'artista compare infatti stampato in lettere cubitali sulla trasparenza delle vetrate di ingresso. D'altro canto, il Maxxi nasce come una sorta di estensione della Galleria nazionale, (v. fine § 1).

finisce poi per identificarsi l'intero discorso della Galleria, anche se quest'ultimo -come abbiamo visto- risulta in realtà più ampio e complesso rispetto a quella narrazione, per la presenza di altri temi che tiene insieme e che ad essa piega.

10. Alcune proposte

La proposta più importante per la Galleria è quella di disimplicare i temi innestati nel racconto principale, raccontarli, distinguerli e raccontarsi meglio attraverso di essi.

Il che presuppone per la Galleria assumere una posizione esterna e riflessiva -in termini semiotici, debrayata- sia rispetto alla storia raccontata, quella dell'Unità e della nazionalità; sia rispetto alla sua storia complessiva, ovvero a tutto ciò che essa è stata nel tempo, dalle origini ad oggi, nella successione delle soprintendenze e al mutare delle correnti artistiche.

Queste storie, figurativizzate e intrecciate al racconto principale della Galleria, vanno da questo distinte, distanziate, dipanate ed espresse.

In questo modo può essere restituita articolazione e prospettiva al discorso complessivo della Galleria e dunque anche al percorso di visita che essa offre ai propri visitatori.

Questo sarà il primo passo non solo per rafforzare l'identità di questa istituzione museale, ma anche per trasmetterla efficacemente (e in modo più chiaro, accessibile e

comprensibile) a un pubblico più vasto rispetto alla ristretta cerchia di specialisti dell'arte e della stessa Galleria.

Pertanto, non fanno difetto di per sé le schede delle sale non aggiornate (né nello stile, né nei contenuti) ai cambiamenti intervenuti nel tempo e alla nuova disposizione delle opere; né fa difetto di per sé l'assenza della traduzione inglese nei cartellini; o l'assenza di sintetiche schede di lettura almeno per le opere principali esposte; o le contraddizioni riscontrate tra le istruzioni di percorso espresse nella mappa (quello consigliato dalla direzione del museo) e quelle implicite nell'architettura e nelle soluzioni allestitivie; o la mancanza di continuità nel passaggio tra esposizione dell'800 ed esposizione del 900; o, infine, la disposizione delle opere di Duchamp in un angolo poco illuminato e periferico del percorso di visita.

A fare difetto non sono questi singoli aspetti singolarmente considerati.

A fare difetto è invece l'assenza di una più generale riscrittura di cui essi sono traccia.

Prendiamo ad esempio Duchamp di cui abbiamo appena parlato. Il suo ruolo nella storia dell'arte è unanimamente riconosciuto; egli infatti con le sue provocazioni ha in un certo senso catalizzato le esperienze delle avanguardie, che tanto erano state incoraggiate dalla storica soprintendente Bucarelli, e ha decisamente segnato il passaggio dall'arte moderna a quella contemporanea. Riconoscendo a Duchamp maggiore spazio e maggiore importanza all'interno del proprio percorso di visita, la Galleria non renderebbe semplicemente omaggio al

noto artista e alle sue opere, ma darebbe soprattutto ai propri visitatori un messaggio diverso circa i canoni estetici assunti (decisamente meno tradizionali e nazionalistici di quelli attualmente comunicati, e più in sintonia con le sue stesse esposizioni del passato) e un più chiaro ed esplicito riferimento alle conoscenze culturali e artistiche necessarie alla lettura e comprensione dei gruppi di opere esposte, in particolare nel passaggio cruciale tra Ottocento e Novecento e soprattutto tra prima e seconda metà del Novecento. Ricordiamo infatti che proprio queste sezioni sono quelle risultate più difficili e problematiche per i visitatori della Galleria.

Sicchè lavorare a una riscrittura strategica del discorso della Galleria, nei termini fin qui detti e a partire dalle mancanze più importanti, comporterà inevitabilmente far ricorso a una più ampia cornice concettuale in cui anche altre problematiche saranno più visibili e pronte a essere risolte.

Dunque non sarà sufficiente per la Galleria rimediare ai singoli aspetti problematici, di cui si è parlato, per migliorare il suo discorso, il suo rapporto con i visitatori e la sua comunicazione in senso lato. Questa operazione di per sé non sarà sufficiente, ma sarà certamente una condizione necessaria e indispensabile per ripensare il discorso della Galleria e per renderlo capace di accompagnare meglio l'evoluzione storica, la stessa che ne ha cambiato anche il più generale contesto di azione (cap. 3) e le specifiche istanze a cui rispondere (che sono anche quelle sociali e del territorio; cap. 2, § 2.1). Sono queste, a mio avviso, le evoluzioni e le sfide con cui la Galleria è chiamata a misurarsi.

In una simile prospettiva, in cui è dunque il contesto a definire il testo (Marrone 2011), viene recuperata l'importanza del rapporto della Galleria sia con la propria storia sia con il territorio di riferimento, che di quella storia e di tante altre è ancora traccia; storia e territorio che così sono valorizzati come risorse a partire dalle quali ri-configurare, indirizzare e misurare l'azione della Galleria.

Riguardo al rapporto con il territorio circostante, ad esempio, dal quale risulta in gran parte slegata (§ 8), la Galleria potrebbe non solo rafforzare i legami con la Facoltà di architettura (alle sue spalle, presso via Gramsci) e con l'Accademia di Belle Arti (vicino Piazza del popolo); ma potrebbe anche costruire rapporti, magari attraverso alcuni eventi, con i vicinissimi musei di Villa Borghese facenti parte della rete museale del Comune di Roma. Attualmente, invece, la compresenza sul territorio si accompagna ad un reciproco isolamento nelle rispettive sfere "amministrative" di azione, nazionale per la Galleria e comunale per i musei del circuito romano; e i problemi o le assenze di segnaletica nei pressi di Piazza del popolo e dentro Villa Borghese sono -come visto nelle precedenti pagine- una traccia di questa "distanza" dei rispettivi edifici e aree pur contigui fisicamente.

A riguardo di tutto questo farebbe sperare in meglio il recente aggiornamento del sito web della Galleria che (§ 6) dà appuntamento ai suoi visitatori per la fine di dicembre 2011

quando sarà completata l'opera di riallestimento generale del museo.

Si aspetta dunque di vedere come il riallestimento riesca a riconfigurare il discorso della Galleria risolvendone le problematiche più profonde.

11. Il nuovo allestimento e ordinamento della Galleria Nazionale. Le principali novità introdotte dal 22 dicembre 2011

L'atteso riallestimento e riordinamento della Galleria è stato realizzato e aperto al pubblico il 22 dicembre 2011²⁸.

Molte le novità, a partire dalla Sala delle colonne e dai Saloni centrali entrambi rinominati. Essi, destinati in precedenza alle esposizioni temporanee di artisti molto recenti o contemporanei, e considerati tappa conclusiva della visita alla Galleria, sono adesso occupati in modo permanente da esponenti di spicco del contemporaneo e delle avanguardie con i quali danno inizio al percorso di visita. La Sala delle colonne -indicata adesso sulla mappa con il numero 1- è stata restituita al pubblico in una veste molto scenografica: l'installazione di Alfredo Pirri *L'artista interpreta il museo* (2011) è quella che dà il nome alla sala nella quale i visitatori

²⁸ A Marzo 2012 risultano ancora in corso di riallestimento -come informa anche la pagina con il nuovo percorso di visita, ritirabile presso la biglietteria- le sale 41-43 che ospitano donazioni alla Galleria e la sala 44 destinata a laboratorio didattico.

camminano su un grande specchio rotto, scricchiolii inclusi; sopra questo pavimento, dissestato e riflettente, sono state sistemate dall'artista alcune sculture del XIX secolo, tutte bianche (come le tende laterali, le pareti e il soffitto) antropomorfe e dalle forme classiche.

Si tratta complessivamente di una metafora, quella dell'avvenuta rottura dei più tradizionali schemi di visione e di esperienza del e nel museo moderno; i consolidati canoni estetici scricchiolano, proprio come lo specchio rotto, restituendo un'immagine necessariamente frammentata della contemporaneità e dell'arte che la esprime.

Le drappeggiate veneziane della sala, così come quelle delle esedre laterali, sono state sostituite con tende nuove dello stesso colore bianco ma lisce e apribili a partire dal centro, in modo da lasciare allo sguardo piccoli scorci dei giardini laterali con i blocchi scultorei. Questi scorci, con breve continuità visiva tra interno ed esterno dell'architettura e dell'esposizione museale, erano assenti nel precedente allestimento.

Il Salone Centrale, o sala 2, è invece occupato dalle più note opere di Hartung, Manzoni e Vedova, dagli assemblaggi di Burri e dai tagli dello spazialismo di Fontana; in posizione centrale spicca lo smalto della celeberrima quanto discussa *Fountain* di Duchamp. Rinominata "Scusi ma questa è arte?", la sala con la propria esposizione ripropone l'interrogativo principale che i lavori di quegli artisti avevano sollevato, e tuttora sollevano, di fronte ad un occhio dall'estetica classica e figurativa.

In questo modo, le opere presenti dialogano con il precedente

specchio infranto di Pirri e preparano il visitatore ad un approccio (anche) critico rispetto all'arte esposta e più in generale rispetto alle stesse condizioni di esteticità che ne legittimano la presenza all'interno del museo.

Il museo cerca così di avvicinarsi al suo pubblico, condividendone alcune perplessità senza tuttavia rinunciare alla preminenza del proprio ruolo e al riconosciuto valore del proprio intervento.

Il percorso continua con le esedre o “fagioli” laterali (indicate sulla nuova mappa con 3a/3b) che ospitano ritratti di artisti, letterati e intellettuali; da qui il visitatore torna verso l'atrio attraversando velocemente i corridoi a destra e a sinistra della biglietteria con una rapida rassegna di Gino Severini e di Angelo Tommasi e Vincenzo Vela dal titolo *La gente comune*. Con questo ampio giro, nel e intorno al corpo centrale dell'edificio Bazzani, si chiude la *Introduzione al museo*²⁹

²⁹ Il visitatore, acquistando il biglietto, può ritirare presso la biglietteria una pagina fotocopiata contenente in alto la piantina della Galleria con le sale numerate e in basso una legenda che collega a ogni numero un titolo e l'indicazione dei principali artisti autori delle opere esposte nella sala corrispondente. Nella legenda, inoltre, le sale vengono raggruppate secondo un ordinamento cronologico-tematico (e non più cronologico-regionale, ormai da tempo criticato) perfettamente sovrapponibile alla ripartizione dei blocchi architettonici dell'edificio. Così, al blocco centrale del primo livello -quello descritto nella pagina sopra- intitolato *Introduzione al museo* seguono i seguenti raggruppamenti: *Il mito, la storia e la realtà 1800-1885* (sale 4-10, primo livello ala est); *Verso la modernità 1886-1925* (sale 14-23, primo livello ala ovest); *Un altro tempo un altro spazio 1926-2000* (sale 24-32, secondo livello ala est); *Monografiche* (sale 33-40); *Donazioni* (41-43, sottolivello ala ovest, in corso di allestimento) e *laboratorio didattico* (44,

ovvero quella che la direzione museale ha deciso di articolare come la prima delle sette parti tematiche in cui è stata riarticolata la visita alla Galleria.

Rispetto al precedente ordinamento e allestimento, ci sono anche altre interessanti novità introdotte con positivi effetti sul percorso di visita.

Innanzitutto, il passaggio da un lato all'altro dell'architettura e dell'esposizione procede adesso con meno discontinuità e salvaguardando l'orientamento spaziale e cognitivo del visitatore³⁰ -anche di quello meno esperto- grazie sia a ben visibili segnalatori di posizione³¹ sia a testi sintetici, chiari e di veloce lettura relativi ai contenuti di ciascuna sala e anche ai contenuti delle opere principali in essa esposte³².

Sono state inoltre ritinteggiate le sale del primo livello relative all'Ottocento e ai primi del Novecento (4-22); blu e bourdeaux i colori scelti, sui quali spicca il dorato delle nuove cornici o il bianco scultoreo dell'Ercole di Canova (sala 7), adesso al

sottolivello ala ovest, in corso di allestimento); *Mostre temporanee* (47-55, secondo livello ala ovest).

³⁰ Viene così risolta una delle principali difficoltà per i visitatori della Galleria emersa dall'indagine quali-quantitativa di Ligozzi e Mastrandrea (2008) e ampiamente motivata dall'analisi semiotica del percorso di visita presente in questo capitolo.

³¹ Si tratta di mappe in rilievo e a zone cromatiche, e di numeri e frecce direzionali, apposti in corrispondenza dell'accesso a ciascuna sala.

³² Si tratta rispettivamente di: pannelli bianchi di medie dimensioni, posti ad altezza viso sul lato destro del percorso e in corrispondenza dell'accesso alle sale, con testo in italiano e in inglese; cartellini delle opere principali con informazioni autore, titolo anno e deposito e breve descrizione opera, il tutto solo in lingua italiana.

centro delle due file di divinità greco-romane al cui zoccolo è stato aggiunto un più alto piedistallo per proporzionarle rispetto al blocco del Canova.

In questi ambienti, come anche in quelli dell'ala adiacente del primo livello, è stata tinteggiata -nell'identico colore delle pareti (blu o bourdeaux a seconda dei casi)- anche la bordatura dei varchi di accesso lungo l'*infilade* in modo da eliminare la vecchia denominazione delle sale; così, ad esempio, è scomparsa la precedente scritta dorata *Sala della Psiche* sulla sommità dell'accesso alla sala, e la scultura che le aveva dato il nome -ovvero *La Psiche svenuta*- è stata spostata su un lato della sala centrale dell'Ercole, mentre le rimanenti opere sono state risistemate in posizioni diverse o sostituite con altre prelevate dai depositi della Galleria.

Questa operazione di recupero del patrimonio finora in deposito ha interessato più in generale tutta la Galleria, permettendo così anche ai visitatori più assidui di incontrare piacevoli sorprese lungo il nuovo percorso che si snoda anche attraverso locali da tempo chiusi al pubblico, come i semicerchi di piccole sale al terzo livello dove sono ospitate le mostre monografiche, e come il gruppo di sale -ancora in corso di allestimento- destinate al laboratorio didattico e alle donazioni. Gli interventi hanno dunque riguardato, almeno per ora, solo l'interno del museo e delle sale espositive.

Riguardo al braccio Cosenza, invece, ancora silenzio. E un'assenza di intervento si registra anche riguardo ai rapporti con il territorio.

Capitolo 6

Il caso studio MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo

1. Le origini del Maxxi: la lettura dal futuro

Del concorso internazionale, del progetto di Zaha Hadid e delle fasi di realizzazione fino all'apertura del museo parleremo nel prossimo paragrafo. Perché le origini del Maxxi, come ricorda Pio Baldi³³, sono da cercare ancor *Prima della prima pietra*³⁴ e da leggere nel 10.000 d. C.

Di seguito un estratto del suo racconto delle origini del Maxxi:

(...) Era maturata l'idea di preparare un oggetto prezioso da intercludere nel cavo della prima pietra. Fu scelto di affidarsi a Ettore Sottsass (...). Avrebbe disegnato una laminetta di bronzo sottile e iscritta, quasi un riferimento ad analoghi materiali di scavo etruschi (*Pyrgi*) che potesse diventare un segno di identificazione per gli archeologi del futuro. Immaginiamo allora che nel 10.000 d. C. gli scienziati della storia che verrà concentrati a scavare nell'ansa del Tevere dove era stato il quartiere Flaminio potessero trovare la lamina della prima pietra e da ciò che vi era scritto avessero un indizio sugli eventi di ottomila anni prima. Il testo dell'iscrizione sul fronte principale è: MAXXI. MUSEO NAZIONALE

³³ Pio Baldi è il presindente della Fondazione Maxxi.

³⁴ *Prima della prima pietra* è il titolo del testo di Pio Baldi con cui si apre (p. 11) *Maxxi materia grigia: il racconto della costruzione* (2010) a cura di M. Avagnina, M. Guccione, S. La Pergola; Electa, Milano.

DELLE ARTI DEL XXI SECOLO MAXXI ARTE MAXXI
ARCHITETTURA 20.03.2003.

Sul retro si legge:

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI DIREZIONE
GENERALE PER L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE
MINISTERO PER LE INFRASTRUTTURE E I TRASPORTI
PROVVEDITORATO ALLE OPERE PUBBLICHE PER IL LAZIO
MUSEO NAZIONALE PER LE ARTI DEL XXI SECOLO PROGETTO
ZAHA HADID. (P., Baldi, 2010, p. 11)

Ecco dunque come è stato costruito il mito delle origini del Maxxi, e come è stato dato spessore storico ad un'istituzione contemporanea che pochi anni fa nasceva nella città eterna. Visto che le origini del museo erano infatti note o comunque familiari a noi contemporanei, a mancare era invece il loro racconto perso nella notte dei tempi e che potesse essere ricondotto anche al racconto di Roma e del Tevere. In mancanza di un passato da far riemergere nel presente, si è allora costruito nel presente un passato da far riemergere nel futuro: nel 10.000 d. C. l'espedito della tavoletta, che per noi oggi non ha valore storico e rivelatore, sarà invece un preziosissimo reperto.

In realtà non si può parlare neanche di reperto vero e proprio: la sua natura è infatti puramente potenziale; non sappiamo cosa sarà della terra nel 10.000 d. C. Eppure il potere dei simboli e dei riti riesce a sopperire a ogni mancanza.

E per rafforzare il mistero, nel gioco di ciò che esiste, che è esistito senza tuttavia essersi rivelato ancora nella sua pienezza -perfetta operazione seduttiva- Pio Baldi aggiunge anche altre

informazioni relative al perché non è stata data ampia diffusione alla storia della tavoletta e dell'inaugurazione della prima pietra del Maxxi. Spiega infatti che proprio alcuni giorni prima del rito della prima pietra, ovvero tra il 19 e il 20 marzo 2003, scoppiava la guerra del Golfo con l'invasione dell'Iraq da parte delle truppe angloamericane. Non sembrava dunque opportuno fare mostre celebrative, specie in considerazione del fatto che la guerra scoppiava proprio nella patria di Zaha Hadid, l'architetto che aveva progettato il Maxxi.

Più in generale, e a conclusione di quanto finora detto, l'operazione costruttiva del racconto delle proprie origini mostra chiaramente come il Maxxi faccia della proiezione al futuro un elemento costitutivo della propria identità e della propria storia, presente e ancora tutta da raccontare.

Quale strategia potrebbe essere migliore o meno ambiziosa di questa per affermarsi come segno sempre attuale di contemporaneità?

2. La storia del Maxxi e le fasi principali della sua costruzione

La storia del Maxxi -come è raccontato nella guida³⁵ al museo, e come abbiamo anche anticipato attraverso la storia della Galleria Nazionale (cap. 5, §1)- inizia nel 1997 quando il

³⁵ S. Bilotta, A. Rosati, 2010, edited by, *Maxxi. Museo Nazionale delle arti del XXI secolo. Guide*, (testo in inglese) Mondadori Electa, Milano.

ministro della cultura propone la creazione a Roma di un nuovo distretto nazionale per l'arte contemporanea. Sempre nello stesso 1997, il Ministero della difesa cede la proprietà della caserma militare Montello.

Nel 1998 viene così indetta la gara internazionale per la progettazione del nuovo distretto. Da 273 progetti candidati, la giuria seleziona 15 semifinalisti, tra cui ben 6 progetti sono di studi di architettura italiani.

L'anno seguente, il 1999, viene scelto il progetto dell'iraniana trapiantata a Londra Zaha Hadid.

La prima pietra del Maxxi -come anticipato nel paragrafo precedente- viene posta nel 2003 alla presenza delle autorità. Bisognerà aspettare il 2010, esattamente il 30 maggio, per l'apertura ufficiale³⁶ al pubblico.

Nel volume *Maxxi materia grigia. Il racconto della costruzione* (2010) sono invece raccontate le fasi della costruzione del museo.

Gli anni 2003-2004 sono quelli della prima fase in cui vengono svolti i sondaggi archeologici del sito e in cui avvengono le

³⁶ In realtà -cosa non riportata nella guida- vi fu anche una pre-apertura il giorno prima, ovvero il 29 maggio, a ingressi limitati e prenotabili solo tramite il sito web ufficiale del museo. Feci appena in tempo a trovare uno degli ultimi posti disponibili nella fascia pomeridiana. L'organizzazione dell'evento è stata ottima, dal momento che ha garantito puntualità nell'ingresso ed evitato l'affollamento dei grandi numeri di visitatori. Moltissimi i giovani, soprattutto studenti universitari, considerata non solo la modalità di prenotazione (on-line), ma anche la fascia oraria.

demolizioni dei 23 padiglioni di officine della caserma Montello. In quell'occasione

Riemergono i raccordi ferroviari per il trasporto delle merci (...) il ferro delle pensiline. Sulle colonne di ghisa della sala grande della fabbrica si legge una data di fusione, FONDERIE FUMAROLI 1907. Questa traccia è ancora oggi visibile sul piede delle colonne in seguito ricollocate nella sala espositiva comunicante con la hall di ingresso del museo.
(ivi, p. 22)

Gli anni 2005-2007 sono quelli della costruzione, delle placche tettoniche, della fusione, del calcestruzzo; tutte operazioni tecniche che si concludono con il *make-up*, ovvero con la impermeabilizzazione delle superfici esterne; l'esigenza è quella di proteggere la struttura senza alterarne il cromatismo dato dal cemento a vista.

Fino al 2008 si svolge la terza fase, ovvero quella che in gergo tecnico è detta del *fuori-acqua*: si avviano le operazioni di finitura degli spazi interni messi all'asciutto.

(...) uscire dalla dimensione umida del quartiere è un traguardo faticoso che tradizionalmente viene simboleggiato con un alzabandiera sul colmo del tetto.
(ivi, p. 52)

E in ultimo, tra il 2008 e il 2009, si provvede a rivestire gli interni, a pavimentare la superficie di calpestio, a integrare l'illuminazione alle pareti e più in generale all'edificio interno ed esterno del museo. Il light design integra l'architettura.

In questa fase viene realizzato anche il landscape della piazza e la costruzione delle protesi architettoniche, interne ed esterne,

del museo, vale a dire rispettivamente i banconi interni (dell'isola accoglienza e della biglietteria) e le panche esterne situate nella piazza.

E quando tutti i lavori dei cantieri sono ultimati, è il Maxxi a volersi mostrare al pubblico come museo-*cantiere* metafora di rinnovamento e costruzione continua. Così infatti nel volume *Maxxi materia grigia* si chiude la descrizione delle fasi preparative del museo.

Comunque, più che le fasi di per sé, è interessante osservare come vengono descritte nel volume citato. Sono presentate infatti come una sorta di documentatissimo backstage della costruzione del museo, che fa storia ancora prima di essere aperto al pubblico.

Così al mito delle origini del Maxxi, contenuto nella tavoletta della prima pietra (§ 1), fa rima il mito della sua costruzione con la lista delle cifre a tanti zeri indicanti le grandissime quantità di materiali utilizzati e gli ampissimi volumi espositivi consegnati al piacere del pubblico.

3. La guida e i cataloghi del museo

Riguardo alla guida, si tratta del volume interamente scritto in inglese e da cui sono state tratte le informazioni riportate nel primo paragrafo di questo capitolo.

Il volume si presenta in formato tascabile, una novantina di pagine in tutto, con testi molto chiari e molto sintetici,

ampiamente integrati da immagini relative all'interno e all'esterno del museo.

Per la finalità principale a cui è rivolto, ovvero accompagnare la visita al museo, il testo si presenta efficace e la sua completezza e facilità di uso è bene espressa dalla sequenza delle parti e dei paragrafi in cui è articolato; basta anche solo scorgere l'indice per rendersene conto.

L'immediatezza della lettura è inoltre implicita fin dall'Introduzione: 2 pagine in tutto. La prima, a sinistra, è firmata da Pio Baldi, mentre in quella di destra compaiono gli interventi di apertura di Margherita Guccione, direttore del Maxxi Architettura, e di Anna Mattiolo, direttore del Maxxi Arte, le due sezioni che compongono il museo.

Seguono altre due pagine con la piantina dell'edificio e delle sale espositive. Le immagini sono integrate da lettere e da numeri, ai quali corrispondono pochissime scritte, quelle necessarie a distinguere le varie zone funzionali ed espositive del museo e le loro sottosezioni. Seguono le pagine relative a ciascuna zona museale descritta in 10 righe al massimo. Si passa poi alla presentazione del Maxxi Architettura, fatta agevolmente attraverso la selezione di sei maestri chiave scelti per interpretare il XXI secolo in Italia, ovvero gli architetti Carlo Scarpa, Enrico del Debbio, Sergio Musmeci, Pier Luigi Nervi, Aldo Rossi e Vittorio de Feo; a questi vengono poi affiancati altri nomi di riferimento dell'architettura internazionale contemporanea, vale a dire Alessandro Anselmi, Giancarlo de Carlo, Zaha Hadid e Toyo Ito. Per il Maxxi Arte, invece, alla presentazione generale della collezione, segue l'indicazione delle installazioni permanenti alle quali la sezione

d'arte del museo affida la propria riconoscibilità; si tratta delle opere di Anish Kapoor, Sol Le Witt, Francesco Vezzoli, Giuseppe Penone e altri. Conclude la rassegna descrittiva una selezione di opere d'arte dagli anni 60 a oggi, tra cui Pistoletto, Boetti, Merts. Le ultime 10 pagine della guida sono invece dedicate alle informazioni riguardanti i servizi e le attività del museo; sono articolate in otto brevissimi paragrafi, e gli ultimi includono anche una descrizione del contesto storico e urbano del Maxxi, degli eventi più recenti del museo, del progetto e del luogo della costruzione.

Dall'intera sequenza, e dai contenuti di ciascuna parte di questa guida, si deduce la volontà di rivolgersi a un visitore curioso, non necessariamente esperto, e soprattutto alle sue prime visite al museo. L'uso di un inglese, peraltro friendly, ci dice che si tratta soprattutto di un visitatore internazionale, italiano o straniero. L'uso delle immagini integrate dalla scrittura ci in forma inoltre che si tratta di un visitatore prevalentemente giovane e che ha dimestichezza con i testi visivi propri della cultura di internet.

Per i più curiosi della storia del museo, e che hanno anche maggiore tempo a disposizione, c'è invece il volume -di cui già accennato nelle pagine precedenti- *Maxxi materia grigia. Il racconto della costruzione* (2010). Questo volume è scritto in italiano, con pochi contributi di autori vari e una meticolosa cronaca fotografica delle varie fasi che hanno scandito la costruzione del museo, i suoi cantieri (ormai chiusi e il suo volersi proporre metaforicamente come cantiere di cultura e coinvolgimento per la città e il territorio. È questo il testo che

costruisce, raccontandola, la mitologia delle origini del Maxxi e del sua realizzazione. È accessibile anche al lettore di cultura media, dal momento che il gergo tecnico dell'architettura fa da integrazione specialistica di una scrittura molto agevole periodare non molto ampio e ben scandito nella suddivisione delle sezioni descrittive e dei paragrafi, efficacemente coadiuvato dai testi visivi, ovvero foto a pagina intera con numerazione e didascalia sintetica.

Pubblicato nel 2009 è invece il volume, con versione italiana e inglese riportate nella stessa pagina, MAXXI. MUSEO NAZIONALE DELLE ARTI DEL XXI SECOLO/ MAXXI NATIONAL MUSEUM OF 21st CENTURY ARTS. Si tratta di un'opera collettanea, in formato non tascabile eppure alquanto leggera considerata la dimensione, con pagine in carta pregiata solo laddove lo richiedono le necessità di resa delle immagini. Vi sono raccolti interventi scritti in modo chiaro, e leggibili velocemente perché evitano il periodare troppo ampio e gli eccessi di aggettivi e di frasi parentetiche o subordinate. La lettura del testo richiede nel complesso una cultura medio-alta ma non specialistica; necessarie invece le competenze trasversali, visto che i contenuti spaziano dagli aspetti storici a quelli economici e manageriali. Riguardo a quest'ultimo aspetto, basta citare il testo di Pio Baldi (ivi, pp. 71-79) intitolato *The museum as a machine for the production of culture* in cui vengono esplicitati, anche attraverso tabelle e schemi, l'organigramma generale del Maxxi, la composizione dello staff manageriale, il modello di struttura del business, la struttura patrimoniale e amministrativa, la composizione dei

costi del museo; il tutto limitando al minimo i tecnicismi e riducendo all'essenziale l'esposizione.

4. Una visita al MAXXI

Visitando spesso il Maxxi, dal giorno della sua preapertura il 29 maggio 2009 fino all'8 ottobre 2011 (giornata nazionale dell'arte contemporanea, durante la quale è stato garantito l'accesso gratuito³⁷ al museo) ho avuto modo di rilevare e verificare come si sia evoluta nel tempo la configurazione complessiva del museo, sia per il proseguimento delle fasi di ultimazione dei lavori (non ancora definitivamente conclusi sul lato di Via Masaccio); sia per l'apertura progressiva dei servizi esterni relativi all'area ristorante, al bookshop e alla biblioteca ormai funzionanti a pieno regime; sia per l'avvicinarsi delle mostre temporanee ospitate e delle concomitanti attività in programma presso l'Auditorium del museo (seminari; conferenze; incontri a tema con personaggi noti del mondo della letteratura o del cinema e del teatro; e anche incontri con

³⁷ L'ingresso gratuito non è stato esteso a tutte le fasce orarie della giornata, bensì solo dalle 19 alle 22. A riguardo c'è stata da parte del museo una comunicazione poco attenta e tempestiva: infatti mentre un cartello affisso ai cancelli del museo nei giorni precedenti l'8 ottobre ne annunciava l'ingresso gratuito senza specificare nessun'altra informazione, il girono dell'8 ottobre 2011 -come ho potuto riscontrare direttamente trascorrendo tutto il giorno presso il museo- non poche sono state le proteste da parte dei visitatori per la mancanza di comunicazione anticipata a riguardo; tanti infatti sono stati coloro che recatisi nel primo pomeriggio presso il Maxxi e informati solo in quel momento dei limiti di orario, si sono visti costretti a rinunciare alla visita e a preferire altre mete.

gli sponsor per negoziare possibilità, ammontare e criteri di erogazione di investimenti nelle attività del museo).

Il Maxxi non è solo un museo di arte e architettura contemporanee; ma è anche uno spazio polifunzionale.

Un esempio, tratto da una delle ultime visite effettuate. La sera del 6 ottobre 2011 si poteva notare una grande animazione nella piazza antistante il museo in cui si distingueva, fin dall'esterno della soglia dei cancelli aperti, l'eleganza degli abiti da sera (di rado eccentrica, più spesso informale e sobria, o sintetizzata nel dettaglio dell'abbinamento e degli accessori) o il rigore dei tailler scuri del giorno di lavoro poi prolungatosi presso il museo, mentre il Foyer veniva a gremirsi sempre più per l'incrocio e la sosta momentanea dei flussi di visitatori, giovani e meno giovani. diretti verso l'Auditorium o verso la Galleria 1 dalla quale inizia la visita, o verso le sale espositive laterali all'isola delle informazioni e occupate da esperimenti artistici in sintonia con il tema delle mostra temporanea sull'India allora in corso; il tutto in concomitanza con la presentazione commerciale di "Alkantara", una mostra temporanea preparata appositamente per l'omonimo sponsor del Maxxi Architettura e in cui la riproposizione del noto materiale di rivestimento era fatta attraverso oggetti di design impreziositi dalla disposizione scenografica presso la galleria Claudia Gian Ferrari, situata al lato della Hall.

4.1. Le zone di ingresso al museo

Per la particolare posizione in cui si trova rispetto alle vie di scorrimento pedonale e automobilistico adiacenti -Via Guido

Reni da un lato, e il tratto di Via Poletti e via Masaccio dall'altro (v. Figg. 13 e 14)- il Maxxi di Zaha Hadid offre due ingressi alla piazza antistante la spaziosa entrata al museo.

Tra i due, l'ingresso principale è quello su Via Guido Reni, lungo la quale si trovano non solo i cancelli ma anche parte della struttura muraria a cui sono ancorati i pannelli in tessuto che riportano l'identità visiva del Maxxi e l'annuncio delle mostre temporanee ospitate.



(Fig. 13, ingresso principale al Maxxi lungo via Guido Reni; foto da me scattata nell'ottobre 2011)



(Fig. 14, ingresso secondario al Maxxi, lungo via Masaccio; foto da me scattata nell'ottobre 2011)



(Fig. 15, la piazza antistante il Maxxi; foto da me scattata dal lato di Via Guido Reni, nel mese di ottobre 2011)



(Fig. 16: altra veduta della piazza, appena dopo i cancelli su Via Guido Reni; foto da me scattata nell'ottobre 2011)

La posizione dell'ingresso principale lungo Via Guido Reni è importante per il museo, specie considerando il più grande progetto di rilancio urbanistico in cui è inserito e il suo rapporto con il resto della città.

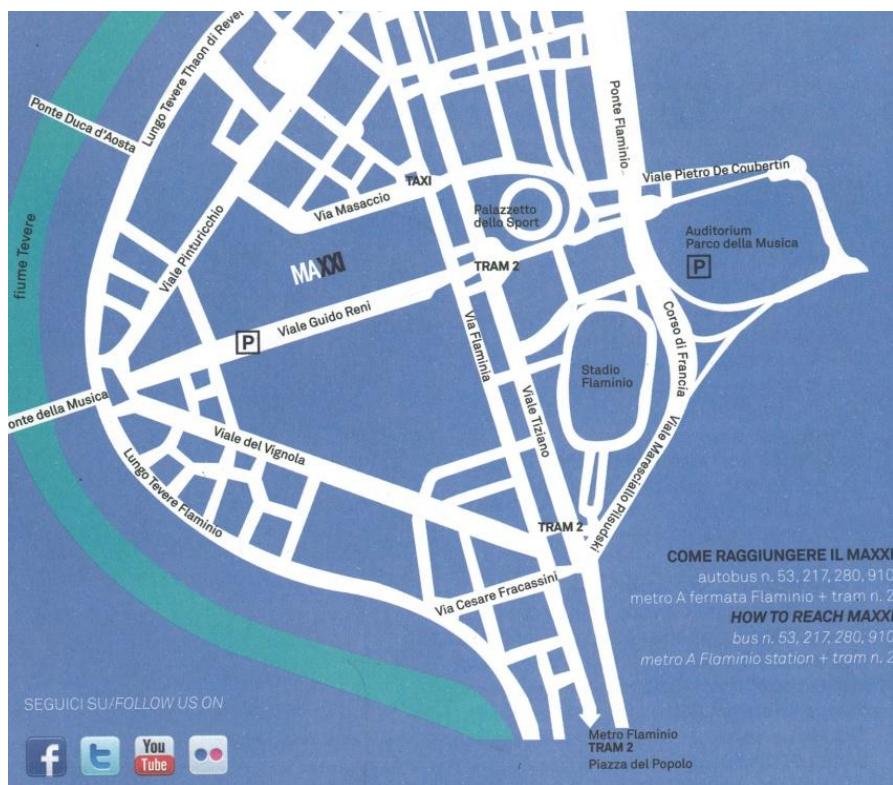
La via indicata -come risulta dall'immagine seguente- è la naturale continuazione in linea retta del Viale De Coubertin, con l'Auditorium di Piano e il vicino Palazzetto Nervi.



(Fig. 17: immagine googlemap relativa a tutta la porzione del quartiere Flaminio compresa tra Viale de Coubertin con l’Auditorium di Piano, Via Guido Reni -il Maxxi è indicato dalla lettera A- e via Flaminia che si allunga verso piazzale Flaminio)

Continuando in linea retta da Viale de Coubertin, e superando Piazza Apollodoro e Viale Tiziano, che con via Flaminia taglia perpendicolarmente la traiettoria verso il museo, si arriva a Via Guido Reni, ai cancelli del museo posti alla sua destra, per giungere infine al nuovo Ponte della Musica ancora chiuso al traffico automobilistico.

Le relazioni topologiche individuate lungo il rettilineo Viale de Coubertin-Via Guido Reni sono quelle che la stessa direzione del MAXXI intende evidenziare ai suoi visitatori attraverso la seguente mappa (Fig. 18), che occupa il retro della brochure informativa sul museo:



(Fig. 18: sezione superiore del retro della brochure informativa del Maxxi disponibile ai visitatori presso la hall del museo; nella sezione è riportata una mappa del Maxxi nel quartiere Flaminio e rispetto alle vie e ai

principali luoghi selezionati dal museo come nodi di riferimento nella porzione urbana in cui è inserito)

Dalla mappa emergono anche altre informazioni importanti, ovvero l'identificazione del quartiere Flaminio attraverso i punti focali scelti dalla direzione del Maxxi. Essi riguardano le strade principali della zona, le aree parcheggio riservate, la stazione dei taxi in via Masaccio, i mezzi pubblici per raggiungere le immediate vicinanze del museo (Metro Flaminio e tram 2, autobus n. 53, 217, 280, 910), e alcuni luoghi/architetture presi a riferimento dell'intero quartiere. Quelli individuati -come si vede dall'immagine riportata- sono lo Stadio Flaminio, il Palazzetto dello Sport (o Palazzetto Nervi), l'Auditorium, Piazza del Popolo, le principali arterie del traffico, il Ponte Duca D'Aosta, il Ponte della Musica e il Ponte Flaminio.

Ma la mappa si rivela ancora più preziosa per le informazioni e i punti di riferimento che non riporta, come la piccola chiesa di San Valentino, gioiellino del modernismo realizzato insieme al Villaggio Olimpico in occasione delle Olimpiadi del '60, e tuttora meta delle visite dei turisti che scendono dai pullmann parcheggiati nelle vie limitrofe. La chiesetta e il villaggio Olimpico, con il suo labirintico reticolato di strade, si trovano proprio nella zona antistante l'Auditorium, zona che nella mappa non è neanche riportata, essendoci al suo posto lo sfondo blu della brochure. Per certi aspetti questa assenza potrebbe essere in parte "scusabile" dal momento che i romani stessi, pensando alle loro pratiche quotidiane nel quartiere Flaminio, difficilmente indicherebbero la chiesa di S.

Valentino, anche se è luogo di passaggio obbligato per accedere all'unico supermercato di grandi dimensioni presente nelle immediate vicinanze dell'Auditorium e del Maxxi.

Discutibile risulta invece un'altra assenza, specie considerando il fatto che la mappa in questione intende dare indicazioni su come raggiungere il Maxxi; e difatti per questo viene indicata tutta una serie di mezzi pubblici, compresa la linea 53 che è l'unica tra quelle consigliate che non si ferma vicino o intorno all'ingresso principale di Via Guido Reni, bensì fa capolinea in un'area attigua all'ingresso retrostante su via Masaccio. Il 53 si ferma infatti presso Piazza Mancini, capolinea di numerose linee di autobus, e zona adiacente a Viale Pinturicchio che invece si trova segnalato nella mappa del museo, dove a restare senza nome è un quadratino bianco visibile in alto e a destra del viale. Quel quadratino senza nome è proprio piazza Mancini, che sia nel quartiere Flaminio sia in tutta Roma è ben conosciuta sia come capolinea di numerosi mezzi pubblici sia come ritrovo di cittadini extracomunitari, molti dei quali lavoratori pendolari. Un sudamericano, tra l'altro, è il gestore di uno dei due chioschi-bar della piazza che resta aperto fino a tarda notte per riprendere l'attività prima delle 6 il mattino dopo, e che rappresenta un punto di riferimento nella zona per ricevere informazioni o acquistare qualcosa quando tutto il resto è chiuso. Le immediate vicinanze di Piazza Mancini e dello stesso Maxxi infatti -per la natura residenziale e istituzionale del quartiere (sede di scuole, caserme e uffici)-risultano meno provviste di altre zone urbane quanto a esercizi commerciali e tabaccherie.

La sintetica mappa del Maxxi dunque risulta molto meno dettagliata riguardo alla zona retrostante il museo, sebbene si tratti di un'area molto identificativa del quartiere ma i cui volti, pratiche e valori sono lontani da quelli sui quali l'attiguo museo si va costruendo con sempre maggiore chiarezza. Quello che sorprende ancora di più è che l'identità del quartiere Flaminio proposta dal Maxxi è la stessa che viene proposta dall'adiacente chiesa S. Croce in Flaminio, di cui a seguire se ne presenta la facciata



(Fig. 19, facciata della chiesa S. Croce in Flaminio, attigua al Maxxi lungo via Guido Reni; foto da me scattata nell'ottobre 2011)

Entrati all'interno della Chiesa, ifatti, sul banchetto è

disponibile per fedeli e visitatori di passaggio un foglio con foto a colori e con testo scritto dal parroco per ringraziare quanti hanno contribuito e partecipato alla recente Festa del quartiere. Quel foglio, ritirabile ancora agli inizi di ottobre 2011, si distingueva per “originalità” rispetto ai soliti foglietti informativi o liturgici, come si può ben notare alla pagina successiva (Fig. 20):

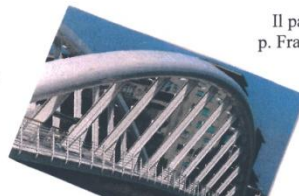


Festa del Flaminio 2011

**FESTA DEL FLAMINIO
FESTA DI POPOLO**



Si sono appena spenti gli echi della festa di domenica 18 in via Guido Reni e già possiamo fare un po' di bilancio dell'intera manifestazione. La generale soddisfazione ci conforta dello sforzo e delle difficoltà organizzative. Devo dire che ancor più dell'edizione dello scorso anno, questa ha avuto un carattere decisamente "popolare", di quartiere. I cinque giorni di iniziative e eventi dislocati sul territorio hanno aiutato a sentire che la festa è veramente del Flaminio. Vorrei innanzitutto ringraziare tutti coloro che a vario titolo hanno contribuito, con aiuto economico, con risorse umane e tutta una gamma di servizi che fanno onore alla volontà di rendere il Flaminio una comunità viva. A conclusione della Festa inoltre vorrei sottolineare alcuni aspetti che ne caratterizzano la peculiarità di una festa di popolo e di un momento di crescita culturale e civile, oltre che religioso. Penso che a tanti amici e amiche del Flaminio non sia sfuggita la valenza sociale di tale evento. L'amore al proprio territorio; il "riappropriarsi" di spazi di vivibilità spesso solo luogo di transito e di traffico frenetico; la conoscenza del quartiere da parte dei più piccoli; la fruibilità e valorizzazione di nuovi spazi; l'incontrarsi come persone per rinsaldare o ritrovare vincoli di amicizia e di fraternità; sperimentare che in una società fondata sull'interesse e sull'egoismo c'è posto per il "gratuito" come valore e come stile di vita; sentire la bellezza della tradizione e della romanità. Potrei continuare ad elencare i valori che sottendono questa Festa di tutti e aperta a tutti, ma ho voluto solo accennarne alcuni perché sia più chiaro il motivo per cui è stata proposta. Certo è che è stato fortemente significativo portare la Croce del Signore per le strade del quartiere aiutando a sentirla come grande sintesi d'amore per dare senso a tutte le croci del nostro tempo. È stato bello vedere la gente seduta in mezzo alla strada che assiste a balli della tradizione e vien coinvolta nella performance. È stato bellissimo vedere il Ponte della Musica invaso da grandi e piccini e sentire che anche quel nuovo spazio "appartiene" al quartiere e va valorizzato, diventando tra l'altro anche "ponte" di dialogo e di amicizia con l'Accademia di S. Cecilia e quindi con l'Auditorium. Come pure è stato molto significativo vedere nuclei familiari e adulti camminare insieme per le piazze del quartiere sotto la competente guida di una cara amica del Dipartimento Educazione del MAXXI e prendere coscienza di spazi che hanno pregi, ma anche cose da migliorare. È stato bellissimo vedere una comunità di quartiere far festa la sera del 18 in via Guido Reni, aiutando a ricordare che la Basilica è luogo sorgivo per il quartiere, non solo di fede, ma anche di civile convivenza e di sociale raccordo. Qualcuno ha espresso un po' di rammarico nel vedere l'assalto poco disciplinato e piuttosto "affamato" agli stands gastronomici. Certo anche questo fa parte della Festa e tutti quelli che vi hanno partecipato possono sicuramente capire che è un caso raro trovare tanta roba a disposizione gratuitamente, grazie ancora agli amici ristoratori che hanno contribuito. Un segnale, questo, controcorrente e una testimonianza per i nostri tempi difficili. Viene da pensare che anche in queste cose ci educiamo e cresciamo insieme, soprattutto per dare una testimonianza alle nuove generazioni che si affacciano alla vita del Flaminio. Il bilancio della Festa del Flaminio 2011 è più che positivo in tutti i sensi. Speriamo vivamente possa contribuire a rendere il nostro quartiere sempre più come "la comunità" che vive al Flaminio. Grazie a tutti!



Il parroco di S. Croce
p. Francesco De Crescenzo

(Fig. 20, testo ritirato all'interno della Chiesa S. Croce in Flaminio, che ho visitato in data 4.10.2011)

Colpiscono subito infatti le quattro foto a colori e posizionate in modo obliquo che riportano i luoghi associati alla Festa del Flaminio 2011. L'immagine del quartiere Flaminio -in base alle foto e al testo in questione- è quello della Chiesa S. Croce, del Maxxi, dell'Auditorium e del Ponte della Musica. Dunque, anche nel quartiere ricostruito dalla Chiesa S. Croce, manca l'immagine di Piazza Mancini, sebbene il documento preparato dal parroco porti il titolo "Festa del Flaminio, Festa di Popolo". Quale popolo? Né le immagini né il testo fanno riferimento alla gente che popola da mattina a notte la piazza dimenticata, con la sua gente, le bancarelle di indiani, i chioschi e i tavolini, gli autobus, i piccoli assiepamenti ai crocicchi, gli studenti del vicino Liceo artistico. Credo si tratti allora di una più ristretta definizione di "popolo", come si evince dalla chiusura del testo in questione: "Speriamo vivamente [che la festa del Flaminio] possa contribuire a rendere il nostro quartiere sempre più come "la comunità" che vive al Flaminio." Il *popolo* cui ci si riferisce è solo quello di quanti vivono nel quartiere, e non di coloro che vi lavorano a vario titolo.

Certo, Piazza Mancini è stata a volte al centro di notizie riguardanti disordini tra immigrati senza permesso di soggiorno e forze dell'ordine, o a vere e proprie retate della polizia nei confronti degli immigrati irregolari. Al tempo stesso però ci si chiede se la strada dell'esclusione sia quella più efficace per un vero rilancio del quartiere, anche perchè non ci sarebbero minacce concrete alla sicurezza e all'ordine pubblico della zona e in particolare di Via Guido Reni, letteralmente "scortata" o blindata dalla presenza delle caserme militari

(Caserma Giglio e Caserma Ciarpaglini), della Polizia di Stato, e dall'attiguo Comando Logistico dell'Esercito sezione informatica.

Tornando a parlare più nello specifico del Maxxi, l'entrata al museo non si affaccia direttamente su nessuno dei due ingressi né protende verso la piazza compresa tra i cancelli, ma al contrario risulta incassata in un'area concava e segmentata che dà le spalle alla caserma e si rivolge alla piazza e al campanile della chiesa. L'avvicinamento progressivo alle porte vetrate, che immettono il visitatore dentro l'edificio museale, avviene attraverso una scansione di soglie: gli allineamenti di alte e sottili colonne, l'intensa variazione di luminosità sia diurna, per lo stacco netto tra la luce diretta nella piazza e l'ampia fascia d'ombra vicino alle vetrate di accesso; sia serale quando, al contrario, dall'interno del museo la luce risulta diffusa all'esterno per alcuni metri, mentre il resto della piazza è percorribile grazie all'illuminazione puntuale di piccoli led incastonati lungo i margini dei corridoi di cemento, e da fari più grandi sistemati in diversi angoli della piazza. Un'altra soglia è appunto quella prodotta dal succedersi dei percorsi di cemento tra le aiuole di pietre bianche.

Superati i cancelli dell'ingresso, dunque, l'incassamento dei vetri di entrata al museo è visibile diagonalmente solo da via Reni, mentre dal lato secondario di Via Masaccio questa visibilità risulta negata; da qui essa diventerà possibile, sempre lungo una traiettoria diagonale, solo alla fine della discesa di

gradini che si allungano in direzione opposta al museo verso il centro della piazza.



(Fig. 21; l'entrata a vetri del museo, oltre la serie di sottili colonne grigie; la sua posizione è trasversale sia rispetto alla piazza antistante, sia rispetto ai cancelli di ingresso; foto da me scattata nel corso del mese di ottobre 2011)

Durante gli orari di apertura al pubblico, quando i cancelli sono aperti, interviene dunque una progressione di soglie che modula l'accesso alla piazza e all'entrata del museo.

Più in generale, la pluralità delle soglie (scarsa larghezza del varco dei cancelli; obliquità della discesa di gradini che da via Masaccio immettono nella piazza del museo; obliquità dell'entrata a vetri, quasi incassata oltre le colonne) rendono

meno diretta e immediata l'entrata nella zona Maxxi, protetta per altro da una lunga maglia metallica che fa da perimetro al museo e ai suoi ambienti esterni, impedendo la vista dalla strada. Questa maglia, fatta dall'intreccio di larghi nastri metallici inclinati, risulta a sua volta far parte di un sistema di limiti molto modulati e via via rafforzati: il limite rappresentato dalla sola maglia metallica infatti risulta più "debole" nelle immediate vicinanze dei cancelli aperti, dove viene utilizzato per impedire il passaggio diretto alla piazza e consentire una limitata intravisione a coloro che passeggiano sul marciapiede; ma allontanandosi sempre di più dal varco dei cancelli, si nota come il limite viene ispessito con delle aggiunte: si tratta di una ulteriore e corta sezione stradale che si biforca dalla Via principale per immettere le autovetture in una zona di parcheggio. Questa ristretta sezione di parcheggio rappresenta un ulteriore strumento di rafforzamento del limite rispetto alla strada, e risulta anch'essa caratterizzata -soprattutto per evidenti esigenze di spazio- da un insieme di linee spezzate e diagonali; ha infatti forma di spina di pesce, ed è ombreggiata da giovani alberi disposti nella stessa direzione. Un'identica disposizione di alberi è quella che si ritrova al di là della doppia maglia metallica e dunque nella zona periferica della piazza del Maxxi.

L'insieme di tutte queste barriere dal lato di Via Masaccio garantisce la massima riservatezza ai clienti del Maxxi 21 (così si chiama il ristorante del museo), comodamente seduti presso set di sedie e tavolini neri sistemati all'aperto, e così protetti da occhi indiscreti e dai rumori della vicina strada e del traffico,

circondati e immersi in una sorta di mezzaluna verde che si apre sulla facciata del Museo.

I cancelli del Maxxi, ma non la sua piazza né l'entrata, sono visibili da un'estremità di Piazza Mancini, da cui si può vedere anche la sezione aerea della Galleria 5 che gioca in un contrasto di forme e stili con il campanile della Chiesa S. Croce in Flaminio; mentre sulla continuazione di Via Masaccio *Neve di latte* (una piccola gelateria artigianale di recente apertura) e *Dolce Forno* (panetteria e laboratorio per dolci) da un lato, con il liceo artistico dall'altro, chiudono la cornice visiva in cui si inserisce il Maxxi.

Al di fuori di questa cornice, volgendo lo sguardo sull'altro fianco di via Pinturicchio, c'è proprio Piazza Mancini con le sue bancarelle e il via vai di autobus e tram.



(Fig. 23: Piazza Mancini da Viale Pinturicchio; foto da me scattata nell'ottobre 2011)

4.1.1. Il rapporto del museo con le strutture limitrofe

Il Maxxi, come già detto, è circondato dalle seguenti strade: Via Guido Reni, Via Flaminia, Via Masaccio e Via Poletti, Viale Pinturicchio.

Sono le stesse che rispetto all'esterno lo chiudono in una sorta di "bolla", e che rispetto all'interno gli consentono di imporre la sua identità visiva.

Iniziando la descrizione e le osservazioni da questo secondo aspetto, si rilava subito che i vicini di casa del Maxxi sono la Chiesa di S.Croce in Flaminio e le Caserme militari su Via Guido Reni, il liceo artistico su Via Poletti, e il comando di Polizia su Viale Pinturicchio.

Si tratta, nessuna esclusa, di strutture a vario titolo normative o disciplinari, rispetto alle quali il Maxxi si relaziona in modo specifico e complesso. Per esplicitarlo, introducendo anche alcuni aspetti del rapporto tra il museo e il suo visitatore, procederò a una dettagliata descrizione.

Fatta di piccoli moduli di un solo livello, immersi nel verde e circondati da cancelli che sembrano un proseguimento di quelli del Maxxi, l'edificio dell'adiacente liceo artistico non si impone visivamente rispetto al resto, sebbene la visibilità risulti garantita dalla sua posizione ad angolo tra via Poletti (proseguimento di via Masaccio) e Viale Pinturicchio. Su questo versante, la preminenza visiva è occupata -come anticipato nelle pagine precedenti- dall'effetto ottico di contiguità tra la Galleria aerea del Maxxi e la torre campanile della Chiesa; mentre sul lato di Via Guido Reni la contiguità

fisica (e non solo ottica) è quella della facciata laterale del museo con la facciata principale e il muro di cinta della caserma militare (inserire nome caserma).

Quelli che all'apparenza sembrerebbero dei contrasti (come ad esempio il bianco luminoso di una sezione del Maxxi che si stacca del rosso cotto e dall'ocra che tinteggiano le sezioni militari del muro continuo su via Reni; o le geometrie curvate dell'architettura di Hadid rispetto alla verticalità aguzza del campanile della Chiesa di S. Croce) ad una più attenta lettura mostrano una più complessa e diversa relazione tra il Maxxi, la Caserma Ciarpaglini e la Chiesa.

Più che rapporti reciproci di contrarietà sarebbero in gioco molteplici rapporti di contraddizione, attraverso cui e rispetto ai quali il museo si pone come termine *neutro* (semioticamente inteso), o meglio ancora -come si dirà- come termine *neutralizzante*, trovando in questo la sua più profonda caratteristica identitaria.

Se contrasto c'è, infatti, non è quello tra il Maxxi e la Chiesa o tra il Maxxi e la caserma, bensì tra la chiesa e la caserma rispetto alle quali il Maxxi si staglia come figura e afferma il proprio discorso identitario. Ci arriveremo. Prima però soffermiamoci sugli elementi di contrarietà tra la chiesa e la caserma attigui al Maxxi; sono sintetizzati nello schema alla pagina seguente:

Chiesa S. Croce in Flaminio	Caserma Ciarpaglini
Assenza di muro davanti ai locali esterni dell'oratorio; presenza di muro basso e di cancelli di barre di ferro distanziate e di media altezza che consentono l'intravisione dell'area di entrata e dei locali ricreativi laterali (parco giochi e campetto di calcio)	Muro alto e continuo in cemento che non consente l'intravisione dei locali interni
Struttura articolata dell'edificio e sua visibilità verticale per mezzo dell'alta torre campanile	Continuità della struttura muraria e visibilità orizzontale dell'esteso complesso edificato
Uso decorativo del mosaico nella parte alta della facciata della chiesa	Assenza di decorazioni e uniformità della tinteggiatura muraria
Piante, fiori e parete di edera (sintetica) lungo i cancelli e le soglie interne; alberi alti e ombrosi a distanza ravvicinata lungo la parte esterna del marciapiede di Via Guido Reni	Telecamere, cartelli di monito e divieto ai civili (<i>Zona militare. Vietato l'accesso</i>), filo spinato in alcuni tratti lungo il margine superiore del muro; la sequenza di alberi è più diradata, quelli rimasti sono molto sfrondata e in un esteso tratto (compreso tra l'ingresso controllato al comando di polizia fino ai cancelli della chiesa situati oltre il maxxi) addirittura assenti (vicino al comando per questioni di sicurezza e praticità per entrata e uscita automezzi; in corrispondenza del museo per garantirne un più immediato e facile riconoscimento, e per rendere possibile la lettura dei pannelli relativi alle mostre temporanee ospitate
Ingresso adiacente, parallelo alla strada, sopraelevato per la presenza di alcuni gradini > percorso di entrata lungo breve linea dritta; accesso libero per fedeli e visitatori interessati	Ingresso adiacente e perpendicolare alla strada > il percorso di entrata (appena visibile dalla barra di controllo) si sviluppa in una non breve linea linea spezzata e discontinua per la sosta di autoveicoli e personale e mezzi di controllo; accesso vietato o consentito per questioni di ufficio
Sistema di controllo informale per la quasi continua occupazione di alcuni o tutti i locali esterni, e per la presenza di fedeli all'interno della chiesa	Sistema di controllo formale per la presenza di personale e strumenti di controllo, come passaggio a livello con riconoscimento e telecamere

Leggendo la tabella e le premesse introduttive, intendo mostrare come a risultare davvero opposti non sono la chiesa di S. Croce e la caserma Ciarpaglini in generale, quanto più specificamente i sistemi di visibilità e accessibilità rispetto ai quali si comprende meglio il sistema di soglie usato dal Maxxi e più in generale la sua identità visiva.

Procediamo per gradi. Rispetto al sistema di accessibilità ecco di seguito indicato -attraverso il quadrato semiotico³⁸- il posizionamento relativo della Chiesa, della caserma e del Maxxi:

(Chiesa S. Croce)	(Caserma)
Accesso libero	Accesso vietato
Accesso non vietato	Accesso non libero
(Maxxi)	

L'accessibilità al Maxxi, con la sua complessa modulazione di limiti e soglie di cui si è già detto, si presenta dunque come termine neutro (dato dalla somma di *accesso non vietato* e *accesso non libero*) rispetto all'opposizione dei sistemi di accesso della caserma e della chiesa.

³⁸ Il quadrato semiotico, ideato da Greimas, è uno strumento metodologico usato per articolare i termini di una categoria semantica e le loro reciproche relazioni. Lungo la linea orizzontale sono infatti leggibili le relazioni di contrarietà; lungo la linea verticale quelle di complementarità e lungo le diagonali le relazioni di contraddittorietà. Per un definizione più ampia e completa del quadrato semiotico e del suo utilizzo, v. Pozzato 2001.

Rispetto invece alle caratteristiche formali (*eidetiche*, in termini semiotici) degli edifici della Chiesa, della caserma e del Maxxi, si osserva come alle geometrie regolari e rettilinee delle prime due seguono le forme geometriche e insieme curvate e oblique del Maxxi. Di seguito alcune immagini relative al Maxxi e alla caserma vicina (per la chiesa si rinvia alla figura mostrata nelle pagine precedenti):



(Fig. 24: veduta del Maxxi dall'ingresso di via Masaccio; foto da me scattata a ottobre 2011)

Così, alla stabilità e all'equilibrio espressi dalle forme architettoniche della chiesa e dalla caserma corrisponde, invece, il *dis-equilibrio* delle forme del Maxxi:

(Caserma//chiesa)

stabilità, equilibrio

instabilità, squilibrio

non instabilità, non squilibrio

non stabilità, non equilibrio

dis-equilibrio

(Maxxi)

Quale sistema che riunisce nelle sue forme architettoniche i termini del *non squilibrio* e del *non equilibrio*, il *dis-equilibrio* del Maxxi si mostra come programma di *equilibrio divergente* ovvero come ricerca di alternative modalità di visione e di uso del proprio edificio, e anche della cultura e dell'arte contemporanea che esprime ed espone.

Il dis-equilibrio dell'architettura del Maxxi dà così forma al suo progetto culturale espresso visivamente anche dal logo (§ 6). La *trasversalità*, variata e ripetuta in forme espressive diverse, si afferma dunque come programma di azione del museo, come nuova regola ed elemento identitario del Maxxi.

Leggendo questo alla luce di tutta la storia dell'arte del Novecento, non si può non notare come la ricerca (sullo spazio estetico e sui rapporti museo-arte-visitatori) che le prime installazioni artistiche avevano condotto a dispetto dei musei d'arte, funzionando come sfida e parodia di questi ultimi (cap.

2), sia invece divenuta ora terreno comune di dialogo e di sperimentazione.

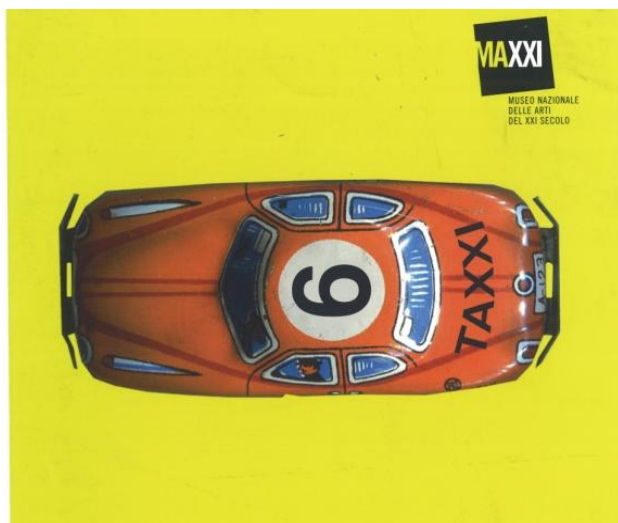
Per rendersene conto basta solo notare come il Maxxi usa ed espone le installazioni artistiche, in particolare quelle ospitate nella piazza antistante l'entrata.

4.2. La piazza del museo

Si tratta di una piazza pubblica, anche se la particolare posizione rispetto alle vie principali, i cancelli di recinzione e gli orari di apertura e chiusura ai visitatori -gli stessi del museo- ne limitano molto il carattere più propriamente *pubblico*. Ci torneremo.

Più in generale, in continuità con quanto anticipato alla fine del precedente paragrafo, la piazza antistante l'edificio del Maxxi rappresenta un'importante zona di dialogo tra interno ed esterno del museo e per questo ospita spesso opere *site-specific* ed installazioni temporanee (della durata di alcuni mesi). Queste ultime sono usate non solo e non tanto come opera d'arte o allestimento di uno spazio pubblico, quanto soprattutto come forma di intrattenimento, comunicazione e informazione al tempo stesso, un vero e proprio evento con tanto di giorno e orario prefissati, e con tanto di pubblicità.

Come nel caso dell'installazione-*performance* intitolata *TAXXI* (piazza del Maxxi, 15 ottobre 2011 ore 18); di seguito la cartolina di promozione, ritirata presso la hall del museo (Figg. 25-26):



TAXXI

Movimento di corpi e mezzi al riparo
dalle piogge acide contemporanee

15 ottobre 2011 ore 18.00



Performance gratuita negli spazi pubblici del museo

6 artisti insieme ai 60 partecipanti del workshop del Dipartimento educazione a bordo del TAXXI virtuale per sperimentare una nuova percezione dello spazio del museo e mettere in discussione i confini tra i produttori e i fruitori della cultura.

partner per le attività educative



MAXXI - Museo delle arti del XXI secolo
www.fondazionemaxxi.it



(Figg. 25-26: in alto il fronte, e in basso il retro della cartolina di presentazione dell'installazione –

performance TAXXI)

Questa specifica opera rappresenta un'evoluzione di non poco conto nella storia dell'installazione artistica (cap. 2).

Infatti in questo caso l'installazione, oltre che come opera d'arte, funziona anche come strumento di intrattenimento e fidelizzazione dei visitatori e dei curiosi presenti all'esterno del museo, come vetrina e invito alla visita a pagamento all'interno, e più in generale come medium interattivo tra l'interno e l'esterno del museo (cap. 7).

Del resto proprio dalla piazza del Maxxi, dove quest'opera è stata realizzata, sono leggibili le grandi lettere stampate sulle vetrate delle porte trasparenti del museo; le lettere formano questa scritta: *E' lo spettatore che fa il quadro – Marcel Duchamp.*

Difatti sono gli spettatori, dalla piazza o dai tavolini del ristorante, che riproducono di volta il volta il dispositivo di inquadratura e lettura dell'arte messo a punto -con le modalità fin qui esposte- dal museo.

Nelle intenzioni del Maxxi, dunque, è il museo stesso e i suoi visitatori, fuori e dentro l'architettura di Zaha Hadid (quelli dentro sono visibili da quelli fuori, e viceversa, attraverso il corridoio vetrato che porta alla galleria 3, e anche attraverso la propagine panoramica della Galleria 5) a essere autori e anche oggetto dell'opera d'arte in una moltiplicazione di ruoli che necessariamente convoca anche molteplici competenze. Così il riferimento a Duchamp, fin sull'entrata, è offerto quale competenza preliminare a tutte le altre, e da richiamare alla

mente prima di accedere al percorso di visita interno al museo. Dopo queste importanti precisazioni passiamo adesso, avendo descritto la piazza del Maxxi anche nei paragrafi precedenti, a riassumerne qui i principali ruoli funzionali:

- luogo di sosta per ammirare il museo, scattando foto o stando seduti sulle sedie grigie disponibili in vari angoli della piazza, e che i visitatori liberamente spostano da un punto all'altro a seconda delle angolazioni preferite, o dello spazio necessario per avvicinarsi agli amici con i quali ci si è incontrati, o a seconda delle condizioni climatiche;
- luogo di lettura e di lavoro al pc (specie nella parte laterale più silenziosa e perimetrata da alberi, al di là dei quali sono sistemati i tavolini del bar-ristorante Maxxi 21);
- luogo di incontro e di socializzazione (per fasce diverse di età e professioni a seconda degli orari e delle attività del museo);
- luogo di ristoro (presso l'area ristorante di cui sopra si è già detto);
- luogo di passaggio (passaggio diretto e breve da Via Reni a Via Masaccio; passaggio ai servizi della biblioteca e del bookshop, sistemati sul lato della piazza attiguo alla chiesa; e passaggio all'entrata del museo, allocata sull'opposto lato);
- area di accesso al museo e di pre-disposizione emotiva e cognitiva alla visita (persino dal bookshop, dalla

biblioteca e dallo stesso ristorante è visibile la scritta che riporta una frase di Duchamp apposta al vetro di entrata “E’ il visitatore che fa il quadro”; la piazza è luogo anche di installazioni e performance dal vivo, oltre che di stand espositivi/informativi su alcune attività del museo, come nel caso dell’iniziativa “tuttipazziperlafrutta” in corso ad ottobre 2011 e rivolta ai bambini delle scuole primarie per incoraggiarli ludicamente al consumo di frutta e verdura);

- area di riposo e di svago (ad esempio con colline artificiali di un’opera site-specific, che consentono al visitatore di coricarsi su sdraio di legno incastonate nella pendenza della collinetta rivestita con prato inglese; sul resto del pendio i bambini giocano, saltano e scivolano..);
- area di coordinamento per il personale del museo;
- area di accoglienza dei gruppi scolastici in visita al museo;
- spazio pubblico, in quanto l’accesso alla piazza e l’utilizzo dei suoi spazi e delle sue attrezzature è libero e gratuito, ad eccezione ovviamente dell’area esterna del ristorante, i cui tavolini sono comunque perimetrati da una sorta di cintura verde che ne segnala la discontinuità rispetto al resto dell’area.

Proprio riguardo a quest’ultimo punto, ovvero la piazza intesa come spazio pubblico, sono state avanzate perplessità da Vittorio Sgarbi (2011) che, non a torto, rileva come le intenzioni

espresse da Zaha Hadid nella fase progettuale siano in realtà disattese dalla presenza dei cancelli lungo entrambi i lati di accesso al Maxxi.

C'è da ricordare infatti -come altrove già anticipato- che durante l'orario di apertura il varco di ingresso non è molto esteso dal momento che la struttura dei cancelli si presenta fissa nella fascia centrale più estesa, e rimovibile solo sui lati estremi di cui quello più vicino all'entrata del museo viene di solito riservato al personale e agli ospiti, mentre l'altro, attiguo ai locali esterni della chiesa, viene riservato al passaggio di tutti gli altri visitatori, i quali sono così immessi nella piazza a partire dall'angolo più distante dall'entrata, che è quello più panoramico e al tempo stesso più sorvegliabile dagli addetti alla sicurezza che controllano il passaggio e comunicano ove opportuno con gli altri addetti ai servizi interni. Le telecamere fanno il resto.

Si tratta complessivamente di sistemi che regolano l'entrata nella zona del Maxxi e poi all'interno dello stesso museo, per cui lo spazio aperto della piazza si configura come uno spazio pubblico e al tempo stesso selettivo. Credo che sia questo l'aspetto che Sgarbi ha voluto selezionare ed evidenziare, immaginando presumibilmente per la zona del Maxxi una maggiore "apertura" rispetto al tessuto urbano più vicino.

Del resto, è emerso anche dalla descrizione degli ingressi al museo, come il sistema architettonico del Maxxi sia caratterizzato dalla *non accessibilità* e dalla *non inaccessibilità* al tempo stesso, sicché la sua piazza si configura come spazio

“pubblico” solo se si intende questo termine in un’accezione non ampia. I visitatori del Maxxi, infatti, costituiscono per la maggior parte un pubblico alquanto selezionato, per appartenenza sociale e professionale e/o per interessi e background culturali (si tratta infatti di addetti ai lavori, professionisti, universitari, insegnanti e alunni di scuole primarie e secondarie; l’età media dei visitatori è inoltre più bassa rispetto a quella della Galleria Nazionale, e questo vale anche per il personale addetto in particolare al front-office).

In termini di apertura e familiarità con il quartiere, del resto, il Maxxi ha ancora un certo margine di azione; potrebbe infatti promuovere od organizzare -ad esempio- più estese iniziative di socializzazione all’arte non all’interno dei propri spazi ma andando là dove ancora non c’è, ovvero negli spazi pubblici rimasti ancora fuori dalla sua azione, da poter “presidiare” attraverso installazioni temporanee e coinvolgenti, rivolte anche agli altri frequentatori del quartiere.

Iniziative simili -come riportano i lavori di Hooper Greenhill (1999, 2003) ad esempio- hanno avuto successo presso numerosi musei internazionali. Da questa pratica importante per tutto il territorio in cui il singolo museo si trova inserito, è nato anche uno specifico ruolo professionale che fa da ponte tra le attività interne del museo e le istanze nel e del territorio circostante.

4.3. I servizi di accoglienza esterni. Il *Maxxi 21*, il bookshop e il *Maxxi B.A.S.E.*

Si tratta di servizi allineati lungo il margine della piazza, quello confinante con i locali esterni della chiesa, ad eccezione del tratto riguardante il ristorante-caffetteria *Maxxi 21* che invece si affaccia su un'estesa area di parcheggio, all'aperto e accessibile da via Masaccio, riservata al personale del museo e ai mezzi di servizio, e non ancora ultimata.

Del ristorante-caffetteria *Maxxi 21* si è già detto a proposito della piazza e degli accessi ad essa. Pertanto in questo paragrafo l'attenzione sarà concentrata sul bookshop e sulla biblioteca, entrambi con porta e parete di ingresso completamente trasparenti sì da creare, anche dall'esterno e a distanza, un congiungimento visivo con il loro ambiente interno, gli oggetti in essi presenti e le pratiche d'uso di questi locali.

Provenendo dall'ingresso di Via Reni, il bookshop è il primo di questi servizi esterni al museo e a destra della sua piazza. È molto accogliente e dalle dimensioni contenute; vivaci i colori dei gift in vendita (tutti oggetti di design, dalle borse alle suppellettili, agli indumenti, agli accessori femminili, agli oggetti per la casa) esposti nell'isola centrale perimetrata dalle pile di cataloghi recentemente pubblicati.

Ogni parete della libreria ha una destinazione funzionale specifica. Saggistica e cataloghi sull'architettura contemporanea italiana si trovano a sinistra dell'entrata. Di fronte invece, oltre l'isola centrale, c'è il lungo bancone con il personale addetto (di solito una sola o due persone), i gadgets

con l'identità visiva del museo (es. i segnalibri colorati in tinta unica e fatti con una striscia curvata di cartoncino), la cassa seminascosta alla vista del pubblico. Un piccolo angolo a destra del bancone è invece destinato ai coloratissimi libri per bambini; e difatti una sedia dalle dimensioni molto ridotte si trova in prossimità di quest'area. Il resto della parete di destra, e della mezza parete accanto alla porta di accesso, è invece destinata all'arte contemporanea. Nell'ultimo tratto, alcune mensole protette da vetro sono occupate da collane, bracciali e anelli di artigianato e design contemporanei, di prezzo decisamente più accessibile rispetto a quelli in vendita nel più piccolo bookshop interno al museo, meno assortito e più specializzato sul Maxxi, la sua collezione permanente, le mostre temporanee e gli artisti ospitati. Per un prezzo non inferiori ai 200 euro, si può portare a casa il più piccolo dei vasi d'artista che fanno bella mostra di sé nelle vetrine e lungo le mensole adiacenti all'esposizione dei titoli più recenti.

Per quanto riguarda invece la biblioteca, c'è subito da fare una precisazione: come riporta la relativa brochure informativa di colore verde, si tratta più esattamente del MaXXI B.A.S.E., ovvero di un sistema di servizi che oltre alla biblioteca, specializzata nei titoli di arte e architettura contemporanee, include anche archivi, studi ed editoria.

Entrando dalla porta trasparente si è immessi in un primo locale rettangolare interamente bianco, il colore scelto per il soffitto, le pareti e gli armadietti numerati, destinati alle borse e agli effetti personali degli utenti e che rivestono tutte le pareti

libere, ad eccezione di un piccolo tratto sulla sinistra dove, incassata in una rientranza, c'è la porta opaca che dà accesso alle toilette. Frontalmente invece, si è accolti dal personale addetto situato dietro un alto bancone, anch'esso interamente bianco, con telefono pc e cancelleria nascosti alla vista. Qui la sosta è d'obbligo per ricevere informazioni, ritirare la chiave dell'armadietto, tesserarsi ai servizi del Maxxi Base, corrispondere il prezzo delle schede prepagate per il servizio di riproduzione self-service; una fotocopiatrice infatti, si trova nascosta dietro il bancone, dopo aver superato le due stanze ricavate con pannelli divisorii e riservate al personale di ufficio. Né queste, né la fotocopiatrice, né il sottoscala in cui è sistemata risultano visibili dall'ingresso al Maxxi B.A.S.E., perché perfettamente allineati dietro la parete bianca del bancone.

Per il resto, i locali della biblioteca -anch'essa divisa in Maxxi Arte e Maxxi Architettura- sono confortevoli, ben attrezzati, dotati di wireless per i propri utenti, ben illuminate e temperate. L'atmosfera è informale, anche per la frequentazione prevalente di giovani universitari.

Li si vede di mattina, a gruppetti di due o tre a formare una fila che da viale Tiziano, o l'adiacente piazza Apollodoro (dove c'è la fermata del 910 proveniente da Termini, e quella del 217), si dirigono lentamente verso i cancelli. Si tratta ovviamente della tarda mattinata, dal momento che anche il Maxxi B.A.S.E. apre alle 11 per chiudere un'ora prima del museo e degli altri servizi, ovvero alle 18. Fino alle 17 la biblioteca è di solito piena; alcuni fanno pausa nell'area appena fuori l'entrata, chiacchierando o fumando una sigaretta, mentre

nella piazza c'è il via vai di bambini sui roller o in bicicletta, e anche quello delle macchine fotografiche.

La particolarità è che tutti i libri disponibili (ancora non tantissimi) sono in libera consultazione presso le ordinate scaffalature lungo i muri, sicché non solo il reperimento dei testi cercati è molto veloce e agevole, ma diventa possibile anche il reperimento e la consultazione di testi non cercati ma i cui titoli o autori sembrano fare al proprio caso.

Serendipity tra gli scaffali del MAXXI B.A.S.E.

Oltre alla biblioteca e agli spazi per la lettura, il MAXXI B.A.S.E. offre servizio di Archivi ed Editoria. La tessera gratuita, rilasciata agli utenti dietro compilazione di un breve scheda con dati personali (nome, cognome, età, sesso, come luogo di residenza, professione, contatto e-mail e interessi personali di lettura), consente l'accesso gratuito ai locali della biblioteca e all'uso dei suoi servizi. Inoltre, l'utente tesserato, riceverà settimanalmente al proprio indirizzo di posta elettronica l'invito sia alle presentazioni di libri e ai cicli di seminari sull'architettura, l'arte e l'editoria presso l'Auditorium del museo, sia agli altri eventi organizzati dal Maxxi e fruibili in streaming.

Da marzo 2012, però, l'accesso al MAXXI B.A.S.E. non è più gratuito; possono usufruire del servizio infatti solo i possessori delle cards di abbonamento annuale, tutte a pagamento (a partire da 25 euro, e con prezzi differenziati per fasce d'età e alcune agevolazioni per studenti) che consentono illimitato accesso sia al museo sia alla biblioteca. Così, sono costretti a

rimanere fuori dalla porta del MAXXI B.A.S.E., sia i visitatori occasionali che hanno acquistato il biglietto per il museo e vorrebbero proseguire la visita attraverso la lettura di qualche testo aggiornato; sia studiosi, studenti o più semplici curiosi che non hanno corrisposto il prezzo della card di abbonamento.

4.4. La Hall del museo e i servizi di accoglienza interni

Superate le porte dell'entrata a vetri, si è accolti nel bianco della hall del museo, un ambiente che si presenta come una lunga galleria orizzontale, articolata in distinte aree funzionali comunicanti tra loro. Si tratta dei servizi di accoglienza interni.

Ciascuna area fa parte di una distribuzione funzionale che si è andata specificando nel tempo, specie alla luce delle esigenze del museo in risposta alle più frequenti e ripetute pratiche d'uso dei propri visitatori.

Un esempio di questa evoluzione, è certamente la zona dedicata alle informazioni e alla vendita dei biglietti. Andiamo dunque a leggere i prossimi paragrafi.

4.4.1. L'isola informazioni

Si tratta di una bianca appendice architettonica, che si trova davanti alle porte di accesso al Maxxi. È costituita da un lungo e largo bancone ovale in muratura, realizzato in continuità con il pavimento tanto da sembrarne una sorta di sollevamento o un'appendice appunto; al centro vi è il personale addetto; telefoni, cancelleria e pc sono nascosti alla vista del pubblico. Dalla preinaugurazione del museo fino all'estate 2011, quest'isola ha svolto la funzione sia di infopoint sia di

biglietteria, con non pochi episodi di sovraffollamento, file e proteste dei visitatori, specie in occasione di convegni e conferenze durante gli orari di visita al museo. Ricordo infatti che nel maggio 2011, durante le quattro giornate di conferenze sulla museografia contemporanea, si era creato in quel punto della hall un vero e proprio “traffico” di visitatori e di convegnisti impazienti, tra i quali c’ero anch’io giunta al museo con la certezza di non dover sostare in lunghe file, dal momento che avevo eseguito la prenotazione on-line sul sito web del Maxxi che prometteva di avere così un sicuro e rapido accesso all’Auditorium dove si sarebbero svolte le lezioni-incontro.

Ma quello non fu l’unico episodio di “ingorgo” al quale ho direttamente assistito. Infatti l’area era spesso usata come riferimento per appuntamenti tra i visitatori, o per raggruppare i partecipanti ai workshop organizzati per le scuole o alle attività pomeridiane dei più piccoli.

Sicché, dopo questi e di certo altri simili episodi, al rientro dalle vacanze estive 2011 tutti i frequentatori e i visitatori del Maxxi hanno trovato qualche piccola novità nella Hall.

Presso la sua isola di accoglienza, infatti, sono rimasti solo gli addetti all’infopoint (mentre la biglietteria è stata delocalizzata in un altro punto) e presso questa stessa area, sugli alti bordi del bancone architettonico, visitatori e curiosi hanno trovato non più solo le brochure relative alle mostre temporanee e il depliant informativo sul museo, ma anche volantini vari sugli eventi negli spazi pubblici del museo (come TaXXI, nella piazza); e poi anche materiale informativo sulle attività

didattiche per bambini, famiglie e adulti; alcune riviste gratuite di onlus del settore (ad esempio quella del gruppo a.m.a.c.i., con gli appuntamenti del mese nella città di Roma), insieme alla libera consultazione di un paio di copie giornaliere del “Corriere della sera”; e infine, disponibili nelle ore pomeridiane del post-scuola, anche guide di agenzie (es. “Gira la scuola”) che promuovono e vendono pacchetti viaggio al pubblico delle scuole e delle famiglie, con tante mete alternative e diverse fasce di prezzo.

Più in generale, a questo luogo è stata riconosciuta e riservata la funzione di accoglienza e smistamento verso altri punti del museo, come il vicino bookshop o le più piccole Gallerie Carlo Scarpa e Claudia Gian Ferrari situate alla sinistra dell’entrata, mentre il cerchio di laser rosso del lungo cilindro sospeso sopra le teste dei visitatori viene regolarmente puntato sul titolo delle esibizioni temporanee in programma all’interno di queste Gallerie (il periodo 7.10.11-5.02.12, ad esempio, è stato dedicato alla mostra di *The Otolith group - La forma del pensiero/toughform*).

4.4.2. La biglietteria

La Hall continua con il percorso verso la zona biglietteria, preceduta da due lunghi divani grigi, entrambi oggetti di design che con le loro forme oblique rimano con l’architettura del museo. Di fronte a questi divani, dove alcuni visitatori aspettano gli amici prima di iniziare la visita o dove sostano temporaneamente prima di riprenderla o di uscire dal museo, sono sistemate alcune opere *site-specific*, periodicamente sostituite, e tutte di artisti contemporanei.

Il bancone-isola della biblioteca, simile per forma e colore a quello delle informazioni prima descritto, si trova esattamente sotto l'alta rampa di scale da cui scendono i visitatori che stanno terminando il loro percorso di visita.

La divisione della Hall, e il dislocamento delle diverse aree funzionali e di sosta, è finalizzato non solo e non tanto ad evitare ingorghi e rumore, ma anche e soprattutto a indirizzare meglio i flussi in entrata e quelli in uscita dal museo. A tale proposito, viene anche suggerito implicitamente -proprio grazie all'organizzazione architettonica e alla sequenza delle aree funzionali- che l'inizio del percorso si trova in fondo alla hall, proprio dove inizia la Galleria 1 che non è immediatamente visibile dalla parete a vetri che segna l'entrata nel Maxxi.

4.4.3. Il bookshop interno

Come anticipato nella descrizione del bookshop esterno, quello interno è più specializzato; si tratta infatti di un punto vendita destinato soprattutto ai cataloghi delle mostre e delle collezioni del museo. L'area del locale è meno estesa rispetto a quello esterno, ma utilizzata e arredata in modo simile. Qui, però, la minore luminosità naturale, e la necessità di attirare l'attenzione superando l'area dell'isola informazioni, ha consigliato la realizzazione di soluzioni di arredo di maggiore effetto, ad esempio per la zona centrale. Anche in questo caso si è prevista la realizzazione di una scaffalatura colorata, alla quale però è stata aggiunta una soluzione molto attraente per il visitatore: accanto ai cataloghi sono esposti costosi vasi e oggetti di design, e le mensole di libri e oggetti sono tutte

sorrette da una struttura bianca illuminata nella parte interna, pendente dal soffitto e sospesa quasi un metro da terra.

L'effetto scenografico è assicurato.

4.4.4. La zona guardaroba

Usciti dal bookshop, e superata l'isola informazioni, il visitatore nota alla sua sinistra un corridoio lungo il quale sono sistemate le porte di accesso all'Auditorium del museo (§ 4.6) e agli ascensori che portano ai livelli superiori del Maxxi.

Sul lato opposto a quelle porte si trova la zona guardaroba e quella destinata alle toilette, nascoste alla vista grazie alla disposizione architettonica e al muro bianco che separa quest'area di servizi da quella dell'Auditorium.

4.4.5. Il punto ristoro

Oltre la biglietteria, continuando lungo le vetrate che costeggiano la piazza esterna, si arriva al bar interno del Maxxi, ultimamente attrezzato anche di area tavolini e dunque più frequentato, non solo per una pausa veloce. Chi si dirige verso l'entrata della Galleria 1, comunque, non vede i tavoli nascosti da un'alta sezione muraria in cemento a vista, ma solo il lungo bancone bianco con la parete attrezzata e il personale di turno. Gli avventori del bar, invece, guardano i visitatori della piazza esterna e viceversa, attraverso l'estensione trasparente delle porte di entrata. Su quelle trasparenze è riportata un'altra sequenza di parole: *Non può esserci progresso senza affrontare l'ignoto – Italo Calvino*, e poi la sequenza *leggerezza, rapidità, esattezza, molteplicità, visibilità*.

Il museo indica ed esprime così la seconda serie di istruzioni - dopo la frase di Duchamp ricordata nelle pagine precedenti - rivolte al visitatore prima che abbia inizio la sua visita.

4.5. L'Auditorium

Si trova al piano terra, poco dopo l'isola Informazioni, e una grande scritta grigia a rilievo ne indica la zona di accesso. Entrando, le file di ampie poltrone geometriche nere, dotate di appoggio di scrittura nascosto, si suddividono in due porzioni laterali rispetto al corridoio centrale e in discesa che conduce direttamente al lungo tavolo conferenze, posto in orizzontale e con tanto di parete-monitor alle spalle.

Si tratta di una sala riservata a conferenze, incontri e dibattiti di natura diversa: artistica, come nel caso del ciclo di lezioni sulla museologia contemporanea tenutesi nel maggio 2011; culturale, come nel caso degli incontri con personaggi noti, ad esempio Camilleri e Montesano ospitati nel mese di ottobre 2011; manageriale ed economica, come nel caso di conferenze-riunioni con gli sponsor per i bilanci e i piani di investimenti sul museo, realizzatisi nello stesso mese di ottobre 2011.

Anche con l'Auditorium dunque il Maxxi parla della contemporaneità, non solo quella prettamente artistica e architettonica. E lo fa usandone i diversi linguaggi e rivolgendosi prevalentemente a un visitatore non specialista ma disinvolto nella lettura di questioni e problematiche afferenti a settori diversi della conoscenza e della cultura contemporanea.

4.6. Le Gallerie Carlo Scarpa e Claudia Gian Ferrari

Si tratta di gallerie più piccole rispetto alle altre, poste a sinistra rispetto all'isola informazioni e i cui accessi non sono diretti, nel senso che le porte a vetri che ne chiudono l'area non sono lasciate aperte, ma di volta in volta ciascun visitatore deve tirarle o spingerle per entrare e per uscire, mentre un addetto/a al sistema sorveglianza è posta nelle immediate vicinanze. Malgrado si trovino al piano terra e nella zona più vicina all'entrata nella hall, non rappresentano l'inizio del percorso di visita, che difatti inizia sul lato opposto con la Galleria 1 situata poco dopo il bar interno. Ciò è dovuto principalmente alla loro non-continuità architettonica con il resto delle altre Gallerie numerate e al tempo stesso (o meglio, di conseguenza) per la loro destinazione specifica che ne fa una zona integrativa rispetto al principale discorso del Maxxi, piuttosto che rappresentarne una sua sezione fondamentale e primaria.

Le Gallerie Carlo Scarpa e Claudia Gian Ferrari sono caratterizzate dall'essere porzioni architettoniche di più ridotte dimensioni rispetto alle altre gallerie del Museo; risultano infatti formate o da una sola sala, come quella Carlo Scarpa destinata di solito a presentazioni di esperimenti artistici (v. nel mese di ottobre 2011 *The Otolith group*, il cui lavoro scompagina e ricrea in chiave unitaria, quanto futuristica, prassi e formati narrativi differenti); o da una sequenza fatta di una sala più grande e di una più piccola, come nel caso della Galleria Claudia Gian Ferrari destinata invece a ricostruzioni o documentari artistico-fotografici o a esposizione commerciali

molto estetizzate (come quella “Alcantara” alla quale si è fatto cenno nelle pagine precedenti).

Di solito queste gallerie vengono frequentate alla fine del percorso di visita; rappresentano infatti l’ideale continuazione della discesa di scalini che riporta il visitatore presso le vetrate di accesso alla hall mentre il laser rosso del cilindro sospeso sopra la sua testa gli indica che potrebbe esserci ancora dell’altro da vedere prima di dirigersi all’esterno nella piazza del museo.

4.7. Galleria 1

Superata la zona biglietteria e lasciato sulla destra il bar, si accede all’ingresso della Galleria 1, caratterizzato da una porta trasparente aperta su due muri fatti dello stesso materiale. Un addetto al controllo dei biglietti aspetta il visitatore. Quello appena indicato rappresenta il vero e proprio ingresso al museo, dopo tutto il percorso di accoglienza raccolto nella lunga hall del museo.

Fuori dalla parete trasparente, e posizionata in alto sul bianco muro laterale, una grande scritta in rilievo -anch’essa bianca- annuncia la Galleria 1, mentre una sagoma geometrica di colore nero ne mostra la forma, proprio come nelle carte geografiche o nei progetti e documenti di architettura. Serve per ricordare al visitatore la sua posizione relativa all’interno dell’architettura del museo.

Oltre i vetri si trova il plastico del progetto di Zaha Hadid per il concorso e poco più in là, sul lato opposto, quello del progetto realizzato. Il perimetro di questo primo ambiente è pressochè trapezoidale, con entrata sul lato obliquo maggiore; ma non

sempre è così. Ciò è dovuto al fatto che si tratta in realtà di un lungo corridoio che viene spezzato da una parete provvisoria, che può essere collocata, spostata o rimossa in corrispondenza della rampa di scale che conduce alle gallerie sopraelevate. Questa parete provvisoria con apertura centrale, è utile nei casi in cui le mostre temporanee ospitate nel lungo corridoio non sono tra loro omogenee per forme e arredamenti ed è dunque necessario articolarne in qualche modo la distanza. Il dispositivo è inoltre utile per avvisare il visitatore che si sta spostando da un locale di esposizione di opere d'arte (che continua al piano di sopra nella Galleria 3, 4 e 5 e nell'ultima propaggine della 2) ad un altro destinato invece all'esposizione dei progetti di architettura contemporanea più o meno recenti. Così, ad esempio, dopo l'esposizione dell'opera di Luigi Moretti e delle creazioni di Rietveld, questa seconda parte della Galleria 1 è stata allestita per la temporanea dedicata ai paesaggi cinesi e intitolata *Verso Est: Chinese Architectural Landscape*, una ricca presentazione dell'architettura cinese dell'ultima decade, firmata dalla nuova generazione di progettisti e lontana dai più conosciuti scenari urbani dell'Olimpiade del 2008. Il materiale fotografico della mostra illustrava edifici che si mimetizzavano nel paesaggio cinese o che ne mimavano le forme nel pieno centro delle metropoli: non a caso un plastico *site-specific* è stato posto davanti all'entrata come invito; intitolato *Urban forest*, riscriveva in modo nuovo la struttura canonica di un grattacielo, sostituendo la successione regolare di piani con una sequenza di livelli arrotondati e non allineati che si elevavano in forma sinusoidale, e su ciascuno dei quali la vegetazione naturale -

spesso negata dalla città- prendeva vita nei giardini posti sul loro perimetro, mentre il corpo centrale del grattacielo era occupato da un sistema di cellule abitative. Un'utopia di una città del futuro.

Il resto della Galleria 1, allestito per la stessa mostra era invece occupato da immagini, video, foto, carte di progetto, plastici e installazioni che approfondivano vari aspetti del tema selezionato dalla mostra.

Quasi alla fine di questa mostra temporanea ospitata nella Galleria 1 il visitatore poteva scegliere se percorrere la scalinata in salita posta a destra, che porta alla Galleria 2, oppure se continuare seguendo lungo il muro a sinistra e in cui il pavimento inizia a declinare verso una vetrata che si affaccia su una zona verde all'esterno del museo, mentre le scritte poste sulla trasparenza annunciano che si tratta di un'altra sezione museale, una sorta di sottoinsieme del Maxxi architettura. Il visitatore viene così introdotto infatti nella zona occupata dal *Centro Archivi Architettura*: vi sono gli *Archivi Carlo Scarpa* e *Pier Luigi Nervi* consultabili da alcune postazioni con pc e visualizzabili in un'ampia rassegna digitale attraverso due grandi postazioni touch-screen poste al centro di questa sala. Postazioni pc e amadietti sono nascosti da un alto muro bianco che a partire dalla fine della Galleria 1 inizia a degradare in discesa verso sinistra dischiudendo alla vista la preziosità degli strumenti e dei documenti consultabili dai visitatori. Il *lettering* di Scarpa informa di sé le scritture e i documenti appesi lungo la colonna centrale e le scritte sui

muri. Tutto è bianco o trasparente tranne i documenti, e il visitatore ovviamente.

Da qui bisogna tornare indietro di alcuni passi e portarsi sul lato opposto della Galleria dove si trova la scala, alla quale si è accompagnati da un piano sopraelevato ricavato sulla parete più piccola per aumentare la superficie espositiva e indicarne la continuazione al livello superiore. A questo livello si accede, come anticipato, attraverso una lunga scalinata di bassi gradini illuminati con led azzurro su base nera mentre la superficie di appoggio è bianca e riflettente. Dal basso, l'effetto è quello di muoversi su fili colorati senza struttura di appoggio. Uno spettacolo.

Terminata la scala ci si trova nella Galleria 2.

4.8. Galleria 2

Terminata la lunga scalinata ci si trova nella prima sezione di questa galleria che, attraverso uno stretto corridoio laterale, comunica con un'area più estesa dove continua il percorso di visita tutto dedicato all'architettura. Il fatto di funzionare spesso da "palcoscenico" per esposizioni temporanee ne cambia di volta in volta la forma e la riconoscibilità.

Inoltre l'uso delle installazioni, aventi finalità scenografiche e illustrative nei riguardi dei lavori di architettura e design esposti, ne fa un territorio ibridato dai linguaggi, dai formati e dalle modalità allestitivo dell'arte contemporanea. In un crescendo estetico, dunque, la Galleria 2 ospita oggetti e linguaggi di architettura e di arte, raccordando le due anime del Maxxi nella continuità visiva e narrativa del percorso che procede per aggiunte e riconfigurazioni progressive.

Quando grandi pareti temporanee e mobili ne annunciano la fine, vuol dire che ci si trova già presso l'entrata nella zona di esposizione del Maxxi Arte, dove la galleria 2 continua e termina. Prima di ciò, però, il visitatore può scegliere se continuare il percorso completando la Galleria 2 e poi accedendo alla successiva, oppure se immergersi nel pianerottolo laterale dove approdano le ondulate rampe di scale del museo (quelle del corpo centrale dell'architettura) e dove si realizza una piccola area di raccordo e intersezione tra la parte terminale della Galleria 2, l'inizio della 3 e l'imbocco più distante alla Galleria 4.

Finora comunque non si è ancora parlato dell'aspetto forse più interessante relativo agli allestimenti utilizzati in questa parte del percorso di visita del museo e sperimentati in occasione delle di alcune mostre temporanee.

Mi sto riferendo in particolare alla mostra *Exhibiting the collection 1950-2010. Progetti dalle collezioni del Maxxi Architettura* (9.9.11-13.11.11). Poco sotto questo titolo, stampato sulla parete di sinistra, ci sono i nomi degli architetti ai quali è dedicata l'esposizione ovvero Aymonino, Dardi, De Carlo, De Feo, De Lucchi, Friedman, Toyo Ito, Koolhaas, Musmeci e Zanini, Nouvel, Passarelli, Quaroni, Rossi, Sacripanti, Soleri, Valle e Valori. Ad essere particolare e di grande effetto sul visitatore è la disposizione del materiale e dei documenti nella sala ricavata all'interno della Galleria 2, disposizione che porta nello spazio tridimensionale della visita l'organizzazione grafica e la tipologia di lettura tipica delle presentazioni digitali e della comunicazione web. La

rimediazione dei formati in questa occasione è molto evidente; si è operata infatti una rimediazione e una riscrittura dalla pagina digitale alla parete dello spazio allestitivo. Mi spiego meglio. Sulla stessa parete di sinistra, poco oltre il titolo della mostra, inizia il succedersi dei nomi degli architetti prima nominati. Sono riportati in caratteri molto grandi e organizzati a coppie; i gruppi così formati si trovano distanziati tra di essi a intervalli regolari. Dalla base del nome stampato sulla parete, e scritto in blu, parte una linea verde che scende lungo la parete fino all'angolo tra questa e il pavimento, sul quale continua dritta fino a fermarsi dopo un paio di metri. La fine della linea è segnata con un punto del suo stesso colore; e il punto non si ferma a caso: si trova proprio lì dove inizia il lungo tavolo di teche che contengono, al di là del vetro, gli schizzi di progetto e i documenti cartacei dell'architetto che li ha realizzati e dal cui nome sul muro partiva la linea colorata sopra descritta.

Non solo. Muovendosi lungo il bordo del tavolo con le teche si possono vedere anche le ricostruzioni dei progetti principali attraverso il plastico, mentre alcuni schermi proiettano le immagini di presentazione dell'architetto e della sua opera. Indossando inoltre una cuffia, disponibile presso il tavolo, si accede a una presentazione audio. Per ogni tavolo ci sono i lavori di due architetti, divisi per sezione orizzontale per facilitarne la lettura, la memorizzazione e l'ordine complessivo lungo il percorso tra i tavoli.

I tavoli sono in tutto cinque e distanziati un paio di metri tra loro, in modo da consentire lo spostamento e il passaggio agevole dei visitatori.

La parete con i nomi degli architetti e le linee che conducono ai tavoli suddivisi in due file di teche, dove si trovano le presentazioni dei loro lavori, formano nel complesso una sorta di illustrazione web a cui lo spazio della galleria ha aggiunto la terza dimensione e che è leggibile camminando e spostandosi da sinistra a destra. Lungo il bordo sinistro, infatti, ci sono i titoli e i sottotitoli di riferimento (ovvero rispettivamente il titolo della mostra e i nomi degli architetti ai quali è dedicata la presentazione/esposizione) e a destra gli oggetti, veri e propri, del loro lavoro.

L'impaginazione grafica, insomma, si è spazializzata nella Galleria del museo, e il lettore/visitatore cammina letteralmente dentro la pagina, ne tocca le parole e le porzioni materializzate del testo, potendo decidere se leggere tutto, se soffermarsi solo su una sua porzione, o se passarci semplicemente attraverso grazie ai corridoi laterali; quello di destra, tra l'altro, è completamente libero e senza scritte, e le sue aperture a muro sono state oscurate da pannelli grigi, sicchè nella parte della Galleria destinata alla mostra di architettura appena descritta la sola luce è quella proveniente dai vani di accesso e dalle teche dei tavoli dove si trovano custoditi i materiali. Così, sono i documenti stessi quasi, insieme le porzioni della pagina (i tavoli che sostengono le teche incassate) di cui fanno parte, a illuminarsi e a dare luce al visitatore, dirigendolo nel percorso.

L'ibridazione tra allestimento museale, impaginazione informativa digitale, installazione artistica e architettura è fatta. E l'attualità della mostra, malgrado i progetti esposti risalgano

anche ad alcuni decenni fa, non si misura solo a colpi di sperimentazioni allestitivo o in termini di grande utilità didattica del materiale presentato; ma anche alla luce delle questioni politiche e delle problematiche territoriali che nell'Italia di oggi aspettano ancora una soluzione: significativo a riguardo il plastico riproduttivo del progetto dell'architetto Sergio Musmeci *Concorso Internazionale di idee per il Ponte sullo stretto di Messina – 1969*.

Superata questa zona attraverso i passaggi liberi posti alle estremità laterali, si accede alla prima delle sale comunicanti in cui è stata suddivisa ulteriormente la Galleria 2 per ospitare la mostra temporanea dedicata all'India, ai suoi mutati paesaggi sociali e culturali degli ultimi decenni. Il visitatore si trova accolto non solo dai colori sgargianti delle prime opere, ma anche dalle tradizionali musiche di quel paese e persino dall'odore dei suoi incensi.

L'olfatto, negato nei musei e nelle esposizioni più tradizionali di arte, risulta tra tutti i sensi quello meno richiamato persino negli allestimenti più contemporanei, specie considerando la sua rilevante natura affettiva e corporea invece che razionale e visiva. Più esattamente, però, il profumo di incenso non è stato diffuso su iniziativa dei curatori o degli allestitori del Maxxi, ma è quello che emana dalle centinaia di bastoncini indiani ordinatamente scomposti e impilati a formare una spessa parete di colore rosso scuro che si alza verso il soffitto: si tratta dell'opera *Growing* dell'artista indiana Hemali Bhuta. Il suo odore è intenso e penetrante.

In questo caso l'installazione, intesa come opera d'arte contemporanea, supera i ridotti confini del luogo che le è stato dato nel percorso di visita, e attraverso il suo profumo costruisce la leggibilità delle altre opere con cui fa sistema nella mostra dedicata all'India; diviene così parte integrante degli strumenti allestitivi che, nella stessa mostra temporanea di cui fa parte, sono stati predisposti per le altre opere e diffondendosi nelle sale delle gallerie limitrofe istruisce i visitatori sulle direzioni da percorrere per continuare questa sorta di indian tour.

L'installazione artistica, come nel periodo delle sue origini non ancora ufficiali, è tornata ad essere nello spazio del Maxxi parte integrante degli strumenti allestitivi, opera d'arte e strumento di visione di opere d'arte nello stesso tempo; al contrario, però, rispetto a quella primordiale fase -che reca la firma di Duchamp, tanto caro anche al Maxxi (come si è visto fin dalle vetrate di accesso al museo)- qui l'installazione/allestimento non contraddice il discorso museale e non fa scalpore. Perché nel frattempo il museo è cambiato e il Maxxi cerca di dare forma a questi cambiamenti.

Nella galleria 2 l'installazione/allestimento non sovverte il discorso museale, né diventa il suo alter ego parodistico, né genericamente lo compone; essa, piuttosto, *fa* quel discorso e ne declina ulteriormente l'identità visiva; nel segno della trasversalità, funzionale oltre che delle forme (v. descrizione del logo del MAXXI, § 6).

4.9. Galleria 3

La Galleria 3 si trova al secondo livello dell'edificio. Risulta raggiungibile sia dal passaggio laterale posto poco oltre la metà della Galleria 2; sia dal " pianerottolo" della sinuosa scalinata lungo il cui asse l'architettura di Zaha Hadid cresce di livello raccordando i volumi in cui è ramificata; sia dal braccio, con un'intera parete trasparente rivolta alla piazza, e che fa una mezza circumnavigazione della Galleria 3 per poi rientrare nel corpo architettonico principale.

Questa Galleria, insieme alla 5 -come si avrà modo in seguito di vedere- è una delle più rappresentative del percorso museale dal punto di vista architettonico. La superficie espositiva totale risulta infatti aumentata, non attraverso l'aggiunta di pareti interne bensì articolando il parallelepipedo disponibile in due sezioni: la prima composta di un corridoio a gomito in salita, intersecato nell'angolo da un più stretto corridoio in discesa; la seconda composta di due terrazze a livelli differenti, quella superiore raggiungibile attraverso il gomito e quella inferiore attraverso il corridoio inclinato in direzione opposta.

All'inizio del corridoio più lungo è riportato in rilievo -come per le altre Gallerie- il numero 3 e la rappresentazione visiva dell'area in questione, mentre a fianco viene stampato a muro il testo relativo alla presentazione della mostra o della collezione di volta in volta ospitata. Il punto è comunque poco illuminato e la luce sulla scritta arriva diffusa e uniforme, invece che puntuale; anche per questo davanti al testo sono in pochi a fermarsi, più spesso alla fine del percorso tra i corridoi anziché

all'inizio.

Quanto descritto fin qui rappresenta la parte “fissa” di questa Galleria; a variare di volta in volta sono le opere e le soluzioni allestitivie adottate.

Quasi sempre comunque un videoproiettore è puntato verso la parete dove il corridoio più largo svolta verso l'alto; la posizione è infatti ideale, dal momento che il punto risulta visibile dal pianerottolo che congiunge le gallerie 2, 3 e 4. Il rumore del proiettore sembra trasformare l'intera area in una sorta di officina o fabbrica delle immagini, delle opere, del museo. Al tempo stesso riporta nel museo il tempo più veloce della vita quotidiana: tutto il percorso in questa galleria più che nelle altre non si profila tanto come congiunzione di soste davanti alle opere ma, al contrario, come attraversamento continuo rallentato dalla visione delle opere spesso dagli effetti teatrali, come il raggruppamento di lunghi spilloni di ferro di Shilpa Gupta che “pericolosamente” pendono sulle teste dei visitatori che salgono lungo il gomito.

4.10. Galleria 4

Alla Galleria 4 si accede dal sistema di scale centrali, dagli ascensori (come per tutte le gallerie dalla 2 alla 5) e dalla Galleria 3 tramite una porta a vetri aperta. La Galleria 4 ha quasi la forma di una x con il corpo centrale allungato.

Finora ha ospitato pezzi della collezione permanente del Maxxi, quelli riportati nell'audioguida.

Il confine evanescente. Immagini italiane dalla pittura al digitale 1960-2010 (24.02.11-02.11.11) è l'esposizione con la

quale il Maxxi, attingendo ai propri depositi, ha realizzato una ricca descrizione della continuità e delle contaminazioni tra diversi formati espressivi, passati e recenti.

In questo modo, una raccolta tematicamente organizzata di pezzi del museo dialoga con le opere momentaneamente in mostra. Il comune denominatore, evidentissimo, è la trasversalità dei codici nell'arte contemporanea.

Non stupisce pertanto che al centro della parete sinistra della Galleria 4 (entrando dalla 3) ci sia il grande quadro-video di Francesco Vezzoli *The Kiss (Let's play Dynasty)*, in cui scorre un filmato audio di 6 minuti che prende spunto dall'episodio reinterpretato del primo bacio non eterosessuale presente in una nota soap -*Dynasty* per l'appunto- per farne una parodia tutta artistica. Infatti, come informa la sintetica descrizione del cartellino relativo all'opera, si tratta di un mix di linguaggi televisivi europei e nordamericani con inserzioni stilistiche di cinema d'autore e serie televisive, cultura "alta" e cultura popolare.

Sul braccio sinistro della x formata dalla Galleria 4 si trova invece una doppia videoproiezione su lastra di vetro, firmata da Alessandra Tesi (2000), dove la giustapposizione delle immagini video crea densi ed intensi effetti di colore; il video diventa pittura. E l'allestimento crea rapporti tra le opere. Infatti l'opera di Vezzoli "guarda" in diagonale quella di Tesi e le due sono trasformate in termini reciprocamente contrari di una medesima categoria semantica, quella del quadro che non c'è più o che c'è in esperimenti tutti nuovi da cercare e descrivere caso per caso.

Si tratta più in generale di declinazioni differenti di una stessa pratica di contaminazione e riscrittura complessiva. Lo si intuisce proseguendo oltre la luminosissima opera di Tesi, dove si trova una spaziosa sala interamente dedicata ad un'opera di arte povera, quella con la quale Giuseppe Penone ha partecipato alla 52° Biennale di Venezia; il titolo è *Sculture di linfa*, anno 2007. In questo caso l'ibridazione e il gioco ottico risultano moltiplicati. Il pavimento della sala, infatti, è di marmo e la sua superficie non è uniformemente liscia ma appare rastrellata a colpi di scalpello, che hanno disegnato delle linee ondulate, continue e intrecciate. L'effetto ottico è quello dell'acqua increspata, e la dura irregolarità dell'appoggio si percepisce al passaggio; quest'ultimo effetto è di certo il più strano e inusuale per il visitatore, invitato di solito a toccare le opere con le mani ma non a sentirle con i piedi, attraverso la suola delle scarpe. L'opera inoltre continua lungo le pareti dove sono appese delle tele di cuoio spesso, odoroso, simile alla corteccia levigata del tronco adagiato a terra al centro della sala, o anche all'acqua marmorea del pavimento. Come già la descrizione di quest'opera rende evidente, i termini dei contrasti "liquido/solido", "visivo/tattile" o "immagine pittorica/immagine scultorea" vengono sfalsati e rigiocati insieme, fuori delle tradizionali categorie semantiche di appartenenza.

4.11. Galleria 5

La galleria 5 rappresenta la fine del percorso di visita e accoglie il visitatore nell'area più alta e più panoramica di tutto il museo.

Si tratta, infatti, di un lungo parallelepipedo con pavimento in salita rispetto all'entrata laterale posta nell'angolo più basso vicino alla scala. La salita porta a una parete interamente vetrata, situata sul lato opposto a quello dell'entrata; dai vetri si vede la piazza del museo in basso, e frontalmente si ha invece una estesa visuale del quartiere, compreso tra via Reni e via Masaccio.

Il pavimento in salita, con una sezione trasparente che consente la visione vertiginosa dei livelli inferiori fino a quello della hall, e la parete panoramica, non si dimenticano facilmente; e il museo difatti ha scelto quest'ultima porzione del suo percorso di visita per autorappresentarsi: essa compare sulla prima delle quattro pagine che compongono la brochure blu con le informazioni generali del e sul museo (la stessa brochure di cui si è tanto parlato nelle pagine precedenti a proposito della mappa del Maxxi e delle informazioni per raggiungerlo).

L'ampiezza e la lunghezza di questa Galleria si prestano ai giochi di pareti mobili e corridoi per aumentarne la superficie di esposizione ove necessario; oppure vengono lasciate libere, mentre la piccola sala ricavata nella sua parte centrale viene destinata a sala cinema per le diapositive degli artisti in programma.

Nel periodo di ottobre 2011 è stato interessante notare come quest'area del percorso fosse dedicata a una sorta di riflessione conclusiva sulla mostra temporanea in programma-descritta nei paragrafi relativi alle altre gallerie del Maxxi- e sul ruolo del museo. Vi è stata dedicata addirittura un'intera parete scritta e intitolata *Mostra nella mostra – a cura di Amar Kanwar*. Il

curatore era anche uno degli artisti ospitati. La particolarità era che Kanwar aveva disposto le opere degli altri artisti per far parlare meglio la propria e viceversa. L'esperimento non è assolutamente nuovo nella storia dell'arte -basta ricordare quello che fece Duchamp nella mostra surrealista a Parigi (cap. 2)- ma certamente è apprezzabile che il Maxxi lo ripresenti specie per il debito dichiarato nei confronti di Duchamp. Forse proprio a lui è implicitamente rivolto l'omaggio di questo gioco di ruoli. Così, il nome del famoso artista che, apposto ai vetri delle porte trasparenti del museo, apre la visita al Maxxi è in questo caso anche quello con il quale viene chiuso in questa occasione il percorso di visita.

5. I rapporti del Maxxi con il quartiere

Prima di parlare dei rapporti del Maxxi con il quartiere Flaminio, ritengo sia necessaria una piccola digressione storica sul quartiere.

Dalla guida 2010 del Maxxi si apprende come, a partire dal Piano regolatore del 1909, l'area del quartiere più vicina a ponte Milvio fosse stata inizialmente destinata a uso industriale, con annesse abitazioni e servizi. Con l'Esposizione Internazionale del 1911, venne invece convertita a polo culturale e di attività sportive e ricreative: a quel periodo, e nella stessa zona, risale anche la costruzione Galleria Nazionale d'Arte Moderna e dello Stadio. Successivamente, con i giochi olimpici del '60, furono costruiti anche il Villaggio Olimpico, il Palazzetto dello Sport e lo Stadio Flaminio.

Un'ulteriore fase di sviluppo del quartiere è segnata dalla realizzazione dell'Auditorium di Renzo Piano (v. Appendice) con cui sono inaugurate nuove modalità di uso degli spazi aperti del quartiere.

Oggi, quei luoghi storici e identitari per il quartiere sono valorizzati dal Maxxi che -come diremo a breve- costruisce il suo discorso anche in riferimento ad essi. Con un'assenza importante, tuttavia; e peraltro ingiustificata dalle vicende che li accomunano: ovvero l'assenza della Galleria Nazionale. Avremo modo di riprendere questo punto.

Riguardo al quartiere come attualmente si presenta e ai rapporti di questo con il Maxxi, abbiamo già detto (§ 4.1 e 4.1.1) che il museo costruisce la sua visibilità lungo l'asse "Viale de Coubertin – Via Guido Reni"; e abbiamo anche parlato della strategia con la quale il museo definisce la sua identità rispetto a quella più tradizionale della chiesa e della caserma vicine. Si è visto anche come il museo abbia a tal punto sfruttato l'attiguità alla caserma e alla chiesa da essersi quasi chiuso con esse in una sorta di "bolla" di linee, di pratiche e di valori lasciando fuori alcune porzioni del territorio urbano più vicino, come piazza Mancini, e "avvicinandosi" ad altre come l'Auditorium fisicamente più distante ma certamente prossimo quanto a programma di azione e valori, oltre che a caratteristiche visive e architettoniche naturalmente.

Quanto detto fin qui può adesso essere integrato con alcuni dei risultati emersi dallo studio sull'Auditorium che ho condotto

pochi anni fa (*Cosa fa l'Auditorium: una riscrittura dei consumi nella metropoli*, in Pezzini, a cura, 2009, Roma: *luoghi del consumo, consumo dei luoghi*). Il tempo trascorso da allora non ha inciso -stando alle ultime rilevazioni di verifica che ho effettuato nell'ottobre 2011- sulla loro attuale validità.

I risultati in questione erano quelli relativi alle osservazioni dell'ampia zona antistante l'Auditorium e Viale de Coubertin, ovvero tutta l'area dell'ex Villaggio Olimpico, quasi segregato in un labirinto di strade e spazi verdi, non comunicante con gli "scarabei" di Renzo Piano, né visivamente né materialmente né -soprattutto- attraverso significative pratiche e forme reciproche di presidio o appartenenza. Sicchè emergeva -ed emerge tuttora- come, pur situati nello stesso quartiere e in linea d'aria anche abbastanza vicini, l'Auditorium da un lato e l'ex Villaggio Olimpico dall'altro risultano assorbiti in spazi diversi tra loro. Non formalmente e sulla carta catastale, ma sostanzialmente e nella pratica pratica essi risultano appartenere a due quartieri differenti: l'ex Villaggio Olimpico pare infatti appartenere alla "periferia" del Flaminio, che ha il suo "centro" in Piazzale Flaminio e piazza del Popolo; mentre l'Auditorium, con Viale De Coubertin, sarebbe la continuazione verso il Tevere del quartiere Parioli da cui si dipana in continuità con Viale Pildzuskj. Quest'ultimo tratto è quello che si allunga sul Tevere attraverso via Guido Reni.

Si fanno chiari allora l'allineamento e la triangolazione, non sono stradali, al cui centro si è inserito il Maxxi. Il museo guarda in tre direzioni e necessariamente la "sua" mappa, del quartiere e della città, differisce da quella concreta del territorio. L'allineamento con l'Auditorium infatti congiunge il

Maxxi al prolungamento dei Parioli su Viale De Coubertin, mentre dal lato opposto il Ponte della Musica lo collega all'altra sponda del Tevere e idealmente al mito delle origini di Roma e a quello contemporaneo delle altre metropoli internazionali (secondo le ambiziose intenzioni del progetto); il terzo vertice della triangolazione in cui è inserito il Maxxi è invece quello di piazzale Flaminio e di piazza del Popolo (nodo presente in tutti i percorsi consigliati, sebbene non sia l'unico da cui arrivare al museo) che lo congiungono alla Roma monumentale, storica e turistica di Villa Borghese, Via del Corso, Piazza Venezia (e da qui oltre con i Fori imperiali, il Colosseo).

In questo ritaglio urbano (ricavato dal congiungimento degli altri poli del quartiere ai quali il Maxxi si associa nella propria autorappresentazione, rappresentata dalla "sua" mappa) vi dovrebbe essere anche la Galleria, che risulta centrale sia nella storia del quartiere Flaminio sia in quella del Maxxi che è nato come una sorta di prolungamento naturale della Galleria (cap. 5, § 1) da cui peraltro ha attinto una parte della collezione permanente. E invece il Maxxi né sulla sua mappa, né soprattutto negli eventi finora organizzati, fa riferimento alla Galleria.

La scelta del Maxxi, invece, è stata evidentemente diversa. Invece di valorizzarsi all'interno dell'ampia triangolazione urbana di cui si è parlato, ha preferito piuttosto rafforzare la propria presenza e la propria identità lungo una porzione più piccola del quartiere, ovvero lungo l'asse "Viale De Coubertin – Via Guido Reni", che lo esalta in quanto architettura

contemporanea collegata prestigiosa collegata ad altre architetture contemporanee e moderne altrettanto famose presenti su quello stesso asse. Infatti sulla prima porzione dell'asse si trova l'Auditorium Parco della Musica di Renzo Piano e poco oltre il Palazzetto Nervi, esempio del modernismo a Roma; mentre su Via Guido Reni si trova appunto il Maxxi e poco oltre il nuovissimo Ponte della Musica. Quest'ultimo pezzo di architettura contemporanea congiunge tutti gli altri al Tevere, alle acque delle origini di Roma. Così, idealmente, il mito delle origini del Maxxi tocca e si ricongiunge al mito delle origini di Roma.

Il rettilineo "Viale de Coubertin-Via Guido Reni" rappresenta dunque per il Maxxi l'asse privilegiato per esercitare visibilità e relazioni; non solo visive, ma vere e proprie sinergie di azione, come risulta evidente dall'organizzazione di alcuni lavori e mostre temporanee.

Un esempio a riguardo è stata la mostra *Indian Highway* (22.09.11-29.01.12), allestita nelle gallerie 2 , 3 e 5, venendo anticipata nella galleria 1 a piano terra solo attraverso un'opera sonora di chiara atmosfera indiana. Riguardo alla relazione del Maxxi con il vicino Auditorium e ad altre partnership attivate per questa mostra, dalla stessa scrittura riportata direttamente sul muro della galleria 3 -invece che su un tradizionale pannello informativo appeso- si apprende quanto segue:

(...) Lungo il percorso espositivo è possibile ascoltare un'anticipazione dell'opera teatrale, coreografica e video *Nineteen Mantras*, prodotta dal Maxxi insieme alla Fondazione Musica per Roma. Lo spettacolo, visibile a

gennaio 2012, è segnalato da tre stazioni multimediali che si concentrano su motivi significativi dell'esistere: il Mantra I, ossia l'alba, che corrisponde all'origine del sé; il Mantra XIII riferito al mezzogiorno e che costituisce il superamento dell'incertezza del principio, e il Mantra XVII il tramonto, la morte.

Indian Highway è una mostra collettiva itinerante nata nel 2009 alla Serpentine Gallery di Londra con la collaborazione dell'Astrup Fearnley Museum di Oslo ha raggiunto diverse sedi espositive tra cui nel 2010 l'Herning Museum of Contemporary art in Danimarca, Mac-Musée d'Art Contemporain de Lyon nel 2011, per arrivare oggi al Maxxi e poi proseguire verso altre istituzioni culturali, fino a giungere a New Delhi nel 2013.

Il testo in questione fornisce due tipi molto importanti di informazione: innanzitutto, con il collegamento alla Fondazione Musica per Roma (presso l'Auditorium), il Maxxi intende identificarsi più generalmente con la cultura contemporanea romana di livello nazionale; in secondo luogo, e a partire da questo più esteso nucleo identitario, il Maxxi si inserisce in una rete internazionale di rapporti con i musei di altre capitali e metropoli straniere.

Ecco dunque come quel Ponte della Musica non serve solo a collegare il Maxxi e il nuovo asse della cultura contemporanea romana al Tevere, e al resto della città; ma toccando questi vari nodi urbani, con i rispettivi valori e miti (del passato e del presente), le forme aeree del ponte allacciano simbolicamente Via Guido Reni alle vie e ai musei delle altre città del mondo, in una sorta di continuum della contemporaneità internazionale. Si tratta di una sfida riuscita e sicuramente vincente sotto diversi punti di vista, non solo prettamente culturali. Ne restano

fuori, invece, estese aree del quartiere Flaminio, come l'ex Villaggio Olimpico e l'area di Piazza Mancini.

6. Il logo



(Fig. 27: logo del Maxxi, tratto dal sito web del museo)

Il logo del museo è composto di due parti: una con la sigla MAXXI contenuta in una immagine, più esattamente una figura geometrica; l'altra rappresentata invece dal nome ufficiale del museo scritto per esteso, ovvero Museo Nazionale delle arti del XXI secolo.

Le dimensioni del logo vengono di volta in volta adattate alle dimensioni della pagina, cartacea o digitale, sulla quale è riportato. La posizione, sempre quella della fascia superiore della pagina, varia: nell'angolo destro sulle brochure colorate che identificano le varie sezioni funzionali del museo (brochure

verde per il Maxxi B.A.S.E., viola o prugna per la sezione didattica, blu per la presentazione generale del museo e alle informazioni utili); nell'angolo sinistro nelle varie pagine del sito web ufficiale.

Si è parlato dei colori delle pagine sulle quali è riportato il logo perché la sigla del logo ne riprende di volta in volta il colore. Infatti, mentre le lettere romane che indicano il ventunesimo secolo sono sempre in bianco sullo sfondo rigorosamente nero del quadratino che contiene la sigla, la prima sillaba della parola MAXXI invece, ovvero il "MA" identificativo del museo d'arte, si presenta come una sorta di corpo trasparente che prende il colore, di volta in volta diverso, della pagina sulla quale è inserito. Più che una trasparenza, si presenta come una sorta di ritaglio geometrico a forma di "MA" su superficie nera, secondo le modalità del *lettering* fatto da noti architetti e designer. Chi già conosce un po' le collezioni del Maxxi non può infatti non cogliere una sorta di collegamento implicito tra il ritaglio del suo logo e il *lettering* di Carlo Scarpa, l'architetto al quale è interamente dedicato l'omonimo archivio contenuto nel *Fondo Superstudio* consultabile nella sezione Architettura del Maxi (più esattamente presso la sala situata alla fine della Galleria 1; § 4.7). Scarpa ha infatti avuto molto successo anche come creatore di *name* di noti marchi; nelle sue creazioni venivano spesso usati giochi ottici che invertivano il rapporto figura/sfondo che regge l'identificazione di una scritta su una superficie o su un supporto. Certo, il noto architetto non è stato l'unico a usare esperimenti grafici del genere, ma personalizzando questa tecnica collegava il suo lavoro alle esperienze delle avanguardie, del futurismo e della Bauhaus.

Su quel “MA” del logo c’è ancora da notare qualcos’altro di molto importante per l’identità del museo e il suo stesso programma narrativo, o ruolo programmatico per essere più semplici.

Infatti, la consonante M risulta tagliata sulla sinistra, le manca insomma una delle due gambe di appoggio. Più che come una mancanza, però, il dettaglio andrebbe letto come il segno di un’apertura: l’apertura del ritaglio che inizia su quel lato, e soprattutto l’*apertura* (simbolica) del Museo, qui indicato per metonimia attraverso l’iniziale della parola stessa che lo identifica.

Fin qui dunque il logo ci ha parlato dell’apertura del museo, e di una delle sue due anime costitutive, ovvero l’architettura evocata attraverso il lettering. L’altra anima, quella delle arti contemporanee più in generale (che comprendono anche l’architettura), è invece rappresentata dal quadratino nero leggermente inclinato rispetto al margine superiore del nome ufficiale del museo. Per il momento qui non preme tanto far leggere l’inclinazione della figura come abbassamento dell’angolo sinistro o sollevamento di quello destro; o invece, soffermandoci solo sulla sua base, intenderne l’obliquità come una tensione verso l’alto e il davanti, e dunque come segno di crescita, di leggerezza e di tensione verso il futuro.

Interessa, soprattutto e invece, mettere in evidenza come nel logo quel quadratino che incornicia la sigla del museo sia capace di ammiccare nello stesso tempo a due pratiche differenti.

Una è quella del pensiero affettuoso e abitudinario di molte azioni quotidiane, verso le cose che si sentono vicine, quelle

dello spazio privato che si guardano e si sistemano con cura, come si fa con i quadri di casa allineandoli non appena ci si accorge dalla cornice o dal bordo che pendono un po' da un lato; la cornice del logo del Maxxi invece, compresa quella cognitiva predisposta dal museo, pende già di suo, e anzi insegna a guardare così le cose, e a disporre così le immagini (come la vicina Chiesa S. Croce in Flaminio ha dimostrato subito di aver appreso, tanto che nel comunicato di ringraziamento ai fedeli per la partecipazione alla festa del quartiere ha disposto volutamente in obliquo tutte le foto delle strutture di riferimento, compresa quella della chiesa stessa. Contaminazione euforica di identità?).

L'altra pratica richiamata dall'inclinazione del quadratino del logo è invece quella della razionalità resa impersonale, quella delle distanze più lontane e delle strategie; quella per cui una linea inclinata è un programma di azione, è la scelta della trasversalità dei linguaggi, dei formati e dei progetti. Il logo del Maxxi, il Maxxi, è tutto questo.

7. Il sito web

Il sito web del Maxxi si caratterizza subito -fin dalla home page, come vedremo di seguito- dalla volontà di dare un'immagine del museo dinamica, disinvolta e professionale al tempo stesso, coniugando l'informazione e l'intrattenimento alla raccolta fondi e alla vendita di biglietti on-line, alla visibilità agli enti finanziatori e agli sponsor.

Moltissime le lingue straniere da poter selezionare per leggere i contenuti delle pagine del sito; per esempio russo, polacco, cinese, giapponese e tante altre, non solo quelle ufficiali dell'Europa. Continuamente aggiornata, così appare l'home page del Maxxi (Fig 28):

NASCE my MAXXI
Scegli la membership card che fa per te!

young
senior
individual
family&friends

Home Chi siamo Visita il MAXXI Sostienici Mostre Eventi Collezioni Dipartimento Educazione B.A.S.E. Area Stampa

Home

Cerca

Scegli la lingua...

- Biglietteria Online
- Organizza il tuo evento
- Premi, Concorsi, Gare
- Multimedia
- Newsletter

Community

Eventi

DICEMBRE: 2011

L	M	M	G	V	S	D
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

« NOV GEN »

Segnaliamo

Mostra

01.12/29.04
2011 2012

PIETER HUGO
permanent error

Mostra

Il primo museo nazionale di architettura presente in Italia

Evento

sabato 17 dicembre
Francesco Poli:
gli anni Settanta

Vai alla pagina

MAXXI inWeb

Evento

giovedì 15 dicembre
Incontro con
Moreno Cedroni

Vai alla pagina

MAXXI Architettura

MAXXI Arte

Museo del contemporaneo in un'architettura fuori dagli schemi

Membership

A Natale regala il MAXXI!
Con la card my MAXXI hai un intero anno di vantaggi

Informazioni

Le informazioni utili per organizzare la tua visita al MAXXI...

Fig. 28: home page del sito web del Maxxi, dicembre 2011)

Tutte le pagine del sito risultano formate da due parti principali: una fissa, sottoarticolata in tre macroporzioni; l'altra variabile da pagina a pagina e rispetto alla quale si registrano le maggiori differenze tra la schermata dell'home page e quella attinente al resto dei contenuti.

La parte fissa dell'impaginazione è quella formata da: la fascia continua che copre tutto il bordo superiore della pagina con le immagini in movimento del museo (le immagini cambiano dopo alcuni secondi); la fascia sul bordo sinistro della pagina, formata da circa 6 porzioni testuali tra cui il calendario eventi; una lunga bandella orizzontale, dello stesso grigio chiaro delle altre due sezioni sopra dette, che copre tutto il margine inferiore della pagina. Quest'ultima sezione è unicamente dedicata al copyright ed è disposta nella parte più bassa dell'intera pagina. Ad attirare immediatamente l'attenzione è la prima sezione descritta: un testo formato da poche parole e da grandi immagini in sequenza alternata. Rappresentano il Maxxi che prende la parola e invita subito il visitatore a sostenere economicamente il museo acquistando la sua *membership card*. Il member non ha un ruolo qualunque: come la foto visualizzata mostra attraverso le sagome nere di altri visitatori, il member è al centro del museo e forma una comunità con gli altri member. La foto li riprende tutti raccolti in ordine sparso nella Galleria 5 mentre si guardano, parlano tra loro o guardano oggetti non visualizzati; ci sono loro e il museo con la sola architettura, niente sculture e niente quadri. I colori sono quelli del bianco, del nero e del grigio, e la forma predominante è quella della sinuosa parete laterale bianca della Galleria; gli stessi colori e la stessa sinuosità della *membership card*

visualizzata lì vicino. Proprio sopra le figure in nero dei visitatori, compare la scritta arancione che invita a sostenere il Maxxi diventandone membro. Si tratta dello stesso arancione usato nella card pubblicizzata per sottolineare le parole principali.

Questa foto, come già detto, non è fissa ma scompare e ricompare alternandosi con un'altra che ritrae l'incrocio di alcune sezioni oblique della scalinata nera del museo; lo sfondo della scalinata è bianco, grigio nelle parti di ombra, e le linee sono delle rette non completamente rigide. La rima eidetica e cromatica delle due immagini, con le quali il Maxxi si presenta e si annuncia, è evidente.

Poco sotto le foto, si estende la lunga sequenza di piccole parole cliccabili: *home, chi siamo, visita il maxxi, sostienici, mostre, eventi, collezioni, dipartimenti, B.a.s.e., area stampa*. Da notare nella sequenza di nomi è la minoranza dei verbi, uno dei quali indica uno stato del museo, mentre gli altri due indicano azioni; sono infatti imperativi rivolti al visitatore per invitarlo a fare qualcosa. Il visitatore è infatti esortato a fare, ad entrare nel museo e a finanziarne le attività. I verbi della partecipazione e della relazione sono gli imperativi diretti al pubblico in forma di invito. Una scelta non casuale, specie se si pensa che al posto dei verbi di azione si sarebbero potute usare in modo più neutro le parole "visite", "adesioni", "membership".

Una fascetta grigio chiaro con la piccola scritta *Home* chiude questa prima parte superiore e fa da titolo ai contenuti sottostanti.

L'altra sezione fissa dell'home page, come anche della impaginazione di tutto il sito web del Maxxi, è quella sull'estremo bordo sinistro. Si articola in 6 sottoaree di grandezze diverse. Lo spazio maggiore è quello occupato dalle aree inserite in posizione centrale; ovvero dal calendario con in rosso le date degli eventi del mese, e dall'area *segnaliamo* in cui tra tutti gli eventi sono segnalati quelli di maggiore importanza.

In posizione marginale rispetto a queste due aree centrali si trova l'ultimo piccolo riquadro della sezione, che permette l'accesso alla mappa del sito e all'informativa sulla privacy. Certamente più interessante è notare nella parte superiore della sezione l'area destinata alle lingue in cui può essere letto il sito, che non sono solo quelle europee istituzionali con l'aggiunta dell'inglese più internazionale, ma compaiono anche russo, giapponese, arabo e cinese che invece mancano nel sito ufficiale della Galleria Nazionale.

Non solo. In quest'area superiore, e non al fondo della pagina come ci si aspetterebbe, si trovano le icone sensibili tramite cui il museo fa community e si fa votare dal suo pubblico: c'è facebook, twitter, youtube, ok/no.

Le aree appena descritte formano nell'insieme una sorta di C: è questa la forma della struttura fissa dell'impaginazione del sito. Sono i contenuti al centro e la loro distribuzione, a cambiare nel passaggio dall'home page alle altre pagine del sito web.

A non cambiare da una pagina all'altra è la fascia sottile dedicata alle istituzioni e agli enti, pubblici e privati, che finanziano il Maxxi, che ne sono partner o sponsor. Per il

Maxxi ci sono ben otto soggetti finanziatori, il primo dei quali è il Ministero dei beni ambientali e culturali.

La fascia orizzontale che per posizione e dimensioni attira maggiormente l'attenzione è invece quella superiore, articolata in tre riquadri, il primo è quello con le immagini e i titoli delle mostre in corso ed è più grande degli altri due uguali posti alla sua destra, destinati invece alla presentazione degli eventi.

L'altra fascia orizzontale è quella posta tra le due descritte. Essa rappresenta in realtà una sorta di ulteriore specificazione della prima; soprattutto per quanto riguarda i due riquadri dedicati rispettivamente al Maxxi Arte e al Maxxi Architettura e disposti in modo tale che il margine sinistro del primo e il margine destro del secondo siano perfettamente allineati e sottostanti ai margini dell'unico riquadro superiore dedicato alle mostre in programma al Maxxi. In questo modo, la distribuzione degli insiemi testuali presenti nell'home page aggiunge ulteriore informazione e istruisce ancora una volta il lettore sulle due anime differenti -l'arte e l'architettura- che il museo mette in mostra attraverso le sue esposizioni.

Nelle altre pagine del sito la composizione di quel nucleo centrale è semplificata, essendo ridotta a un solo testo, spesso articolato in paragrafi non numerati, o in sezioni staccate che individuano più specifici contenuti e argomenti.

Quello che balza subito all'occhio è non solo il carattere sintetico e completo dei testi, quanto soprattutto il loro adeguamento stilistico e formale non tanto all'oggetto o alla

mostra da promuovere/presentare quanto invece alle tipologie di pubblico a cui quei testi sono rivolti in modo particolare. Si registra, in breve, non tanto e non solo una sorta di semplificazione del linguaggio, privato di tecnicismi e fatto di frasi brevi e chiare, senza periodare faticoso; quanto anche e soprattutto la sua predisposizione per una lettura agile e molto veloce, capace di trattenere tutte le informazioni utili, rigorosamente in neretto. Adatto specialmente al pubblico dei più giovani, questo linguaggio risulta ideale anche per i professionisti con poco tempo a disposizione e tanta voglia di un momento di svago, anche con amici o familiari.

Passiamo dunque alla descrizione della fascia verticale lungo il margine destro della pagina. La parte superiore è divisa in due riquadri colorati: arancione per sostenere il Maxxi, e viola per informarsi sulle attività e sui costi dei laboratori didattici. Cliccando sui due riquadri si accede alle pagine più dettagliate. In queste ultime, la scrittura più ufficiale e oggettivante dell'home page lascia il posto a uno stile più soggettivante, fatto di inviti con l'imperativo alla seconda persona singolare, di esclamativi, di frasi ancora più brevi. Le figure retoriche non si percepiscono ma sono presenti; come quando il museo, rappresentandosi come *l'arte contemporanea*, invece che come *una sua parte*, dice al lettore: *Sostienici. Sostieni la creatività contemporanea*. È questo l'effetto prodotto dalla figura retorica della *sineddoche*.

In ogni pagina compare l'area informazioni sul museo, la foto della propaggine aerea della Galleria 5 che identifica il Maxxi, e ovviamente, il clic per acquistare il biglietto on line.

Il sito web del Maxxi si presenta dunque non solo come vetrina del museo e spazio integrativo rispetto alla visita vera e propria, ma anche come spazio commerciale dove effettuare l'acquisto on-line dei biglietti.

8. Il discorso del Maxxi

Oltre i cancelli del museo, e soprattutto a partire dalla hall, la visita al Maxxi si offre come attraversamento e come continuità, flusso, tra spazi espositivi e spazi commerciali, tra i vari ambienti all'interno delle singole gallerie espositive, e poi tra le Gallerie che si trovano lungo i tre livelli dell'architettura di Zaha Hadid.

Proprio l'attraversamento, la continuità, il flusso rappresentano le cifre identificative del discorso del Maxxi, cifre che si ritrovano nei vari *testi* (le opere d'arte, le installazioni, gli ambienti espositivi, le mostre, la guida e il catalogo delle collezioni, gli eventi) che ne costituiscono il complesso dispositivo discorsivo.

Al tempo stesso, la continuità non si offre come flusso indifferenziato.

Il Maxxi riesce infatti a distinguere in modo molto chiaro le varie sezioni funzionali in cui è articolato, predisponendo anche strumenti di lettura sufficientemente diversificati, come lo è il suo pubblico; lo abbiamo visto attraverso la descrizione

della guida e del catalogo alla collezione al museo, attraverso il sito web e l'utilizzo di brochure di colori differenti per le distinte attività del museo (es. azzurro per la presentazione generale del museo e la mappa del quartiere, verde per il Maxxi B.A.S.E., viola per la didattica).

Non a caso, nel 2011, il Maxxi è stato premiato dall'Icom Italia per la qualità della sua azione interculturale, svolta anche e soprattutto con mostre temporanee dedicate all'arte e all'architettura di altri paesi come la Cina e l'India.

Un ulteriore segno distintivo dell'identità del discorso del Maxxi è quello della obliquità, della trasversalità visivamente espressa nel logo e presente nei contenuti delle opere e degli allestimenti del museo, che ri-mediano i formati e i codici dell'arte e dei mezzi di comunicazione. La trasversalità è anche quella delle competenze richieste ai propri visitatori, come è emerso bene anche dalla descrizione del catalogo del museo (§ 3).

Tornando alle opere d'arte contemporanea esposte e al discorso del museo più in generale, la presenza di questa trasversalità è leggibile come la realizzazione di un continuo rimando tra le caratteristiche del dispositivo del museo e le caratteristiche delle singole opere; ne abbiamo visto un esempio a proposito della mostra ospitata nella Galleria 4 (§ 4.10). A tale proposito, infatti, è risultato evidente come da un lato era l'obliquità delle opere a costruire quella del museo e della sua cornice interpretativa; dall'altro, si poteva notare come una volta che la "cornice" era stata costruita, se ne scorgeva il funzionamento

nei sottoinsiemi testuali del discorso del museo, ovvero nelle mostre che raggruppavano alcune opere.

Inoltre, se rispetto allo spazio dell'arte il Maxxi si mostra alla ricerca di nuovi equilibri espressivi da realizzare attraverso continuità e trasversalità (che, in termini semiotici, si presentano a seconda dei casi come strumenti, oggetti di valore o programmi narrativi) per quanto riguarda invece il suo rapporto con lo spazio non estetico della vita quotidiana fuori dai suoi cancelli, il discorso del museo è differente e procede invece alla costruzione di confini, alla moltiplicazione graduale di soglie. Sono proprio quei confini e quelle soglie che allontanano la pur vicina piazza Mancini dall'ingresso di via Masaccio. Ma anche la Galleria Nazionale, alquanto lontana dal Maxxi eppure ad esso vicina considerate le sue origini (§ 2) e anche i legami con il quartiere Flaminio (§ 5), rimane fuori dalle relazioni, anche urbane, del Maxxi. E pensare che proprio con la Galleria e l'esposizione internazionale del 1911 era iniziato il percorso di riqualificazione urbanistica del Flaminio.

Per quanto riguarda invece il rapporto museo-visitatore, emerge -dall'architettura del Maxxi, dalle sue mostre, dal percorso di visita, dalla guida e dal catalogo del museo- come si tratti di un rapporto riguardante due soggettività appartenenti entrambe al mondo globale e digitalizzato delle classi alte o medioalte delle grandi metropoli internazionali, studenti delle varie face di età, professionisti, addetti ai lavori nel mondo della cultura più in generale, o curiosi dalle competenze trasversali.

Ma il museo va incontro anche ai non specialisti, apprestando per loro strumenti differenziati per consentire una lettura e una buona comprensione delle opere esposte e delle operazioni allestitivo. E fa questo sia attraverso il sito web (con i numerosi materiali di approfondimento messi a disposizione); sia attraverso il materiale presente all'interno della hall e delle gallerie, che fornisce informazioni chiare e perfettamente in linea alle istruzioni implicite contenute negli allestimenti, nell'architettura e nel percorso di visita.

Inoltre, tra le conoscenze preliminari alla visita, il discorso del Maxxi non richiede necessariamente la formazione classica, ma piuttosto una certa disinvoltura nell'uso della tastiera mediale e nella pratica di linguaggi differenti.

Neanche competenze storicistiche di alto livello sono indispensabili, anche se una buona informazione sulla storia dell'arte certamente consente di comprendere più in profondità la portata del discorso del Maxxi e quella dei contenuti delle sue opere.

A proposito di storia dell'arte, ad esempio, il riferimento a Duchamp -come fa il Maxxi, che ne riporta il nome fin sulla porta di entrata al museo- è fondamentale per la comprensione dell'arte contemporanea e del suo debito rispetto a quella moderna, i cui codici e canoni vengono smontati, a volte parodiati, ma comunque sempre riscritti, dagli esperimenti artistici più recenti.

Rispetto a questi ultimi, il Maxxi si pone al tempo stesso come strumento di visione, selezionatore e interprete: infatti ne *fa vedere* al visitatore varie declinazioni -attraverso i lavori di artisti di diversa cultura e provenienza- e lo informa sui codici

espressivi che ne sono alla base; codici che del resto vengono usati dallo stesso Maxxi per i suoi allestimenti e per la sua stessa comunicazione. Ai visitatori è così offerta l'espressione del contemporaneo come ibridazione e trasversalità.

La conoscenza di questa trasversalità rappresenta poi, più in generale, l'azione e lo scopo del discorso del Maxxi.

Il museo compie così una scelta precisa: leggere e interpretare il contemporaneo attraverso una delle sue cifre più peculiari, appartenente non solo al mondo dell'arte e dell'architettura. La trasversalità -come metafora, oggetto di conoscenza e programma di azione- diventa per il Maxxi uno strumento per autorappresentarsi e per ordinare il presente rendendolo più leggibile.

9. Una proposta

Per dare continuità alla metafora del museo come cantiere e al successo del dialogo interculturale finora realizzato, il Maxxi potrebbe aprirsi a nuovi rapporti con il quartiere includendo nel proprio raggio di azione anche quelle zone limitrofe finora rimaste fuori dal suo discorso. Il riferimento immediato è a Piazza Mancini, di cui abbiamo già parlato a proposito dei rapporti tra il Maxxi e le sue vicinanze.

Solo un esempio di azione-integrazione con questo spazio pubblico: il Maxxi potrebbe "presidiare" Piazza Mancini con un'installazione artistica o un'opera site-specific -anche da rinnovare periodicamente permettendo ad artisti locali di

esprimere la loro originalità- che sia di una qualche utilità o fascino per la piazza sempre molto frequentata, essendo capolinea di tanti autobus, luogo di lunghe attese per cittadini romani e stranieri, mercatino e punto di passaggio verso altre zone urbane.

Ma oltre allo spazio pubblico di Piazza Mancini, ci sono nel quartiere tante piccole realtà commerciali di ottima qualità e con le quali il Maxxi potrebbe creare rapporti di reciproca valorizzazione. Un esempio: integrare nel menù del bar/ristorante del Maxxi, che si rifornisce presso la rinomata ma lontanissima Villa Miani, anche alcuni prodotti dei migliori laboratori artigianali della zona (ce ne sono di ottimi sulla confinante Via Masaccio).

Sempre nel segno di una valorizzazione del proprio legame con il territorio e il quartiere, il Maxxi potrebbe evidenziare - magari attraverso alcuni eventi in comune- il proprio rapporto con la Galleria Nazionale, la cui presenza e il cui ruolo sono stati centrali (come è emerso dalla lettura dei rispettivi capitoli di analisi, capp. 5 e 6) sia nella ridefinizione culturale del quartiere Flaminio sia nella nascita dello stesso Maxxi.

Questo consentirebbe al nuovo museo di pensare al suo territorio non solo come a un destinatario o beneficiario della propria presenza e della propria attività.

Il territorio del quartiere Flaminio infatti -con tutti i suoi riferimenti architettonici, commerciali, culturali, sociali- può essere per il Maxxi una risorsa preziosissima, un bacino da cui attingere per ulteriori progetti e ulteriori equilibri. Non sarebbe questo in perfetta sintonia con la metafora del cantiere con cui -

come abbiamo visto nei primi paragrafi di questo capitolo- il Maxxi ha scelto di autorappresentarsi?

Capitolo 7

Risultati della ricerca

In questo capitolo conclusivo -come anticipato nelle prime pagine (cap. 1, § 6)- i risultati della ricerca sono organizzati ed esposti iniziando da quelli specifici riguardanti i casi selezionati Gnam e Maxxi (§§ 1, 1.1-1.3) e proseguendo poi con quello più generale e di carattere concettuale riguardante una più ampia definizione culturale del museo e delle sue funzioni (§ 2).

Il primo gruppo di risultati -come si vedrà a breve (§§ 1, 1.1-1.3)- mira a delineare una complementarità tra i due musei relativa non soltanto al tema dell'arte contemporanea, ma anche a quello del loro rapporto con il più prossimo contesto territoriale e con la sua storia passata e attuale, fattori che possono essere ulteriormente valorizzati come risorse per un'azione più efficace e continuamente rinnovata, più che come semplice palcoscenico, sfondo o effetto indiretto.

La relazione tra opera d'arte, visitatori, istituzione museale e territorio risulta centrale anche per il secondo insieme di risultati, ovvero quelli di carattere concettuale e più generale a cui giunge questo studio. Non ne rappresentano tuttavia una

conclusione interpretativa; per questo sarebbe stato necessario un diverso disegno della ricerca e un maggiore numero di casi studio. Si tratta piuttosto di strumenti concettuali, costruiti attraverso le tappe di questa ricerca e l'analisi dei suoi casi studio, strumenti utili come ipotesi di lavoro per ulteriori sviluppi.

Essi infatti possono aiutare, nell'attuale dibattito sui musei, sia a rileggere in un'ottica più ampia gli aspetti problematici del contesto di azione dei musei italiani (cap. 1, §§ 5 e 5.1-5.6); sia a superare le contraddizioni logiche e operative della nostra disciplina giuridica in materia -come la contrarietà paralizzante tra la funzione della tutela e quella della fruizione dei beni culturali (cap. 1, § 5.4; cap. 3, § 2.1.1)- a partire dalle "aperture" che essa stessa offre, ovvero puntando sulla funzione museale della *valorizzazione*.

Intesa ancora genericamente come insieme di attività volte a migliorare la fruizione, il suo contenuto normativo è infatti ancora da completare (cap. 3, § 2.1).

A partire dall'evidenza dei casi studio, propongo qui (§ 1.2) allora di considerare la *valorizzazione* come un mezzo propedeutico e indispensabile alla costruzione di efficaci modalità di fruizione, e più strategicamente come *ricerca e comunicazione* delle relazioni tra opere d'arte, istituzione museale, visitatori e contesto territoriale (allo stesso tempo anche culturale, sociale, economico).

Questo è possibile a partire da una definizione di museo non contraddittoria rispetto a quella del testo normativo (cap. 3), ma più ampia e ottenuta attraverso le tappe di questa tesi, tenendo in considerazione anche la storia del museo (cap.2), le specifiche del contesto italiano (cap. 1 e 3), l'approccio semiotico allo spazio museale (cap. 4) e le pratiche di azione emerse dall'analisi dei casi Gnam e Maxxi (cap. 5 e 6).

Questa definizione ampliata di museo può contribuire a ripensare e riscrivere i contenuti e i rapporti tra le funzioni museali di tutela, fruizione e valorizzazione previste dal testo normativo, senza contraddirlo ma cercando invece di integrarlo negli aspetti risultati più problematici sia nella sintetica ricostruzione del dibattito attuale (cap. 1) sia nella lettura semiotica delle principali norme vigenti in materia (cap. 3).

1. Sul caso romano Gnam-Maxxi

Gnam e Maxxi sono stati trattati e analizzati come due casi differenti. E difatti lo sono, se consideriamo l'autonomia e la specificità dei rispettivi discorsi, come emerso dai capitoli dedicati alla loro analisi (capp. 5 e 6).

Altresì, questa loro specificità e autonomia, questo loro "funzionare" singolarmente presi, non impedisce di considerarli nel contesto museale e dell'arte contemporanea a Roma come parti complementari di una più ampia unità che ha nella loro storia, nelle loro collezioni e nell'area urbana di riferimento gli elementi costitutivi. Una concreta spinta in questa direzione è venuta dal recente riallestimento della

Galleria che (cap. 5, § 11) non ha comportato semplicemente un'operazione di maquillage all'architettura e agli allestimenti delle sale. Infatti, come auspicato a conclusione dell'analisi relativa all'assetto storico della Galleria (v. proposte cap. 5, § 10 e 11), è stato realizzato un riassetto più generale e sostanziale dell'intero percorso di visita e delle stesse modalità di autorappresentazione e di rapporto con i visitatori (cap. 5, § 11); questo riassetto ha dato così espressione a un significativo spostamento del discorso della Galleria sull'arte e sul museo, arrivando a interrogare le posizioni e i contenuti più tradizionali ad essi riferiti e per tanto tempo assunti.

Negandone l'assolutezza, pur senza sconfessarli insieme a una parte considerevole della propria storia, il discorso della Galleria ha costruito un'apertura nella direzione degli interrogativi, delle istanze e delle tendenze dell'arte contemporanea e soprattutto di quella ufficiale ospitata al Maxxi. Credo non sia certamente un caso che per questa sua "apertura" la Galleria abbia scelto proprio il formato dell'installazione artistica, in una versione molto spettacolare e di sicura presa, anche solo visiva, sul pubblico (il riferimento è all'installazione di Pirri, 2011, cap. 5 § 11). Ne parleremo più in dettaglio nelle pagine che seguono.

1.1. Uno spettacolo-vetrina del museo: l'ultima tappa (momentanea) dell'installazione artistica

Dalle analisi dei casi studio sono emersi aspetti interessanti riguardo alle installazioni artistiche, o meglio al loro uso da parte del museo.

Così, nel Maxxi le installazioni sono usate anche nello spazio aperto della piazza (cap. 6, § 4.2) non solo come forma d'arte, ma anche come vero e proprio spettacolo che coinvolge e rende partecipe i curiosi, fornendo loro un'anticipazione divertente e gratuita di una parte di quello che potranno vedere all'interno delle sale.

E, dal canto suo, la Galleria Nazionale usa l'installazione artistica in una declinazione molto scenografica e autorappresentativa. Con l'opera di Pirri *Come l'artista vede il museo* (cap. 5, § 11) ospitata in uno dei saloni del corpo centrale dell'edificio -passati da tappa conclusiva a tappa iniziale del percorso di visita- l'installazione diventa vetrina e metafora stessa del museo e del suo rapporto con l'arte e con il pubblico.

In quanto ulteriori declinazioni d'uso dell'installazione artistica, i due esempi indicati sono importanti perché costituiscono un proseguimento e un completamento momentaneo della sua storia, come ricostruita e presentata nel secondo capitolo di questa tesi (cap. 2, § 2 e sottoparagrafi). Così, prendendo forma dentro il museo come “modo di allestire le opere d'arte” da parte del curatore, essa stessa si trasforma in opera d'arte, spesso strumento provocatorio e polemico degli artisti nei confronti dell'istituzione museale; uscendo poi dai confini museali, e ibridandosi con altri codici della comunicazione, si fa dispositivo di spettacolarizzazione e *advertising* negli spazi pubblici e/o commerciali; e da qui, caricata la propria esteticità dell'esperienza pubblicitaria, torna nel museo divenendone infine una vetrina.

Con l'installazione, dunque, l'opera d'arte si fa autorappresentazione del museo, sua forma di esibizione nel mutato rapporto con i propri visitatori e con l'arte stessa che espone.

Spettacolo-vetrina del museo, l'installazione adesso non ne attacca provocatoriamente il ruolo e le scelte estetiche, ma anzi le esprime; e il museo, dall'altro lato, guarda all'installazione per coinvolgere il pubblico, fidelizzarlo e per ispirarsi nella definizione del proprio ruolo rispetto ai visitatori e rispetto all'arte contemporanea che espone.

Non a caso la Galleria ne ha fatto un eloquente biglietto di presentazione, ospitandone un esemplare molto significativo proprio nella prima sala del percorso di visita (e che è anche una degli ambienti più spaziosi del suo intero edificio). E non a caso il Maxxi ne ha assorbito le istanze nel proprio logo, e l'ha collocata non solo all'interno delle sue gallerie ma fin sulla soglia tra sé e il quartiere, nella piazza antistante l'edificio scultura di Zaha Hadid (cap. 6 § 4.2 e 6), tra il museo e la città.

1.2. La complementarietà tra i due musei e il rapporto con il territorio. Risorse da valorizzare

Coerentemente con l'impostazione disciplinare di questa ricerca (per la quale il *discorso* del museo è definito nel suo complesso anche dai *testi* delle attività con cui il museo stesso comunica e si comunica ai propri visitatori), le proposte avanzate a conclusione delle analisi di Gnam e Maxxi sono state per entrambi orientate -seppure secondo modi e priorità ben differenti- a guardare al quartiere e al territorio non solo

come a un destinatario della propria azione, ma anche e soprattutto come a una risorsa; per riscrivere più efficacemente il proprio discorso e il proprio ruolo (caso Gnam cap. 5, § 11), o per ancorarlo meglio al ricco contesto sociale e culturale in cui è inserito (caso Maxxi cap. 6, § 9).

Le proposte intendono valorizzare ciascuno dei due musei come dispositivo di comunicazione che per svolgere efficacemente il proprio ruolo, aggiornandolo di continuo in aderenza alle specificità del proprio contesto, ha bisogno di prestare attenzione sia agli interlocutori istituzionali e di livello globale (come i musei di calibro internazionale, con cui il Maxxi ad esempio ha condiviso alcune iniziative, e come lo stesso Auditorium Parco della Musica presente nelle sue immediate vicinanze); sia agli enti culturali locali (come l'Auditorium Parco della Musica con cui spesso il Maxxi prepara eventi in comune); sia alla collettività del quartiere e non solo a una sua parte (v. il possibile dialogo del Maxxi con lo spazio pubblico di Piazza Mancini, cap. 6 § 5), sia alle soggettività locali e non istituzionali che potrebbero offrire un valido contributo nel dibattito attuale sulle funzioni e sul ruolo del museo d'arte contemporanea.

Un esempio, riguardo a quest'ultimo punto, è quello degli artisti locali, come il gruppo di artisti romani che sulla rete hanno dato vita al sito *aria*³⁹ e che cercano di richiamare l'attenzione dei lettori -cittadini e istituzioni- sulla necessità di rafforzare il dialogo e la comunicazione tra i musei, i cittadini

³⁹ <http://aria.qblog.it>

non specialisti (con le loro istanze e i loro dubbi sull'arte contemporanea) e gli stessi artisti, in particolare quelli locali. Questi ultimi, per il rapporto più diretto e meno formale con le realtà sociali del territorio romano, potrebbero rappresentare un alternativo e complementare strumento di lettura della contemporaneità della metropoli e un concreto strumento di intervento del museo sul territorio, con vantaggi sia per il museo sia per gli artisti sia per il territorio stesso.

Ma il ruolo del territorio e del quartiere non è importante solo per l'identità e l'attività di ciascuno dei due musei singolarmente considerati.

Infatti dalla storia della Galleria, da quella del Maxxi e da quella del quartiere Flaminio (cap. 5, § 1; cap. 6, § 1; cap. 6, § 5), emergono rilevanti punti di contatto che pongono in un rapporto di continuità sia i due musei tra di loro (il secondo propaggine del primo) sia i due musei rispetto alle fasi di sviluppo del quartiere: infatti, se nella storia di conversione del quartiere Flaminio da zona industriale a zona culturale la Galleria ha rappresentato la prima fase, il Maxxi ne costituisce di certo il tassello momentaneamente conclusivo.

Nel segno della complementarietà tra i due musei si possono leggere anche due aspetti recentemente emersi con il riallestimento della Galleria. Per cominciare, nella sua nuova home page, a differenza di quello precedente (cap. 5, § 6), essa si presenta in termini per nulla generici; si comunica infatti più chiaramente nel proprio ruolo di depositaria di lavori e opere

delle avanguardie e della modernità indispensabili per leggere le arti contemporanee.

Rivolgendosi in questo modo ai propri lettori/visitatori, la Galleria fa intendere -seppure implicitamente- il *fil rouge* che la lega agli altri poli istituzionali dell'arte contemporanea a Roma e in Italia, ma in modo più diretto e particolare al Maxxi che ha beneficiato di gran parte delle sue più recenti opere (datate a partire dagli anni '60; Fontana ad esempio). Un altro importante e più esplicito elemento di complementarietà con il Maxxi non riguarda in generale la comunicazione, ma più in particolare le scelte espositive e allestitivo della Galleria; soprattutto l'individuazione di personalità artistiche e opere chiave nella storia dell'arte contemporanea. Così, già prima che il suo riallestimento fosse eseguito e aperto al pubblico, ho sottolineato in questa ricerca (cap. 5, § 10) la necessità per la Galleria di dare più rilievo a Duchamp, per tanti anni accantonato in una saletta buia e laterale della sezione del primo Novecento e adesso finalmente ospitato in posizione centrale nella seconda sala del percorso di visita, un tempo Salone Centrale e tuttora posto d'onore nell'edificio di Via delle Belle Arti. Ma perché Duchamp?

Perché proprio Duchamp negli '50 fa scricchiolare le certezze del museo tradizionale e fa gridare alcuni allo scandalo con la mostra surrealista a Parigi e con la prima installazione ironica del e nel museo (cap. 2). E anche perché proprio di Duchamp il Maxxi ripropone il nome e una celebre frase sulla porta di ingresso al museo, come ad equipaggiare chi vi entri dei corretti strumenti di visione e interpretazione (cap. 6).

In termini di complementarità verso le tendenze più attuali della cultura e dell'arte e verso lo stesso Maxxi, si possono allora leggere le proposte avanzate per la Galleria Nazionale (cap. 5, § 11).

La presa di distanza dalla storia delle sue origini, per poterne fare oggetto di confronto con l'attuale condizione; la considerazione, tra gli elementi principali del contesto di riferimento, anche del territorio circostante e dei soggetti istituzionali (e non) in esso presenti, da coinvolgere come risorse di rinnovamento continuo; la riconfigurazione complessiva del tutto in un discorso capace di essere letto anche dai non specialisti della cultura classica e della storia dell'arte: tutte queste proposte vanno nella direzione di mantenere le specificità della Galleria (valorizzandole meglio attraverso una più coerente comunicazione e organizzazione di tutti i suoi molteplici testi e storie) e di negare l'esclusività dei suoi aspetti più tradizionali con i quali per tanto tempo si è identificata e che il recente riallestimento e riordinamento del dicembre 2011 è riuscito a conciliare con le sopravvenute istanze della contemporaneità (cap. 5, § 11).

Più in generale, propongo di intendere i due musei analizzati non come "isole" nella cultura e nel contesto territoriale di riferimento, bensì come parti di un "arcipelago".

La metafora dell'arcipelago rende bene come ciascuno dei due musei considerati possa aumentare l'efficacia e la portata della propria azione condividendo alcune attività tra di loro e costruendone diverse con le altre istituzioni museali, e non, operanti sul medesimo territorio (ad esempio la Galleria

potrebbe organizzare alcune mostre in collaborazione con il circuito di musei del Comune di Roma, in particolare con quelli della vicina Villa Borghese; oppure altri eventi capaci di coinvolgere la vicina Accademia di belle Arti); il tutto senza rinunciare alla propria unicità e autonomia nelle scelte espositive e nella progettualità culturale.

2. Una più ampia definizione di museo. Un contributo al dibattito in corso

Dal caso studio Maxxi (cap. 6) e dal recente riallestimento e riordinamento Gnam (cap. 5) è emerso come la realizzazione di distinti ed efficaci strumenti di comunicazione delle proprie attività consente al museo non tanto di migliorare la fruizione, quanto piuttosto di costruirla con modalità differenziate per la lettura e la comprensione da parte dei visitatori.

In altre parole, dal basso delle pratiche e delle attività museali la valorizzazione/comunicazione delle opere d'arte, e dello spazio museale più in generale, non è definita come un mezzo aggiuntivo per migliorare la fruizione (secondo quanto prevede l'attuale testo normativo), ma piuttosto e ancor prima come azione di ricerca e di comunicazione indispensabili per progettare e realizzare la fruizione, o meglio modalità di fruizione adeguate tanto al museo, alla sua architettura, alla sua storia; quanto ai suoi visitatori e al contesto (territoriale, sociale, economico e culturale) di cui l'uno e gli altri sono parte.

Vi sarebbe dunque una contraddizione o un contrasto tra le pratiche che agiscono dal basso e il dettato normativo che agisce dall'alto?

Ritengo che porre la questione in questi termini sarebbe fuorviante e riduttivo. In realtà, infatti, sono in gioco due diversi punti di vista sul museo e sulle sue funzioni: uno è appunto quello normativo; l'altro è quello più estesamente culturale, ricostruito attraverso le tappe di questa ricerca a partire dal concetto semiotico di spazio museale inteso come discorso (cap. 1 e cap. 4 § 3).

Tra i due punti di vista non vi è contrasto, considerata la diversità di presupposti e finalità specifiche; anzi la maggiore ampiezza del secondo e la sua natura meta-discorsiva consente di integrare il primo e superarne le contraddizioni logico-operative (cap. 3).

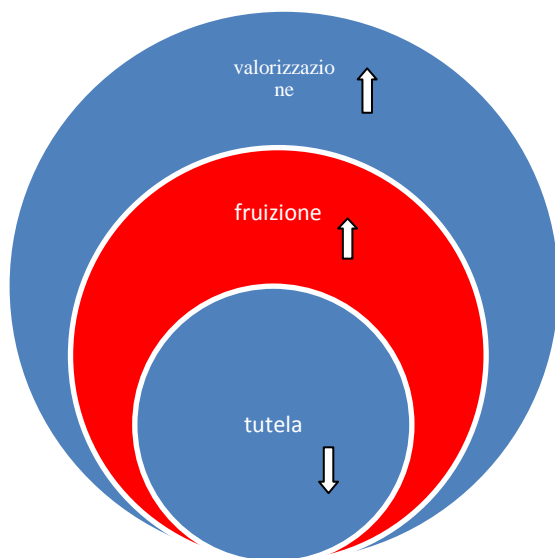
Indicati rispettivamente con le lettere A e B, di seguito le tabelle e gli schemi che esprimono funzionamento, aspetti e differenze principali dei due punti di vista in questione relativi al museo e alle sue funzioni:

A	F1- Funzione strumentale 1 (mezzo della funzione di base)	Fb- Funzione di base (fine)	F2- Funzione strumentale 2 (mezzo per migliorare il fine raggiunto)
Funzioni del museo secondo la legislazione vigente	TUTELA <i>delle opere</i> (VS)	FRUIZIONE/ TRASMISSIONE CULTURALE <i>delle opere</i>	VALORIZZAZIONE della fruizione <i>delle opere</i>
B	F1- Funzione strumentale1 (mezzo di un altro mezzo; F1 è mezzo di F2)	F2- Funzione strumentale2 (mezzo dello scopo principale; F2 è mezzo di Fb)	Fb – Funzione di base (fine, al quale sono destinati i mezzi F1 e F2)
Funzioni del museo secondo l’approccio proposto (il museo come <i>discorso</i>)	VALORIZZAZIONE (ricerca e comunicazione) <i>delle relazioni</i> “opere-museo-visitatori-contesto”	FRUIZIONE/ TRASMISSIONE <i>delle relazioni</i> “opere-museo-visitatori-contesto”	TUTELA <i>delle relazioni</i> “opere-museo-visitatori-contesto”

La tabella A si riferisce al museo e alle sue funzioni come definite dalla normativa vigente (cap. 3), per la quale la *tutela* delle opere d’arte è assunta come strumento primario per garantire il fine della *fruizione* delle opere e la trasmissione della cultura; la *valorizzazione*, infine, rappresenta uno strumento per incrementare e migliorare la fruizione. Il rapporto tra le funzioni si rivela però problematico dal

momento che, per il modo stesso in cui nel testo normativo sono state definite le funzioni indicate, sussiste una contrarietà (indicata nella tabella con le lettere “VS” che stanno per “versus”) tra mezzi e fini, e anche tra i mezzi stessi. Ovvero, esiste una contrarietà semantica, logica e di conseguenza anche operativa, sia tra la funzione strumentale della tutela delle opere e quella principale della loro fruizione, sia tra le funzioni strumentali stesse di tutela e di valorizzazione delle opere d’arte e dei beni culturali (cap. 3).

Lo schema seguente visualizza quanto detto finora (ovvero quanto contenuto nella sezione A della tabella della pagina precedente):



(Fig. 29: in blu sono indicate le funzioni strumentali e in rosso quella principale o fine, cui deve tendere il museo secondo il testo)

normativo vigente. I rapporti tra le funzioni sono però ostacolati dalla contrarietà dei loro contenuti reciproci come evidenzia la direzione delle rispettive frecce)

Il punto di vista del testo normativo coincide con il suo interesse principale, vale a dire le opere e i beni culturali; è per questi e intorno a questi che sono state organizzate e definite le funzioni museali, con le loro specificità, le loro contraddizioni ma anche con significativi elementi di apertura. Ricordo a proposito che la valorizzazione solo di recente è stata riconosciuta dal legislatore ed esplicitamente introdotta nel Codice; la generalità con cui è stata espressa lascia inoltre notevole spazio ad integrazioni e specificazioni (cap.1, § 5.4). Ci torneremo. Passiamo adesso alla tabella B che implica, invece, un diverso e più ampio punto di vista, ottenuto a partire dalla definizione di spazio museale inteso come *discorso* e che nell'analisi dei casi studio (capp. 5 e 6) è stato ampiamente illustrato e articolato.

I contenuti delle funzioni museali e i rapporti tra queste, indicati nella tabella B, sono quelli ricavati dalle evidenze dei *discorsi* di Gnam (specie nel passaggio tra vecchio e nuovo allestimento/ordinamento) e Maxxi.

Qui l'interesse di cui le funzioni museali si fanno carico non è solo quello relativo alle opere d'arte e alla cultura che esse esprimono; le funzioni infatti -poiché si è assunto che lo spazio museale funziona come un discorso, e un discorso non è tale se non implica una relazione tra soggetti e oggetti coinvolti che definisca la direzione o il senso della loro reciproca posizione o azione discorsiva- si riferiscono tutte alle relazioni tra opere

d'arte, istituzione museale, visitatori e contesto, ove per contesto si intende quello artistico, storico, culturale, sociale, economico e anche territoriale di riferimento, senza il quale qualsiasi intento di fruizione e trasmissione culturale troverebbe solidità di ancoraggio e necessità di scopo. Emerge così la diversità e la distanza tra il punto di vista qui proposto e quello giuridico espresso nella sezione A della tabella; e le differenze aumentano se si considerano anche i rapporti tra le funzioni museali. Nella sezione B della tabella infatti la funzione di valorizzazione è intesa non come miglioramento o incremento delle modalità di fruizione, ma come ricerca e comunicazione propedeutiche alla progettazione e realizzazione della fruizione; e questa, a sua volta, risulta propedeutica alla tutela che -come vedremo- non ha lo stesso contenuto di quella normativa. Qui, infatti, valorizzazione, fruizione e tutela si riferiscono non alle opere ma alle relazioni tra opere, istituzione museale, visitatori e contesto; e queste funzioni così intese sono legate tra loro da un rapporto di implicazione, tale per cui la tutela presuppone la fruizione e questa, a sua volta, presuppone la valorizzazione.

Intesa come ricerca e comunicazione, anche la valorizzazione non è un'attività concentrata sulle opere d'arte; ovvero, in quest'ottica, ricerca e comunicazione nel museo non sono indirizzate esclusivamente o soprattutto all'esposizione dei beni culturali e delle opere d'arte, e alla divulgazione ad essi relativa; ma sono rivolte allo studio, alla costruzione e alla esplicitazione delle relazioni tra quelle opere e i soggetti *per* i quali oggi esse hanno valore; un valore necessariamente

differente da quello del passato, e che al tempo stesso ne conserva le tracce e lo racconta assecondando le istanze attuali.

Ma vi è anche un'altra importante differenza tra la logica giuridica e quella culturale qui proposta a partire dai casi studio; qui infatti la funzione della tutela -che nelle norme è strumentale alla fruizione, e al tempo stesso tanto salvaguardata da limitare fortemente quest'ultima- non rappresenta un mezzo per il raggiungimento di un'altra funzione-scopo, ma è essa lo scopo principale a cui sono indirizzate tutte le altre. Detto in modo più chiaro e completo: il museo, valorizzando concretamente (attraverso la ricerca e modalità differenziate e specifiche di comunicazione) le relazioni tra sé, le opere, i visitatori e il contesto anche territoriale di cui è parte, predispone e realizza forme di fruizione e trasmissione culturale di quelle relazioni; e sono esse e la loro fruizione a garantire il dialogo tra l'opera e i visitatori, e tra il museo e la società di cui esso è parte.

In questa logica di relazione, la funzione museale della fruizione non è opposta a quella della tutela, anzi ne diviene un valido strumento. O meglio, attraverso la ricerca e la comunicazione, si predispongono e realizzano forme di fruizione o consumo che non consumano i beni culturali, non ne alterano lo stato conservativo. Questi ultimi infatti, quando non esposti direttamente al pubblico a motivo della rotazione che ne salvaguarda lo stato di conservazione materiale, possono comunque essere visibili -ad esempio per selezione di gruppi significativi e tematicamente congruenti con i contenuti

delle esposizioni in corso nel museo- sia tramite la forma della visita virtuale sul sito web, sia tramite schermi video (a sequenze fisse o selezionabili tramite touch screen come al Maxxi, cap. 6) che ne riportano l'immagine all'interno delle sale espositive e lungo il percorso di visita. Non si tratta ovviamente di una soluzione alternativa alla presenza fisica dell'opera nella sala museale, ma rappresenta di certo una scelta percorribile in attesa che questa venga fisicamente esposta; e di certo non risulta estranea ai gusti o alle pratiche dei consumatori contemporanei, avvezzi tanto ai prodotti della Video Arte quanto soprattutto ai testi costruiti nelle modalità dell'impaginazione e comunicazione web (cap. 6, § 4.8).

Adesso l'ultimo passaggio. La definizione museale espressa dalla sezione B della tabella non può sostituire ma può legittimamente integrare quella espressa dalla sezione A. Vediamo perché e come.

Innanzitutto non può sostituirla in quanto alcune o più pratiche, per quanto efficaci e virtuose, non possono sostituire il testo normativo; in secondo luogo, la sostituzione non sarebbe neanche esatta a rigor di logica in quanto le relazioni museo-opere-visitatori-contesto, che caratterizzano il punto di vista culturale qui proposto e alle quali si deve la buona integrazione tra le funzioni museali in esso organizzate, sarebbero impossibili senza una preliminare azione di tutela delle opere d'arte e dei beni culturali come quella garantita dal testo normativo.

Ecco allora che sia la definizione culturale ha bisogno dell'azione di quella normativa; sia quest'ultima, a sua volta, ha bisogno di essere integrata da quella culturale per evitare contraddizioni logiche che ne bloccano l'operatività e per rimanere aderente alla realtà delle questioni e delle pratiche museali che è chiamata a sorreggere e dirigere.

Propongo allora di integrare le due logiche, o meglio di conciliare l'interesse espresso dalla norma (la tutela delle opere a garanzia della fruizione e trasmissione culturale presente e futura) con il circolo virtuoso ricerca/comunicazione-fruizione-tutela (delle relazioni tra museo, opere, visitatori e contesto) emerso invece dalle pratiche museali dei due casi studio. Si otterrà lo schema seguente:



In questa diversa ottica la tutela dell'opera rappresenta al tempo stesso il punto di partenza e il punto finale del processo che lega tra di loro le funzioni del museo (tutela, fruizione o trasmissione culturale, valorizzazione) inteso come spazio di relazioni tra l'opera, l'istituzione museale, i visitatori e il contesto (artistico, culturale, sociale e territoriale) di riferimento.

Secondo questo approccio culturale, la tutela dell'opera d'arte (conservazione, manutenzione e restauro) non è condizione immediata della sua fruizione; per realizzare efficacemente questa è necessaria infatti la funzione intermedia della valorizzazione, vale a dire della ricerca e della comunicazione capaci di attivare l'opera progettando e realizzando differenziate e agevoli modalità di lettura dei numerosi *testi* (cap. 4) che compongono il complesso discorso museale (le singole opere e i loro raggruppamenti; gli allestimenti; i rapporti tra allestimenti opere e architettura; la sequenza del percorso di visita; le brochure informative e le mappe, i cataloghi e il sito web; gli eventi e le mostre temporanee; l'inserimento del museo nel quartiere e rispetto ai nodi urbani di riferimento...).

La ricerca e la comunicazione hanno dunque il compito di valorizzare l'opera non isolatamente ma all'interno di un esteso tessuto di relazioni che ne rinnovano continuamente l'azione e il senso.

Così il museo vive, e la visita museale si fa strumento di lettura -attraverso le opere e il percorso tra le sale- anche del tempo e della cultura attuale, del proprio presente e del proprio territorio con le rispettive istanze. E questo tipo di fruizione realizza, a sua volta, una forma di tutela nei confronti della cultura che rappresenta, esprime e trasmette; nella trasmissione di quelle relazioni c'è la loro tutela nel tempo, o per il tempo in cui sono offerte al consumo dei visitatori.

Attraverso lo spazio museale così inteso l'opera parla, e attraverso l'opera lo spazio museale dialoga con i visitatori e la società del suo tempo. È dunque nell'azione del consumo e della fruizione, a cui sono rivolte la comunicazione e la ricerca, che vengono valorizzati il ruolo e l'azione dell'opera, del museo, dei visitatori e della cultura di cui fanno parte; una buona motivazione per continuare a salvaguardare quegli oggetti che tanta importanza hanno nell'autorappresentazione dei nostri interrogativi, della nostra vista sociale e della cultura di cui facciamo parte.

Il punto di vista e i contenuti riportati nell'ultimo schema possono dare un contributo non solo alla lettura del testo legislativo vigente, ma anche al dibattito in corso relativo alle questioni specifiche del contesto museale italiano (cap. 1, § 5 e sottoparagrafi): sulla necessità di innovare, evitando la via normativa che aumenta l'iter burocratico e agendo invece dal basso delle pratiche; puntando sulla ricerca, e reintroducendola tra le funzioni museali principali (come previsto dall'Icom e anche dalla nostra passata legislazione); accogliendo come

risorsa da sfruttare l'apertura normativa riguardante il concetto di valorizzazione, da poco ufficialmente e direttamente riconosciuto e per il quale è possibile fare ancora molto, specificandolo e definendone meglio caratteristiche e limiti.

Nei risultati concettuali espressi dallo schema presentato in questo paragrafo si trova una possibile rilettura di tutte queste questioni in una più ampia cornice interpretativa del museo e delle sue funzioni a cui arriva, per aggiunte ed evidenze progressive, questa ricerca. Essa così tenta di offrire uno strumento ulteriore per interpretare e articolare meglio il ruolo del museo come comunicatore nella società contemporanea, secondo quanto auspicato dalla Greenhill e accolto come uno degli scopi principali di questa tesi fin dalle sue primissime pagine.

Bibliografia generale

- Aa. Vv., 2009, MAXXI MUSEO NAZIONALE DELLE ARTI DEL XXI SECOLO/ MAXXI NATIONAL MUSEUM OF 21st CENTURY ARTS, Electa, Milano.
- Abruzzese, A., 1973, *Arte e pubblico nell'età del capitalismo: forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Venezia.
- Antinucci, F., 2005, *Comunicare nel museo*, Laterza, Roma.
- Antinucci, F., 2007, *Musei virtuali. Come non fare innovazione tecnologica*, Laterza Roma.
- Argan, G., C., 1951, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1988.
- Augè, M., 1986, *Nonluoghi*, Milano, Eleutera.
- Avagnina, M., Guccione, M., La Pergola, S., 2010, *MAXXI materia grigia: il racconto della costruzione*, Milano, Electa.
- Balboni Brizza, M. T., 2006, *Immaginare il Museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Jaca Book, Milano.
- Basso, P., a cura, 2006, *Testo, pratiche, immanenza*, <Semiotiche> n. 4, Torino, Ananke.
- Bauman, Z., 1998, *Work, consumerism and the new poor*, Open University Press, Buckingham, ed. it. 2004, *Lavoro, consumismo e nuove povertà*, Città Aperta Edizioni, Troina (En).
- Benetti, S., Garlandini, A., a cura 2006, *Un museo per la città. Ruolo funzioni e prospettive dei musei accreditati*, Convegno Teatro Bibiena, Mantova 19 giugno 2006, Alemandi&C, Mantova.
- Bertrand, D., 2001, *Le virtualità dello spazio*, in Fabbri, P., Marrone, G., a cura, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma Meltemi, pp. 114-123.

- Bertand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Edition Nathan HER, Paris, trad. it. 2002, *Basi di semiotica letteraria*, a cura di Gianfranco Marrone e Antonio Perri, Meltemi, Roma.
- Bertrand, D., 1999, *Parler pour convaincre*, Gallimard
- Bilotta, S., Rosati, A., edited by, 2010, *MAXXI. Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Guide*, (testo in inglese) Mondadori Electa, Milano.
- Binni, L., Pinna, G., 1980, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi*, Milano, Garzanti.
- Bishop, C., 2005, *Installation art. A critical history*, Tate publishing, Millbank, London.
- Bodo, S., a cura di, 2003, *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli.
- Bollo, A., Solima, L., 2002, *I musei e le imprese. Indagini sui servizi di accoglienza nei musei statali italiani*, Electa, Napoli.
- Bollo, A., a cura di, 2008, *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, Franco Angeli, Milano.
- Bolter, J. D., Grusin, R., 1999, *Remediation. Understanding new media*, The MIT Press, Cambridge, trad. it. 2002 *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati.
- Bucarelli, P., 1973, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Poligrafico dello Stato, Roma.
- Calabrese, O., a cura di, 2004, *Ipermercati dell'arte: il consumo ironizzato, il consumo rappresentato, il consumo contestato*, Catalogo della mostra tenuta a Siena nel 2004-5, Cinisello Balsamo, Silvana edizioni.

- Calabrese, O., 2008, *Tra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Mondadori, Milano.
- Calvesi, M., 1966, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Bari, Laterza 2004.
- Campbell, C., 1987, *The Romantic ethic and the spitiy of modern consumerism*, Blackwell, Oxford, ed. it. 1992, *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, Edizioni lavoro, Roma.
- Candela, G., Scorcu, A. E., 2004, *Economia delle Arti*, Zanichelli, Bologna.
- Capuano, A., Terranova, A., a cura, 2009, *Roma. Paesaggi Metropolitani*, Officina edizioni, Roma.
- Careri, G., 1986, *L'écart du cadre*, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 17/18, Paris, pp. 159-165.
- Castellet, M., 2004, *Sinergie. Dinamiche relazionali e politiche di marketing per lo Sviluppo strategico di ambienti collaborativi*, Milano, MacGraw-Hill.
- Castells, M., 1996, *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, trad. it. *La nascita della società in rete*, 2002, Milano, Università Bocconi Editore.
- Castells, M., 1983, *The City and the Grassroots: A Cross-cultural Theory of Urban Social Movements*, Berkeley, University of California Press.
- Cataldo, L., Paraventi, M., 2007, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano.
- Cimoli, A. C., 2007, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in italia 1949/1963*, Saggiatore, Milano.
- Cirese, A. M., 1977, *Oggetti, segni, musei*, Torino, Einaudi.
- Clifford, J., 1988, *The Predicament of culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London, trad. it. 1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia*,

- letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boronghieri Editore, Torino.
- Codeluppi, V., Ferraresi, M., 2007, *La moda e la città*, Carocci, Roma
- Corgnati, M., Poli, F., 2001, *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Mondadori.
- Corrigan, P., 2001, *Shakespeare e il management. Lezioni di leadership per i manager di oggi*, Etas, Milano.
- Dal Lago, A., Giordano, S., 2006, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- De Certeau, M., 1990, *L'invention de quotidien. L'arts de faire*, Edition Gallimard, trad.it. *L'invenzione del quotidiano*, 2005, Roma, Edizioni Lavoro.
- De Mauro, T., 2008, *Lezioni di linguistica teorica*, Laterza, Roma-Bari.
- Deni, M., 2002, *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti dalla teoria all'analisi*, Franco Angelo, Milano, 2005.
- De Saussure, F., 1916, *Cours de linguistique generale*, Payot, Parigi; ed. it. 1972, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari.
- Donato, F., Visser Travagli, A. M., 2010, *Il museo oltre la crisi. Dialogo tra museologia e management*, Mondadori Electa, Milano.
- Dorfles, G., 1961, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al Neo-oggettivale*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Dorfles, G., 1973, *Dal significato alle scelte*, Torino, Einaudi.
- Dorfles, G., 2009, *Arte e comunicazione*, Milano, Electa.
- Dusi, N., Spaziant, L., 2006, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.

- Eco, U., 1962, *Opera aperta*, Milano, Bompiani 1998.
- Eco, U., 1968, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano.
- Eco, U., 2007, *Dall'albero e il labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Ekarv, M., 1999, *Combating Redundancy: Writing text for Exhibition* in E. Hooper Greenhill, a cura di 1999, *The educational role of museums*, London Routledge.
- Emiliani, A., 1980, *Il museo laboratorio della storia*, in *Capire l'Italia. I musei*, 1980, a cura del Touring Club Italiano, Milano.
- Emiliani, V., a cura, 2002, *Il Villaggio della Musica: cronaca e storia dell'Auditorium di Roma*, editore Cooper.
- Enciclopedia dell'arte Zanichelli*, 2004, Bologna, Zanichelli (pp. 362, 544-546 riguardo all'installation art)
- Ernst, W., 1996, *Framing the fragment: Archeology, Art, Museum*, in Paul Duro, edited by, 1996, *The rhetoric of the frame: Essays on the boundaries of the artwork*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 111-135.
- Eugeni, R., 1999, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Milano, ISU Università Cattolica.
- Fabbri, P., 1996, *Omografie: l'epidemia discorsiva delle figure*, in Aragona R., a cura, *Enigmatica. Per una poetica ludica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 197-206.
- Fabbri, P., 2010, *La riconcezione semiotica*, Prefazione al testo di Nelson Goodman 1984, 2010, *Arte in teoria, arte in azione*, Milano, et al. edizioni, pp. IX-XXXIII.
- Floch, J. M., 1995, *Identités visuelles*, Presses Universitaires de France, Paris, trad.it. 2005, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, Milano, Franco Angeli.

- Floch, J. M., 2006, Agnello, M., Marrone, G., a cura, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, Roma, Meltemi.
- Florian, F., a cura di, 2009, *Legislazione dei beni culturali: materiale normativo*, EDUCatt, Milano.
- Fontanille, J., 2008, *Pratiques Sémiotiques*, PUF, Paris, trad. it. 2010, *Pratiche Semiotiche. Efficienza ed etica dell'agire*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 108-117.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. H. D., 2004, *Art since 1990. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames&Hudson, London, trad. it. 2006, *Arte dal 1990. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli.
- Frey, B. S., Meier, S., 2003, *The Economics of Museums*, for *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 2003, Ginsburgh and Trosby (eds.), Elsevier.
- Frudà, L., a cura, 2007, *La distanza sociale. Le città italiane tra spazio fisico e spazio socio-culturale*, Milano, Franco Angeli, pp. 133-216.
- Fumagalli, L., 2010, *Quando il paesaggio cambia la mappa: soggetti e valori nelle organizzazioni che cambiano*, Milano, Franco Angeli.
- Giglioli, P.P., Fele, G., a cura 2000, *Linguaggio e contesto sociale*, Bologna, Il Mulino.
- Greimas, A. J., 1976, *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro scientifico Editore, 1991.
- Greimas, A. J., 1979, *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi; ed. it. 1985, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Hucher, Firenze.
- Greimas, A. J., 1987a, *De l'imperfection*, Périgueux, éditions Pierre Fanlac; trad.it. 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.

- Gombrich, E. H., 1960, trad. it. 1965, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi.
- Gombrich, E. H., 1979 , *Ideals and Idols*, Phaidon Press Ltd, Oxford, trad.it. 1986 *Ideali e Idoli. I valori nella storia e nell'arte*, Einaudi Editore, Torino (in particolare pp. 218-236, *Il museo: passato, presente e futuro*).
- Gombrich, E. H., 1984, *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi.
- Gombrich, E. H., 1987, *Reflections on the history of art: views and reviews*, Phaidon Press Limited, Oxford, ed. t. 1991, *Riflessioni sulla storia dell'arte dell'arte. Opinioni e critiche*, Torino, Einaudi; in particolare saggi "Criteri di eccellenza" pp. 242-251 e "E' giusto che i musei siano attivi?" pp. 256-263.
- Gregotti, V., 1990, *Il territorio museo*, in <Casabella>, n. 574, dicembre 1990.
- Jalla, D., 2003, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, nuova ed. 2006, Utet, Novara.
- Jalla, D., Scamuzzi, S., a cura, 2004, *Musei del Novecento. Risorse di memoria e progetti a Torino* (Rapporto della ricerca *Cultura come risorsa economica e simbolica per il cambiamento urbano nel caso torinese, parte seconda: modelli ed esperienze di musei e archivi del Novecento*).
- Johansson, F., 2008, *Effetto Medici. Innovare all'intersezione tra idee, concetti e culture*, Etas, Milano.
- Hinna, A., 2004, *Le fondazioni museali: complessità organizzativa e ambiti di applicazione*, in B. Sibilio Parri, a cura di, 2004, *Governare il museo: differenti soluzioni istituzionali e gestionali*, Franco Angeli, Milano.

- Hodge, R., D'Souza, W., 1999, *The museum as a communicator: a semiotic analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth*, in E. Hooper Greenhill, edited by, 1999, *The educational role of museums*, London Routledge.
- Hooper Greenhill, 2003, *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in Bodo, S, a cura di, 2003, *Il museo relazionale, Riflessioni ed esperienze europee*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 1-39.
- Hooper Greenhill, E., 2005, *I musei e la formazione del sapere: le radici storiche, le pratiche del presente*, trad.it. Giuseppe Bernardi, Il Saggiatore, Milano.
- Hooper Greenhill, E., edited by, 1999, *The educational role of Museums*, London Routledge.
- Karp, I., Lavine, S., a cura di, 1995, 1999, *Musei e identità: politica culturale e collettività*, Clueb, Bologna.
- Kohn, A., 1986, 1992, *No Contest*, ed. it 1999, *La fine della competizione*, Baldini e Castoldi, Milano.
- Hammad, M., 2003, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi.
- Hammad, M., 2006, *Il museo della Centrale Montemartini a Roma. Un'analisi semiotica*, in Pezzini, I., Cervelli, P., a cura, *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi, pp. 203-279.
- Ilardi, M., 2004, *Nei territori del consumo totale. Il disobbediente e l'architetto*, Roma, Meltemi.
- Irace, F., a cura, 2007, *Renzo Piano Building Workshop: Le città visibili*, Milano, Triennale Electa.
- L'arte. Arte e artisti di tutto il mondo*, 2002, Milano, Garzanti, vol. ger-mas, p. 312.
- Landowski, E., 2006, *Les interactions risquées*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

- Lawless, C., 1986, *L'ouvre et son accrochage*, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17/18, Paris, pp.159-165
- Levi-Strauss, C., 1962, *Le pensée sauvage*, Libraire Plon, Parigi, trad. it. 1964, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore.
- Ligozzi, M., Mastrandrea, S., a cura di, 2008, *Esperienza e conoscenza del museo. Indagine sui visitatori della Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea*, Electa, Milano.
- Lynch, K., 1960, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio.
- Lyotard, J. F., 1979, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions De Minuit.
- Lotman, J. M., 1993, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli.
- Lotman, J. M., 1998, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- Lotman, J. M., 2001, *Non memorie*, traduzione e cura di Silvia Burini e Alessandro Niero, Novara, Interlinea Edizioni, in particolare *Presentazione* di Maria Corti, p. 9.
- Lotman, J. M., 2006, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma, Meltemi.
- Margozzi, M., a cura di, 2009, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Milano, Mondadori Electa.
- Marini Clarelli, M. V., 2011, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Carocci, Roma.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., Landowski, E., a cura di, 2002, *La società degli oggetti. Problemi di intersoggettività*, Milano, Meltemi.

- Marrone, G., Pezzini, I., a cura, 2006, *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma.
- Marrone, G., Pezzini, I., a cura, 2008, *Linguaggi della città. Modelli e proposte di analisi*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 2007, *Il discorso di marca. Modelli semiotici per il branding*, Laterza, Roma-Bari.
- Marrone, 2011, *L'invenzione del testo*, Roma, Laterza.
- Marsciani, F., 2007, *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Franco Angeli.
- Marotta, A., 2010, *Atlante dei musei contemporanei*, Milano, Skira.
- Martelloni, R., 2007, *Nuovi territori. Riflessioni e azioni per lo sviluppo e la comunicazione del turismo culturale*, Milano, Franco Angeli.
- Meneguzzo, M., 2005, *Il Novecento. Arte contemporanea (I secoli dell'arte)*, Milano, Mondadori Electa.
- Minghetti, M., Manara, M., 2002, *L'impresa Shakespeariana*, Etas, Milano.
- Minghetti, M., Cutrano, F., a cura, 2004, *Le nuove frontiere della cultura d'impresa. Manifesto dello humanistic management*, Etas, Milano.
- Minghetti, M., Cutrano, F., a cura, 2007, *Nulla due volte. Il management attraverso le poesie di Wislawa Szymborska*, Etas, Milano.
- Minghetti, M., Living Mutans Society, 2008, *Le Aziende Invisibili*, Scheiwiller editore.
- Morcellini, M., a cura, 2000, *Il Mediaevo. Tv e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Roma, Carocci.
- Morcellini, M., 1997, *Passaggio al futuro. Formazione e socializzazione tra vecchi e nuovi media*, Milano, Franco Angeli.
- Mottola Molfino, A., 1991, *Il libro dei musei*, Umberto Alemandi & C, Torino.

- <Museum Journal. Museum Association London>, nn. ottobre 2005 pp. 22-25 “City museums”, novembre 2005 pp. 24-7 “Global Museums”; e dicembre 2005 pp. 26-9 “Picture Palaces”.
- Olds, A. R., 1999, *Sending them home alive*, in E. Hooper Greenhill, 1999, *The educational role of museums*, Routledge, London.
- <Parametro> (rivista di architettura) nn. 240-241, 2002.
- Pavia, R., 2002, *Babele: la città della dispersione*, Roma, Meltemi.
- Peeverini, P., Spalletta, M., 2009, *Unconventional. Valori, testi, pratiche della pubblicità sociale*, Meltemi, Roma.
- Pezzini, I., Cervelli, P., a cura, 2006, *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi.
- Pezzini, I., 2008, *Riscritture urbane e conflitti semiotici. Fra Ara Pacis e Auditorium*, intervento al convegno *Roma Paesaggi Contemporanei*, Ateneo Federato delle Scienze Umane, delle Arti, dell’Ambiente, Roma, Sapienza Università di Roma, 28-30 maggio 2008.
- Pezzini, I., 2008, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Roma, Editori Laterza.
- Pezzini, I., 2006, *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.
- Pezzini, I., a cura, 2009, *Roma: luoghi del consumo, consumo dei luoghi*, Roma, Nuova Cultura.
- Pezzini, I., 2011, *Semiotica dei nuovi musei*, Nuova cultura, Roma.
- Piazza, P. A., 1992, *Il linguaggio dell’architetto nell’architettura e nell’urbanistica*, Roma, Officina Edizioni.
- Pinto, S., a cura di, 2005, *Galleria Nazionale d’Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, Milano, Mondadori Electa.

- Pinto, S., a cura di, 2005, *Galleria nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Milano, Mondadori Electa.
- Pozzato, M. P., 2001, *Semiotica del testo*, Roma, Carocci.
- Pozzato, M. P., a cura, 2010, *Testi e memoria. Semiotica e costruzione politica dei fatti*, Bologna, Il Mulino.
- Rinaldi, C., a cura, 2005, *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, vol. 1, Il Saggiatore, Milano.
- Sandulli, M. A., a cura, 2006, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, Gioffrè editore.
- Sassen, S., 2000, *Cities in a world economy*, Thousand Oaks, Pine Forge Press; trad.it. 2003, *Le città nell'economia globale*, Bologna, Il Mulino.
- Sennett, R., 2001, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Feltrinelli, Milano.
- Sennett, R., 2008, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano.
- Sgarbi, Vittorio, 2011, *Le meraviglie di Roma. Dal Rinascimento ai giorni nostri*, Milano, Bompiani.
- Sgroi, E., 1997, *Mal di città. La promessa urbana e la realtà metropolitana*, Milano, FrancoAngeli.
- Solima, L., 1998, *La gestione imprenditoriale dei musei: percorsi strategici e competitivi nel settore dei beni culturali*, Cedam, Padova.
- Solima, L., 2002, *I musei e le imprese. Indagine sui servizi di accoglienza nei musei statali italiani*, ed. 2003, Napoli, Electa.
- Solima, L., a cura di, 2004, *Il pubblico dei musei*, Roma, Gangemi editore.
- Speroni, F., 2002, *La rovina messa in scena. Per un'estetica della comunicazione*, Roma, Meltemi.
- Speroni, F. 2005, *Sotto il nostro sguardo. Per una lettura mediale dell'opera d'arte*, Milano, Costa&Nolan

- Stoichita, V. I., 1993, *L'instauration du tableau*, Meridiens Klincksieck, trad. it. 1998, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore.
- Tamiozzo, R., 2009, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici. Guida ragionata*, Torino, Utet.
- Torsello, M. L. 2005, *Profili generali del codice dei beni culturali e del paesaggio*, relazione al convegno "La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale nelle nuove norme e nell'esperienza applicativa" Gallipoli (LE) 15 giugno 2005 in www.giustiziaamministrativa.it
- Valeriani, L., 2004, *Dentro la trasfigurazione. Il dispositivo dell'arte nella cibercultura*, Roma, Meltemi.
- Valéry, P., *Pièces sur l'art*, Paris, Editions Gallimard, 1934, ed. it. 1996, *Il problema dei musei*, in <Scritti sull'arte> Tea, Milano.
- Weick, K. E., 1995, *Sensemaking in Organizations*, Sage Publications, trad. it. 1997, *Senso e significato nell'organizzazione. Alla ricerca delle ambiguità e delle contraddizioni nei processi organizzativi*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Wolf, R., 2002, *Sequenze. Architetture-Works and Projects*, Firenze, Alinea Editrice.
- Zagari, F., 2006, *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Roma, Gruppo Mancuso Editore.
- Zan, L., 2003, *Economia dei musei e retorica del management* (riedizione 2007), Electa Mondadori, Milano, in particolare *Managerializzazione delle organizzazioni culturali e assetto istituzionale. La trasformazione in fondazione in una prospettiva manageriale*, pp. 111-132.
- Zan, L., 1999, *Il comparto museale italiano. Aspetti economico aziendali*, Etas libri.

- Zilbeberger, C., 2001, *Soglie, limiti e valori*, in Fabbri, P., Marrone, G., *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, pp. 124-137.
- Zunzunegui, S., 2003, *Metamorfosis de la mirada*, Ediciones Catedra, Madrid.

SITOGRAFIA

www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/people/professor-emerita-eilean-hooper-grenhill

www.aedon.mulino.it

www.amaci.org

www.amei.info

www.anci.it

www.anmli.org

www.anms.it

<http://aria.qblog.it>

www.beniculturali.it

www.culturaincifre.it

www.didart.net

www.exploratorium.edu

www.economiadellacultura.it

www.fondazionemaxxi.it

www.gnam.beniculturali.it

www.galleriadartemoderna.bo.it

www.gam.gallarate.va.it

www.giustiziaamministrativa.it/webcds/dottrina.htm#4

www.guggenheim-venice.it

www.guggenheim.org

www.icom-italia.org

www.minervaeurope.org

www.musei-it.net

www.nuovamuseologia.org

www.tuttocittà.it

www.virtual-library.it

APPENDICE

(Saggio per la ricerca Prin 2007 *Roma. Luoghi del consumo, consumo dei luoghi*; pubblicato in Pezzini, a cura, 2009, *Roma. Luoghi del consumo, consumo dei luoghi*, Nuova Cultura, Roma).

Cosa fa l'Auditorium: una riscrittura dei consumi nella metropoli

di Mariarosa Bova

A mia madre

Premessa

Alcune informazioni e punti di domanda emersi dopo le prime indagini.

Il Parco della Musica è occupato e gestito da due enti diversi tra loro per storia ed offerta culturale. Uno di questi è la Fondazione Musica per Roma che inizia la sua attività congiuntamente all'apertura del Parco della Musica; si caratterizza subito proponendo al pubblico iniziative culturali varie per tipologia (musica, arte, teatro, letteratura, scienze...) e genere (es. musica leggera italiana, musica rock internazionale...) privilegiando comunque linguaggi e forme espressive moderne e contemporanee. L'altro è l'Accademia S. Cecilia la quale invece ha una lunga e secolare tradizione, identificandosi con la sua orchestra di musica classica, i successi e le vicissitudini storiche di questa nel passaggio da una sede romana ad un'altra, ultime quelle in via della Conciliazione (dal 1958 al 2003) e poi al Parco della Musica di Piano dove tuttora è sita.

Entrambe le organizzazioni, pur mantenendo propri loghi e specificità, agiscono e si offrono al pubblico nello stesso complesso architettonico e sotto la comune denominazione Auditorium Parco della Musica; e tale scelta si è dimostrata vincente, considerate le presenze di visitatori e il successo economico. In particolare l'Accademia S. Cecilia, dopo i primi due anni di assestamento, ha registrato un ampliamento notevole dei pubblici di riferimento, non solo in termini numerici quanto soprattutto in ampiezza, relativamente cioè a fascia di età e attività lavorativa: professionisti adulti e senior (addetti ai lavori o in genere amanti della musica classica), ma anche e soprattutto giovani e studenti (i nuovi target conquistati dal S. Cecilia in seguito allo spostamento di sede); a tal punto che nel 2008 -secondo fonti dirette⁴⁰- la domanda da parte del pubblico ha addirittura superato l'offerta.

Di qui alcuni interrogativi tra loro collegati:

- A quali condizioni (prima ancora delle strategie economiche e di marketing) S. Cecilia è riuscita ad ampliare l'originario bacino di utenza, senza scontentare gli affezionati e riuscendo a fidelizzare nuovi utenti, nuove fasce generazionali?
- Come, nell'Auditorium di Piano, si sono conciliate tra loro (senza reciproche interferenze, anzi con vantaggiosi effetti) l'attualità di Musica per Roma con la tradizione del S. Cecilia?
- Più specificamente, rispetto ai valori di quest'ultima (e di quanto ad essi legato in termini di attività, comunicazione, pubblico..) come ha agito il cambiamento

⁴⁰ Questa e le altre informazioni qui riportate, riferite al bacino di utenza dell'Accademia, mi sono state rilasciate dalla dott.ssa Valeria Selvaggio (responsabile del settore Gestione Teatro – S. Cecilia) in data 6/02/2008, in occasione di un colloquio diretto tenutosi presso il suo ufficio.

di sede da Via della Conciliazione a Via de Coubertin? Cosa e quanto della tradizione, della storia e del nome S. Cecilia si è mantenuto e/o trasformato, e che peso ha avuto in tutto questo la nuova configurazione spaziale con i nuovi soggetti, i loro “fare” e le pratiche fruibili in essa esistenti?

Un’informazione ulteriore⁴¹: molto spesso l’infoline S. Cecilia riceve le telefonate di cittadini interessati a sapere gli eventi serali della Capitale. Ciò di per sé è “strano”: infatti il S. Cecilia non rappresenta tutto l’Auditorium, e a sua volta l’Auditorium -cosa più importante ai fini di questa indagine- non è/rappresenta tutti i luoghi di consumo culturale di Roma...eppure per molti le cose non stanno esattamente così. La “sovrapposizione” che l’informazione segnala credo sia interessante perché testimonierebbe come e quanto l’Auditorium sia entrato nei discorsi quotidiani e nell’immaginario collettivo, a tal punto che in parecchi si rivolgono ai suoi centralini per notizie su una serata di sicuro interesse in città. Sorge allora una domanda: cosa e come “fa” l’Auditorium per produrre un simile effetto?

Gli interrogativi di questa premessa potrebbero sembrare troppi da affrontare in un solo articolo. Forse lo sono; altresì possono essere ridotti in una sola questione, fondamentale, articolata in un paio di aspetti. È quello che ho cercato di fare costruendo il disegno della presente indagine.

⁴¹ L’informazione è stata ricavata nel corso di una breve intervista telefonica (settembre 2008) da me rivolta ad una addetta all’infoline S. Cecilia.

1. *Introduzione*

In queste pagine la questione fondamentale è riassunta nell'ipotesi di partenza (inserire rinvio a scritto di Isabella Pezzini), secondo la quale lo spazio del consumo Auditorium - l'oggetto specifico di indagine- funzionerebbe nella metropoli romana come spazio eterotopico.

In ambito sociosemiotico -l'approccio disciplinare di riferimento per questo lavoro- il termine spazio indica una "costruzione culturale", cioè non solo un edificio, una superficie o un contenitore di oggetti ma anche l'insieme di tutti i soggetti in esso presenti, con i rispettivi ruoli e "fare" che convergono su quello stesso spazio, gli uni inscrivendovi determinate istruzioni d'uso gli altri ricontrattandole nel tempo in una continua interazione reciproca (Marrone, 2001).

Con eterotopico/eterotopia si intende, più in particolare, lo spazio in cui un soggetto (Destinante) propone ad un altro (Destinatario) un accordo/contratto per intraprendere un'azione e raggiungere uno scopo (Marrone 2001).

Dunque ipotizzare che lo spazio del consumo Auditorium sia un'eterotopia significa ipotizzare che esso sia uno spazio costruito dalle relazioni tra soggetti e in cui questi, o alcuni di essi - come enti organizzatori e pubblici di riferimento- siglano un nuovo accordo per una nuova azione, cioè un nuovo progetto di consumo nella città, di fruizione nel/del territorio urbano.

Si tenterà quindi di ricostruire il discorso dello spazio Auditorium (con le soggettività iscritte, i ruoli attanziali, le modalità e i valori profondi) considerando gli enunciati di cui è composto (architettura e allestimenti, eventi realizzati, pratiche fruibili) e i loro rapporti.

Nel fare questo, avendo ipotizzato che esso funzioni come eterotopia e che dunque si tratti di un discorso efficace con effetti sul consumo, si cercherà di verificare o invalidare l'ipotesi osservando la sua azione rispetto ai consumi, o meglio rispetto ai seguenti consumi:

- quelli dell'Accademia S. Cecilia, il solo dei due enti gestori con una storia e dei consumi culturali pregressi che hanno subito un riposizionamento nella nuova sede del Parco della Musica;
- quelli programmati e presentati al suo interno;
- e infine quelli realizzati dall'Auditorium in collaborazione con altri luoghi romani della cultura, in un circuito che vede lo spostamento dei fruitori da uno scenario architettonico ad un'altro.

2. Un'indagine in tre tappe

I punti sopra elencati rappresentano le tappe del lavoro, sintetizzate nelle tre preposizioni del titolo verso/a/da. Si intende così costruire una struttura di indagine che assume la centralità del luogo rispetto ai consumi, esplicitando le differenti caratteristiche dei secondi in base al loro muoversi o stare verso/a/da il primo termine.

Si mostrerà in tal modo cosa fa l'Auditorium, indicandone volta per volta le diverse azioni (parr. 2.1.3, 2.2.3, 2.3.2).

Altresì, comprimendo e strutturando la ricerca lungo tale traiettoria principale, vale a dire l'azione dello spazio sui consumi -in sintonia del resto con l'ipotesi principale da cui si è partiti (par. 1)- non si potrà fare a meno di notare come progressivamente se ne produca un'altra, inversa e complementare alla prima: quella indicante l'azione dei consumi sullo spazio. L'analisi mostrerà, infatti, come i confini

dell'Auditorium (complessivamente considerato) non coincidano esattamente con quelli dell'architettura zoomorfa di Piano, ma vengano di volta in volta "riaggiustati" dalla sua organizzazione eventi nella Capitale (parr. 2.3.1 e 2.3.2).

In un simile gioco di azione e reazione tra luoghi e consumi, gli uni e gli altri sembrano trovare nell'Auditorium un dispositivo di sinergia, uno spazio comune presupposto ed effetto dei loro rispettivi fare.

Per il caso esaminato, dunque, contrariamente a quanto sostenuto da Ilardi (2004) -il quale legge i processi in atto nella metropoli contemporanea attraverso l'opposizione tra logica ordinatrice dell'architettura e dei suoi piani regolatori da un lato, e logica disobbediente del consumo dall'altro (che si realizza indipendentemente da regole e progettualità della prima, scardinandola)- architettura e consumi non sarebbero reciprocamente escludenti o distruttivi, ma elementi centrali e convergenti di un unico progetto: lo spazio del consumo Auditorium, appunto.

2.1) *Verso l'Auditorium*

In questo paragrafo si intende mettere in evidenza il nuovo posizionamento dei consumi del S. Cecilia in seguito al cambiamento di sede -da quella storica di via della Conciliazione a quella disegnata da Piano- concentrando l'attenzione sul ruolo dello spazio nella produzione di questo effetto.

2.1.1) *L'Accademia S. Cecilia in Via della Conciliazione*

Dal 1958 al 2003 la sede dell'Accademia S. Cecilia è stata in Via della Conciliazione 4, nel palazzo Pio costruito durante il periodo fascista e inserito lungo il rettilineo monumentale che da Castel S. Angelo entra direttamente in piazza S. Pietro.

In questo edificio il passaggio dall'esterno all'interno, e da un interno ad un altro, è chiaramente segnato da limiti architettonici che permettono di distinguere le varie zone funzionali, i rapporti tra esse e il percorso predisposto per il fruitore.

Infatti superando dal marciapiede un'alta porta vetrata si accede ad un primo segmento spaziale di forma rettangolare; si tratta dell'ingresso alla cui destra si trova il box della biglietteria.

Oltre questa, una sequenza orizzontale di porte a vetri incorniciate da infissi di ferro permette l'accesso al Foyer, uno spazioso rettangolo pavimentato in marmo, lo stesso materiale che riveste le pareti fino ad altezza uomo all'incirca, mentre sopra -fino all'alto soffitto- la muratura è tinteggiata in bianco e presenta fregi dalle linee geometriche di ispirazione fascista. Non ci sono finestre, per cui la luce è quella naturale che proviene dalle porte vetrate dell'ingresso e soprattutto quella artificiale di tradizionali lampade a muro, alcuni faretti in sospensione e il soffitto perimetrato da una cornice di muratura che nasconde il dispositivo luminoso ma dalla quale viene diffusa la luce. Questa zona del Foyer si presenta come spazio di sosta prima dello spettacolo e di attraversamento verso la sala concerti. Inoltre si caratterizza come spazio ampio e centrale rispetto agli ambienti laterali, di ridotte dimensioni, che si affacciano su di esso presentando ciascuno una precisa destinazione funzionale: un bar e un box guardaroba sulla destra, un salottino ospiti e un altro box guardaroba sulla

sinistra; l'interno del bar e del salottino, delimitati da porte a vetri, sono visibili dal Foyer.

L'agibilità di questi spazi laterali è però limitata. Si presentano di solito bui e chiusi al pubblico, rimanendo debolmente illuminato solo il Foyer centrale; è invece in occasione di concerti o particolari eventi in programma, e limitatamente alla loro durata, che questi spazi laterali vengono aperti all'andirivieni dei fruitori riempiendosi di luci, colori e rumori. Attraversando il foyer, lasciandosi ai lati gli spazi descritti, e salendo per alcuni gradini si raggiunge l'entrata della sala concerti (1760 posti). Le poltroncine di velluto rosso degradano verso il palcoscenico, situato in fondo e in posizione centrale, e valorizzato rispetto al resto da rilievi dorati.

Inoltre, presso l'Auditorium Conciliazione, al primo piano, si trova una sala destinata a mostre d'arte, accessibile da una delle due entrate laterali e dunque fisicamente separata dalla zona principale del foyer e della sala concerti.

Al lato della porta d'ingresso dell'Auditorium Conciliazione una bacheca in vetro mostra ai passanti il cartellone con il programma della stagione di musica classica. Le serate con gli artisti di musica leggera sono pubblicizzate a parte (attraverso il sito ufficiale, tramite stampa locale, trasmissioni radio) e comunque rappresentano un'area di attività secondaria⁴² rispetto alla principale e originaria destinazione di questo Auditorium.

Da quanto detto emerge come architettura e configurazione degli spazi, loro allestimenti e destinazione funzionale, distinzione netta tra l'attività principale (fruizione musica classica) e quelle secondarie, di supporto o di contorno alla

⁴² Come mi hanno dichiarato i due giovani addetti alla biglietteria, l'affluenza di pubblico a tali eventi è spesso molto limitata.

prima (ristorazione, sala espositiva, musica leggera), caratterizzano l'Auditorium Conciliazione come spazio tradizionale. Tradizionale dunque non solo per la tipologia dell'offerta culturale (musica classica) e degli enti che la propongono (Orchestra Sinfonica di Roma e Accademia S. Cecilia fino al 2003) ma anche per le modalità attraverso le quali quel tipo di consumo viene pre-disposto per il pubblico. Consumo a scomparti separati, per chi già sa, ed esige praticità negli spostamenti⁴³ e qualità artistica della performance musicale.

2.1.2) *L'Accademia S. Cecilia in Via de Coubertin*

Nel 2003 l'Accademia S. Cecilia si trasferisce nella sede da lungo tempo attesa e realizzata su progetto di Renzo Piano. Sito nel quartiere Flaminio, l'Auditorium Parco della Musica offre una struttura di vastissime dimensioni, attrezzata di verde e parcheggi e soprattutto di tre ampie sale concerto sistemate a contorno di una cavea centrale, una sorta di quarto auditorium all'aperto. L'architettura, fatta di corpi separati, variabili in scala e accostati tra loro, si presta bene ad una utilizzazione flessibile degli spazi in cui convergono sia consumi culturali sia consumi commerciali (bar, ristoranti, libreria) di supporto ai primi ma allo stesso tempo autonomi per il servizio offerto al pubblico in fasce orarie indipendenti da quelle degli spettacoli.

⁴³Questi ultimi risultano molto agevoli sia all'interno dell'edificio, per le sue modeste dimensioni e la linearità dei percorsi interni; sia al suo esterno, cioè dai vari punti della città fino agli spazi pubblici, perpendicolari a via della conciliazione, sui quali si affaccia (vale a dire Via Traspontina, dove si trova la fermata delle seguenti linee di trasporto pubblico: 23, 34, 40, 982, 271, 10 notturno; e Piazza Pia, con le fermate di 23, 34, 40, 62, 271 e 280).

L'offerta eventi dell'Auditorium si presenta estremamente variegata includendo non solo musica classica, curata dall'Accademia S. Cecilia, ma anche musica leggera, pop, rock nazionale ed internazionale oltre a spettacoli teatrali, cinema, performance di danza contemporanea, mostre d'arte...curate dalla Fondazione Musica per Roma, l'altro ente gestore dell'Auditorium Parco della Musica (v. Premessa).

In una simile struttura, l'Accademia S. Cecilia ha trovato la disponibilità di una grandissima sala concerti all'avanguardia per l'acustica, la sala Sinopoli con circa 3000 posti; sale teatro per le prove e le incisioni; bookshop per la vendita di spartiti e incisioni realizzate; spazio per i propri uffici con ingresso a pian terreno, compreso tra la libreria e il bar; biglietteria riservata all'ingresso, accanto a quella Musica per Roma. E inoltre, malgrado l'accostamento a quest'ultima e ai suoi spazi, l'Accademia per i propri abbonati ha potuto mantenere un carattere di riservatezza ed esclusività predisponendo un apposito servizio cortesia. Questo si trova quasi all'estremità del Foyer, ospitato in una sua rientranza adiacente all'ingresso della sala Sinopoli; si tratta di uno spazio che si distingue dal resto del foyer non per esserne separato attraverso vetri, porte, cordoli o quantaltro, bensì per la discontinuità rilevabile in termini di luce e rumore. Infatti, essendo a lato delle vetrate che danno sulla cavea, non riceve direttamente luce naturale e l'illuminazione è garantita spesso dai faretti presenti sulla postazione cortesia e direzionati sul personale addetto alle informazioni. Anche il rumore in questo punto del foyer è molto attutito, persino nei giorni di maggiore afflusso; infatti si trova oltre il piccolo museo archeologico e quello degli strumenti musicali, persino oltre l'area solitamente destinata alle installazioni e all'esposizione di opere d'arte (che raggiungono ma non superano l'ingresso della sala Sinopoli).

Sempre qui, lungo il Foyer ma sul lato opposto del servizio cortesia, è posizionato ad altezza viso uno schermo video che trasmette in diretta quanto succede all'interno della sala Sinopoli: prove e preparativi prima di un concerto. La presenza di questo dispositivo aumenta lo spazio esperibile per chiunque si trovi in quel punto del Foyer: egli infatti avrà a disposizione non solo lo spazio fisico immediato, ma anche lo spazio digitale che gli renderà presente quanto al momento non è accessibile (l'interno della sala concerto durante le prove).

Ma non si tratta dell'unico video che riguarda il S. Cecilia. Infatti superate le porte a vetro dell'ingresso, dove sono sistemati l'infopoint e le biglietterie, c'è un grande schermo a muro in cui scorrono immagini e testo di presentazione degli eventi in programma all'Auditorium, sia quelli dell'Accademia sia quelli della fondazione Musica per Roma. Altri video poi, più piccoli e in sequenza, sincronizzati e con identiche immagini, si trovano fuori dai concelli lungo il colonnato: è l'Auditorium che dà il benvenuto al suo pubblico presentando allo stesso tempo gli enti gestori e le rispettive iniziative.

All'Auditorium, dotato anche di sistema wi-fi per i suoi visitatori, è usuale l'utilizzo di schermi video e nuovi media che anche l'Accademia S. Cecilia ha integrato tra i propri strumenti di comunicazione. Lo scorso luglio (anno 2008), ad esempio, uno schermo interattivo posizionato sul vetro d'ingresso dei suoi uffici permetteva il collegamento internet al sito dell'Auditorium per informazioni a portata di touch, mentre in ottobre la stessa Accademia festeggiava il proprio centenario allestendo nella sala Risonanze (accessibile dal foyer e vicino al piccolo museo archeologico) video-installazioni realizzate da Studio Azzurro; alcune ne ripercorrevano le fasi storiche, con immagini e testo audio selezionabili dal visitatore attraverso semplici movimenti della mano stesa sopra un monitor sensibile; un'altra permetteva a

chi fosse salito su un piccolo palco, muovendo tra le mani una bacchetta, di attivare la proiezione di alcune immagini, quelle dei musicisti del S. Cecilia che vestiti in abito bianco si libravano nell'aria suonando i loro strumenti.

Ma non si è limitata a questo la capacità del S. Cecilia di adeguarsi ai nuovi linguaggi del consumo, che oltre all'uso dei nuovi media prevedono spesso la costruzione di un'esperienza coinvolgente e plurisensoriale per il visitatore. Così la fruizione di musica classica, in alcune iniziative come quella intitolata "Dal Vivo", è stata contaminata con altri consumi e altri percorsi sensoriali; nel caso citato la serata di ascolto musicale era preceduta dalla presentazione e degustazione di rinomati vini scelti in base alle caratteristiche del brano musicale in programma. Come se la musica fosse cibo, e l'ascolto anche una questione di gusto e di olfatto. In casi simili opera d'arte non è solo il brano e la sua esecuzione strumentale, ma ad essere estetizzata è l'intera esperienza corporea del consumo e della sua piacevolezza.

Si può dunque osservare come, accanto ad iniziative in cui la valorizzazione del consumo di musica classica rimane pratica e/o critica (i tradizionali concerti serali), il S. Cecilia all'Auditorium sia riuscita anche a promuovere eventi utopici e/o ludici, in cui ad essere valorizzati sono l'ibridazione dei consumi e il coinvolgimento, polisensoriale, del fruitore.

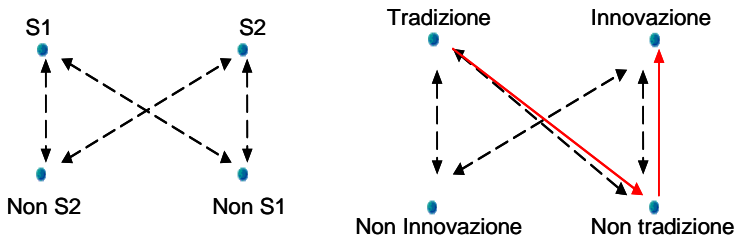
2.1.3) Il "fare" dell'Auditorium e il nuovo posizionamento dell'Accademia S. Cecilia

In continuità con quanto appena detto, l'Accademia S. Cecilia all'Auditorium di Piano è riuscita a declinare al presente la sua storia e la sua tradizione, non rinnegandone i valori (il che avrebbe comportato una perdita del pubblico di affezionati) ma

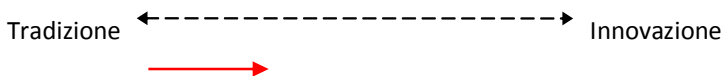
cercando di coniugarli con quelli della contemporaneità, dei suoi strumenti e dei suoi linguaggi.

A riguardo, piuttosto che pensare “tradizione” e “innovazione” come termini contrari, per cui il passaggio dall’uno all’altro non può avvenire se non attraverso la sua negazione⁴⁴, qui sarebbe forse più opportuno pensare quei termini come gli estremi di un continuum⁴⁵ in cui il movimento da uno verso

⁴⁴ Nel quadrato semiotico greimasiano, posti “tradizione” e “innovazione” in relazione di contrarietà, il passaggio orizzontale dall’uno all’altro non può avvenire direttamente (dal momento che il modello prevede solo spostamenti le diagonali della contraddizione e le verticali della complementarità) ma solo attraverso due passaggi consecutivi: a) negazione del primo termine (da S1 a NonS1; ossia da “tradizione” a “non-tradizione”); b) affermazione del secondo (spostamento da NonS1 a S2; dunque da “non-tradizione” a “innovazione”). Da ciò si comprende come a livello sincronico ciascuno stato, vale a dire ciascuna posizione su uno dei vertici del quadrato, indica esclusivamente se stessa.



⁴⁵ Invece, se consideriamo “tradizione” e “innovazione” gli estremi di un *continuum* come il seguente:



allora lo spostamento dall’uno verso l’altro, avvenendo in maniera progressiva e graduale (per singoli tratti, come nell’immagine sopra) porta

l'altro avviene appunto in maniera continua e graduale, cioè sempre aggiungendo uno o più gradi alla posizione (di volta in volta) occupata.

Allora il fatto che nella nuova sede di via de Coubertin l'Accademia S. Cecilia "tradizionale" (per storia, pubblico di riferimento, tipologia del consumo e sua valorizzazione, par. 1.1) sia riuscita a mantenere alcune caratteristiche originarie della sua offerta ("cultura alta", valorizzazione pratica e critica del consumo) e nello stesso tempo incorporarne di nuove (uso frequente di nuovi media e valorizzazione utopica e ludica del consumo) significa che al Parco della Musica ha trovato le condizioni per alcuni spostamenti lungo il suddetto continuum nella direzione dell'innovazione.

Spiegare questo nuovo posizionamento del S.Cecilia non è tanto importante di per sé quanto soprattutto perché sottolinea il ruolo svolto dallo spazio in tale cambiamento.

A questo punto ritengo sia molto importante precisare un aspetto: in base all'approccio utilizzato e all'analisi effettuata, il nuovo posizionamento di Santa Cecilia all'Auditorium non è giustificabile nel semplice passaggio dell'ente citato da una sede ad un'altra, da un luogo ad un altro luogo. Piuttosto, secondo la nozione semiotica di spazio (di cui si è già parlato nelle pagine precedenti), l'effetto ottenuto è spiegabile come esito complessivo del sistema di relazioni tra i seguenti elementi: da un lato architettura, allestimenti, oggetti, e soggetti a vario titolo coinvolti (enti gestori, partners

a definire ciascuna posizione sul continuum come somma di quelle precedenti e distanza dai punti successivi. In tal caso perciò ciascun punto sulla retta, ciascun grado, può essere pensato come un più (+) o un meno (-) di tradizione e/o innovazione a seconda della propria distanza dagli estremi così considerati

istituzionali, pubblico di riferimento); e dall'altro, le modalità (*dovere, potere, sapere, volere...*), i valori e le azioni di cui ciascuno degli elementi sopra indicati si fa portatore.

Spiegato questo, possiamo adesso considerare un ulteriore punto di vista, più generale ma complementare a quello usato. Vale a dire: se il nuovo posizionamento di Santa Cecilia (e dei suoi consumi) è assunto come effetto del sistema di relazioni appena detto, allora -spostando lo sguardo dal "dentro" di quel sistema e osservandolo anche da "fuori"- possiamo notare come la relazione Auditorium-Santa Cecilia è interpretabile come quella tra uno soggetto collettivo "spazio" e un altro soggetto, con cui il primo entra in rapporto costruendosi e al tempo stesso costruendolo.

Così, si potrebbe intendere lo spazio oltre che come testo/discorso finito che tiene insieme altri testi, anche come una sorta di meccanismo di produzione di quelli (v. Conclusioni).

2.2) *All'Auditorium*

Ora l'attenzione sarà posta sulla configurazione topologica dell'Auditorium, i vari consumi in essa presenti e le pratiche fruibili dei visitatori rilevate attraverso l'osservazione diretta.

2.2.1) *Configurazione topologica, consumi e pratiche di consumo in generale*

In questo paragrafo ci si soffermerà solo su alcuni aspetti dell'argomento selezionato, considerando che molti sono già stati discussi nei saggi di Pierluigi Cervelli e Leonardo Romei.

Riguardo alle attività culturali e commerciali si è osservato come esse siano dislocate e organizzate all'interno del Parco della Musica sì da farne una vera e propria macchina produttiva e non soltanto un dispositivo di distribuzione e consumo. Una simile integrazione collega tra loro alcune delle tante iniziative promosse, trasformandole in stimolo e traino (anche economico) per altre.

Infatti, oltre alle sale concerto l'Auditorium conta al suo interno sale prova e teatro attrezzate per l'incisione di brani musicali; proprio quelle di cui si serve l'accademia S.Cecilia per la produzione di brani messi in vendita nello stesso bookshop dell'Auditorium. Questo rapporto in loco tra produzione (o anche semplice presentazione al pubblico) e distribuzione si riscontra anche in ambiti diversi da quello prettamente musicale. Lo scorso anno, ad esempio, in occasione dell'iniziativa CinaVicina, durante la quale l'Auditorium ha ospitato spettacoli, danze e opere d'arte cinesi, sono stati messi in vendita presso il bookshop (una delle più fornite librerie di Roma per varietà di titoli e autori) tutta una serie di testi e cataloghi relativi alla produzione di artisti che avevano debuttato proprio all'Auditorium.

Quanto invece a *Lezioni di Storia*, *Festival della matematica*, *F. delle scienze*, *F. della filosofia*, tutte iniziative che hanno riscosso tanto successo da meritare annuali riedizioni, l'aspetto da sottolineare è la spettacolarizzazione del consumo che estetizza ed euforizza il messaggio pedagogico sotteso a queste attività, rendendole pertanto accessibili non solo ad addetti ai lavori ed appassionati, ma anche a profani e semplici curiosi. Così ad esempio ogni *Lezione di storia* non è solo un discorso

da ascoltare, ma è un evento da vivere che mobilita flussi di visitatori registrando il tutto esaurito, anche in prevendita⁴⁶.

Si rivelano dunque diversificati i ruoli dell'Auditorium: presentatore, intrattenitore, produttore, distributore, ma anche informatore ed educatore. Questi, integrandosi con la polifunzionalità della struttura, contribuiscono a dare dell'Auditorium un'immagine sempre diversa a seconda delle attività di volta in volta promosse e ospitate al suo interno; e le stesse pratiche di consumo a loro volta rispondono tacitamente a quelle immagini e alle istruzioni che esse prevedono.

Le pratiche di consumo dei visitatori, anche quelle apparentemente più libere e produttive (es. andirivieni di biciclette e rollerblade) non rappresentano quasi mai spazi che il fruitore "ruba" all'Auditorium riscrivendoli, bensì attività che l'Auditorium stesso ora consente/favorisce (es. luglio 2008, mese della street art); ora non impedisce (maggio-giugno 2008: mesi in cui l'Auditorium ospitava nell'area pedonale un prototipo di casa sana ed ecologica, ed erano numerosi bici, pattini, tricicli, bambini che giocavano con la palla o con piccole racchette); ora addirittura vieta (come durante lo scorso inverno/primavera 2007 in occasione di eventi di moda e danza: in quel caso neanche le bici erano ammesse fuori dalla pista ciclabile, e l'area pedonale sembrava un nervoso backstage con andirivieni di modelle, addetti stampa, security e truccatrici).

Insomma, è come se ci fosse un tacito accordo tra l'Auditorium e i suoi fruitori: le libertà che i secondi in taluni casi si prendono sembrano previste/suggerite/concesse dallo stesso Auditorium attraverso la sua programmazione e occupazione

⁴⁶ Informazioni e considerazioni derivano dall'osservazione diretta (e ripetuta in giorni diversi) degli eventi di cui si parla.

dei locali, interni ed esterni. Tant'è che nei giorni di pausa, tra la dismissione di un allestimento e la presentazione di nuovi eventi, le pratiche di consumo rientrano nei ranghi della routinaria passeggiata che fiancheggia i giardini, con soste per bambini e accompagnatori presso il piccolo parco giochi, per altri presso le panchine ai bordi dei giardini pensili; mentre la zona della Cavea rimane quasi deserta; lo stesso vale anche per il Foyer: percorrendolo in quei giorni, essendoci minore illuminazione, schermi video spenti, silenzio e il solo personale di controllo, sembra quasi di varcare/violare una zona privata.

2.2.2) *Il Foyer/installazione/galleria*

Tra tutte le unità spaziali dell'Auditorium, il Foyer è forse quello più rappresentativo in merito alla polifunzionalità della struttura architettonica, alla convergenza di consumi culturali e commerciali, all'ibridazione dei loro mezzi e linguaggi.

Si tratta del lungo corridoio a semicerchio, perimetrato da pilastri e porte vetrate e da muri nell'ultimo tratto, che conduce dall'ingresso o dalla cavea alle tre sale concerti. Non solo si caratterizza come luogo di attraversamento verso le sale ma anche come luogo di sosta, in quanto lungo il percorso sono sistemati dei box con brochure informative sugli spettacoli, ed inoltre il lato con gli ingressi alle sale è caratterizzato da alcune rientranze aperte attrezzate a guardaroba ed altre, chiuse da vetri, destinate al museo archeologico, al museo degli strumenti musicali, ad ambiente espositivo (la sala *Risonanze*).

Seppure locale interno e chiuso, la presenza di vetri su entrambi i lati (da cui filtra luce naturale) e l'uso di mattoncini a vista al posto della muratura eliminano il contrasto dentro/fuori e aperto/chiuso esaltando la continuità tra ambienti

comunque distinti, e valorizzando quest'ampia porzione architettonica come complessa.

Del resto non si tratta di un semplice Foyer, bensì di un Foyer "artistico": infatti sulle arcate rettangolari che ritmano il lungo corridoio sono fissate delle scritte al neon che, in varie lingue, parlano della musica, dell'arte e della loro bellezza⁴⁷. L'installazione, intitolata Polifonia e realizzata da Nannucci nel 2002, è un'opera fissa che ormai si è perfettamente integrata con l'architettura e l'allestimento del Foyer, contribuendo a connotarlo come spazio metalinguistico (ne parleremo meglio nel prossimo paragrafo).

Non sempre ma spesso lungo la parete del Foyer con rientranze e zone di accesso alle sale sono sistemati quadri, dipinti, opere d'arte contemporanea (con relativi pannelli informativi) che rifunzionalizzano questo luogo come galleria espositiva. L'estetizzazione di tale ambiente, operata attraverso l'installazione fissa di Nannucci e l'uso frequente come galleria, viene ripresa anche in occasione della promozione di prodotti ed iniziative prettamente commerciali i quali trovano qui la messa in scena adeguata per una presentazione che mixa il linguaggio commerciale con quello culturale ed artistico⁴⁸.

⁴⁷ Di seguito alcune delle frasi: *Las variaciones de sonidos y colores nunca tiene fin; Di che cosa stiamo parlando quando parliamo di arte; All people have always had their own music; La musica dà anima all'universo e all'immaginazione; Events take time events take place events take space; Uno spazio con un nucleo intangibile e forse sacro; Callan las cuerdas la musica sabia lo que yo siento.*

⁴⁸ A titolo di esempio: nel 2007/2008 si è tenuta l'esposizione da parte della società Enea dei pannelli solari *Stapelia* destinati all'illuminazione cittadina e così chiamati perché l'alta tecnologia del prodotto prendeva la forma dell'omonimo fiore; in quell'occasione il pannello solare era posto su un piedistallo, illuminato da un faretto mentre del personale specializzato ne illustrava le peculiarità tecniche...come se fosse una vera e propria opera d'arte.

2.2.3) *Il “fare riflessivo” dell’Auditorium*

Tra tutti i segmenti spaziali dell’Auditorium il Foyer è quello in cui sembra più evidente il suo fare riflessivo.

Le scritte al neon dell’installazione rimandano alla materia prima del sue numerose attività, cioè alla musica, all’arte, alla poesia e alle passioni di chi ne fruisce; mentre la trasparenza di porte e pareti vetrate -che separano e al tempo stesso congiungono visivamente luoghi, consumi e linguaggi differenti- rimandano all’Auditorium come soggetto della contemporaneità. Presentare oggetti diversi (per storia, valori, linguaggi) nello stesso spazio e sotto un unico sguardo d’insieme comporta infatti non solo ridefinire quegli oggetti alla luce dei rapporti reciproci, ma anche parlare di chi (simulacro) è l’autore di quello sguardo d’insieme, l’Auditorium. Attraverso la sua azione, dunque, egli parla di sé, si comunica, si costruisce.

2.3) *Dall’Auditorium*

In quest’ultimo paragrafo si parlerà di alcune iniziative che l’Auditorium ha promosso coinvolgendo altri luoghi romani del consumo culturale e della cultura in genere. Dall’Auditorium dunque partirebbe la spinta per una ridefinizione dei consumi culturali, e dei relativi flussi di visitatori, nella Capitale.

2.3.1) *Le sinergie organizzative*

Il S. Cecilia, per differenziare l’offerta anche dal punto di vista economico fidelizzando nuovi pubblici e aprendosi all’esterno,

già da qualche anno ha predisposto una forma leggera e flessibile di abbonamento attraverso un carnet di 10 ingressi, 5 dei quali per gli spettacoli del teatro Eliseo di via Nazionale e altri 5 per concerti serali di musica classica presso l'Auditorium, oltre ad un biglietto omaggio per visitare le mostre del restaurato Palazzo delle Esposizioni (sempre su via Nazionale). Attraverso questo pacchetto quello che viene offerto ai consumatori non è solo un insieme eterogeneo di eventi situati in luoghi diversi, ma anche il movimento, lo spostamento nella città da un contesto architettonico e sociale ad un altro. Ad un consumo puntuale si affianca un consumo concepito in termini di flusso, in cui un ulteriore palcoscenico diventa il tessuto urbano nello spostamento del flusso da un punto ad un altro. È questa la costruzione e il consumo di un'immagine di metropoli nel rimando tra un luogo di eventi culturali e un altro e nei tragitti che li collegano; essi, con le sequenze urbane che selezionano, sia apportano senso ai luoghi che collegano inserendoli nel continuum del loro tragitto⁴⁹, sia

⁴⁹ Negli studi sociologici, l'importanza dei tragitti nella definizione dei luoghi emerge già dagli anni sessanta con *L'immagine della città* (1960) di K. Lynch. Prendendo spunto da quella ricerca, anche per l'Auditorium e l'analisi dei suoi spazi nel più vasto contesto della Capitale, si è voluto tenere conto dei percorsi attraverso i quali raggiungerlo, ovviamente in un quadro teorico e secondo un approccio molto diverso da quello della ricerca appena citata; la distanza disciplinare e metodologica, infatti, non consente di pelevare alcuni elementi da una parte e adattarli automaticamente all'altra (per un approfondimento sull'opera di Lynch, è disponibile una completa e sintetica scheda di lettura consultabile tra i materiali della ricerca Prin 2006 al sito: www.unibg.it/turismo/scrittureurbane). Tuttavia, ciò non impedisce di tenere in conto nell'analisi l'elemento rappresentato dai tragitti, ovvero dai percorsi che portano all'Auditorium da vari punti della metropoli romana. Come si vedrà, sono stati scelti quelli effettuati con i mezzi pubblici perché, (diversamente da quelli effettuabili con un mezzo privato e spesso secondo le preferenze individuali) prevedono sempre la stessa strada e le stesse soste, per turisti come per cittadini; insomma tragitti fissi, unici e uguali per tutti, facilmente osservabili e verificabili, e che inscrivono nella mappa cittadina determinati sistemi di visibilità e accessibilità, dunque determinati effetti di senso. È sotto questo preciso aspetto che sono stati presi in considerazione nella presente ricerca.

-nello stesso tempo- contribuiscono alla definizione e al consumo della città e dei suoi spazi.

Riguardo all'importanza dei percorsi cittadini per la definizione dei luoghi, nell'osservazione diretta di quelli che portano al Parco della Musica, sia effettuati sui mezzi pubblici sia fatti a piedi nei dintorni, è emersa un' interessante e forte opposizione in termini di visibilità ed orientamento, riassumibile metaforicamente nell'opposizione *fili di Arianna/labirinto*⁵⁰. Labirinto è l'effetto di senso che deriva attraversando a piedi la struttura reticolare del quartiere nelle immediate vicinanze dell'Auditorium, in cui la disposizione ripetitiva regolare e geometrica di edifici e strade impedisce sia di vedere i tre scarabei sia di individuare gli altri centri funzionali (pure esistenti, come la chiesa di S. Valentino, il supermercato, il maneggio, l'asilo nido) o una gerarchia ordinatrice in quella porzione di tessuto urbano; così lo sguardo di chi vi passeggia non ha panorami o prospettive d'insieme, ma rimane aderente alle pareti del labirinto, cioè alla successione dei poligoni degli edifici e delle intersezioni stradali. A questo effetto di dispersione visiva e disorientamento si contrappone invece la continuità ordinatrice dei percorsi dei mezzi pubblici che da vari punti della città portano al Parco della Musica. Come fili di Arianna essi costruiscono delle linee di senso all'interno della Capitale⁵¹,

⁵⁰ Labirinti e fili di Arianna sono metafore rintracciabili in Pavia (2002) in riferimento rispettivamente a dispersione/orizzontalità diffusa tipica dei territori della metropoli contemporanea (i labirinti), e alla possibilità di una loro lettura attraverso la selezione di tracciati (i fili di Arianna) che uniscono tra loro i nodi delle singole reti cittadine.

Nel presente lavoro si riprende la suggestione di tali metafore e il loro campo di applicazione, ritardando il tutto però ad una sola e più limitata (in termini di complessità e di ampiezza della superficie interessata) area, appunto quella del Parco della Musica e dei suoi dintorni, per la quale e rispetto alla quale vengono costruite le suddette osservazioni e considerazioni.

⁵¹ Nell'osservazione diretta dei percorsi con i mezzi pubblici, sono emersi infatti due importanti elementi. Il primo: questi percorsi creano una continuità tra l'Auditorium e le

collegando l'uno all'altro vari luoghi/nodi fino all'Auditorium, il quale così risulta non totalmente estraniato dal resto, come perso dentro un contesto labirintico appunto, ma meglio inserito nel sistema urbano e più omogeneo rispetto alla sua logica funzionale.

Riguardo al concetto di città e spazio come sistema di elementi e di inter-relazioni che il consumo seleziona e ri-attiva, va ricordata, oltre alla suddetta iniziativa dell'Accademia S.Cecilia anche quella -più interessante ai fini del presente lavoro- promossa da Musica per Roma e intitolata Progetto Calliope: sotto questa denominazione, tanti eventi di arte e cultura sono distribuiti in date diverse presso le sedi romane di accademie estere aderenti all'iniziativa e che per l'occasione aprono le loro porte al grande pubblico. Un modo per far conoscere alcuni spazi della cultura romana attraverso un itinerario del consumo che li rende visibili e accessibili ai più,

restanti aree urbane, riuscendo però a smorzare solo in parte l'effetto di "straniamento" della struttura rispetto al più vicino tessuto viario ed edilizio in cui è inserita; tale situazione, del resto, si ripercuote nel rapporto tra l'Auditorium e gli abitanti del quartiere, i quali generalmente non lo inseriscono nei loro usi, "giri" e riti quotidiani.

Il secondo elemento -a cui sopra si accennava- consiste invece nel fatto che ciascun percorso, in quanto differente serie continua di tappe, seleziona e costruisce una diversa immagine dell'Auditorium, o anche aspetti diversi della stessa.

Così la linea M, mettendo insieme nodi centrali e rappresentativi della Capitale (es. stazione Termini, Piazza della Repubblica, P.zza Fiume, Corso Italia, l'interno di Villa Borghese, P.zza Flaminio), tutti caratterizzati da elementi architettonici, funzioni e pratiche tra loro differenti, predisporre un percorso turistico quasi fatto di cartoline messe in sequenza; il 910 invece da Termini si sposta sul ricco quartiere Parioli attraversandolo tutto e seguendo viale Pilsudski fino a via de Coubertin, dando in tal modo l'impressione -per la continuità viaria e del paesaggio architettonico visibile dai finestrini- che il Parco della Musica sia inglobato al suo interno invece che appartenere al differente quartiere Flaminio; infine il 233 spostandosi dal quartiere africano sulla circonvallazione nella zona del Foro Italico, costruisce nell'ultimo tratto una lunga linea tra aree e parchi attrezzati per lo sport e il tempo libero, quelli dei campi di Acqua Acetosa così congiunti con il verde del Parco della Musica e della limitrofa Villa Glori.

promuovendone l'immagine in un rinnovato quadro d'insieme. Autore l'Auditorium.

C'è poi un altro caso, quello in cui, pur in assenza di una programmazione comune, un luogo della cultura romana rinvii all'Auditorium. Non si tratta di un luogo qualunque ma del Macro (Museo d'arte contemporanea, attivo ma ancora da ultimare) presso il cui ingresso sono disponibili al pubblico brochure informative su mostre ed eventi, non solo quelli ospitati presso il detto museo ma anche quelli promossi dall'Auditorium; e fin qui nulla di particolarmente interessante, tranne il fatto che la maggior parte di quei volantini ed opuscoli non si riferiscono al Macro -come ci si potrebbe aspettare- bensì all'Auditorium. Cioè, la centralità dell'Auditorium costruita anche attraverso questa comunicazione dis-locata.

Intanto, dopo l'inaugurazione del MAXXI, si aspetta adesso la realizzazione del ponte della Musica e di infrastrutture di supporto vicino all'Auditorium, che ha già inaugurato per il quartiere Flaminio la terza fase di riqualificazione in cui, pur assecondando la vocazione del luogo (tempo libero e consumo culturale/commerciale), emergono tuttavia delle discontinuità rispetto agli interventi del passato.

Operando degli sventramenti nel tessuto urbano del Flaminio, vengono costruite le strutture per l'Esposizione Internazionale del 1911 e poi quelle per le Olimpiadi del 1960. Date importanti, accompagnate da grandi entusiasmi (<http://video.tiscali.it/categorie/Speciali/Mediauvis/580html>) che lanciano Roma a livelli internazionali, e che però si caratterizzano come investimenti a breve e medio periodo, con spazi per lo più destinati ad essere rifunzionalizzati una volta consumatosi l'evento che le aveva poste in essere (come gli alloggi del villaggio olimpico convertiti in edilizia popolare).

Con l'Auditorium, invece, il progetto di riqualificazione cambia segno: avviene per ricuciture nel tessuto urbano del quartiere, e soprattutto ponendo in essere una struttura polifunzionale e sinergica in cui il consumo degli eventi non ne esaurisce lo scopo originario ma anzi lo alimenta, lo consolida e lo espande anche attraverso il rimando ad altri luoghi culturali della Capitale e ad un'idea di quartiere ancora in fieri (secondo i progetti comunali infatti si appresta a diventare il "quartiere delle arti").

2.3.2) *La "verticalità" dell'Auditorium e il suo fare progetto/meta-fare*

Proprio facendo rete con altri luoghi in occasione di specifiche iniziative e dirigendone il funzionamento, l'Auditorium costruisce la sua presenza nella metropoli e la sua visibilità in quanto soggetto produttore e re-latore.

Dunque all'orizzontalità della rete e dei punti messi in relazione si unirebbe la (sua) verticalità, intesa come capacità di emergere associando il nome Auditorium all'incessante attività di organizzazione e promozione di eventi tanto in loco quanto -come abbiamo visto- nei luoghi da esso distanti ma che esso mette in relazione, tra loro e con sé, per tale via contribuendo a definirli e a definirsi.

Il concetto di verticalità qui usato trae spunto da quello presente nel saggio *Babele* (2002) di Pavia, seppure venga riformulato e inteso in maniera astratta.

La verticalità di Babele -come la intende Pavia- è la verticalità fisica di un edificio (in quel caso della torre più alta da cui la città, Babilonia, prese appunto il nome) che con la sua struttura architettonica emerge rispetto al contesto divenendo un punto

di riferimento visivo da vicino e da lontano. Babele è la torre cittadina dalla quale la città è visibile sotto un solo sguardo e che a sua volta, proprio per la sua altezza, è visibile da ogni punto della città, divenendone perciò un principio organizzatore in termini architettonici, funzionali e sociali. È intorno alla torre infatti che si addensano le principali attività urbane, ed è la torre stessa che dà senso e razionalità alla loro distribuzione opponendosi all'orizzontalità diffusa e disordinata del tessuto urbano e dei suoi collegamenti. Un esempio attuale di Babele è la Torre Eiffel a Parigi, vista da Barthes -riporta Pavia- come la Babele laica che sprigiona l'immaginazione (Pavia, 2002, p.13); difatti per la sua altezza la costruzione di acciaio è visibile da ogni punto di Parigi, ne abbraccia l'estensione del tessuto urbano garantendo ancora allo sguardo una possibilità di decodifica e opponendosi alla struttura orizzontale e illegibile riproposta oggi in molte metropoli occidentali.

In Pavia dunque la verticalità è quella di un'architettura, la quale per questa caratteristica risulta visibile nell'intera città imponendosi rispetto al resto e divenendo, in base a ciò, principio di ordine.

Invece nel nostro oggetto di studio la verticalità sarebbe quella dell'intero spazio Auditorium (inteso come sistema di relazioni tra architettura, soggetti, eventi, pratiche) il quale la costruisce attraverso le sue relazioni e il suo fare. Quest'ultimo poi, come abbiamo visto a proposito del progetto *Calliope*, non sarebbe un semplice fare, bensì un meta-fare in quanto racconta e coordina quello di altri luoghi della cultura e del consumo.

Conclusioni

Ci sono adesso sufficienti elementi a conferma sia dell'ipotesi di partenza (spazio Auditorium inteso come eterotopia, par. 1) sia della convergenza tra logica dell'architettura e logica del consumo, di cui si è parlato sopra (par.2).

Emerge, infatti, nei tre passaggi come l'Auditorium possa essere inteso non solo come un discorso finito e concluso, prodotto dall'insieme di vari enunciati/testi; ma anche si può rilevare come, una volta creato, esso si affermi come processualità, continua riarticolazione di quel discorso. A livello attanziale infatti (come a più riprese evidenziato) l'Auditorium esprimerebbe una propria soggettività, con un proprio bagaglio di modalità, potenzialità, e un proprio "fare", attraverso i quali agisce/è capace di agire efficacemente sui consumi riscrivendoli di volta in volta e in questo modo riscrivendo anche se stesso.

Ciò da un lato convalida l'ipotesi di partenza, per la quale lo spazio Auditorium funzionerebbe come eterotopia (luogo in cui avviene una riscrittura/progetto di riscrittura del consumo e del territorio del consumo urbano); dall'altro porta a sottolineare ulteriori elementi del concetto di spazio rispetto a quelli finora considerati, conducendo ad alcune riflessioni.

Infatti qui lo spazio sarebbe da intendere non solo come luogo in cui sono iscritte delle soggettività che agiscono attraverso/per mezzo di esso (luogo in cui si svolge qualcosa, o che agisce su delega di altri soggetti), ma anche come luogo che definito da quelle soggettività (di cui conserva le tracce) diventa soggetto a sua volta, istanza a cui ricondurre direttamente l'azione e i suoi effetti.

Non solo. Lo spostamento rispetto alla definizione di spazio inizialmente utilizzata si misurerebbe anche attraverso un altro elemento, vale a dire le pratiche di gestione di cui abbiamo sopra parlato.

Procediamo con ordine. Siamo partiti (par.1.) sia dallo spazio di de Certeau inteso come luogo praticato, e dunque l'insieme del luogo e delle pratiche di consumo presenti in esso; sia dallo spazio di Marrone dato dalla configurazione topologica unitamente ad esseri e cose in essa interagenti. Come si può notare qui dunque la definizione di spazio viene ad essere la risultante dei seguenti elementi principali: architettura, funzioni, istruzioni d'uso inscritte, pratiche fruibili in essa presenti... in cui il livello discorsivo dell'architettura contiene gli altri sovraordinandoli e venendone al tempo stesso definito (Hammad 2006).

Rispetto a tale definizione nel caso Auditorium si registrerebbe una sorta di anomalia (v. parr. 2.3, 2.3.1, 2.3.2). Le pratiche di gestione infatti con le quali l'Auditorium programma alcuni eventi (v. il suddetto progetto *Calliope*, par. 2.3.1) da consumare tanto in loco quanto presso altri centri romani della cultura forzano i limiti del suo livello architettonico: il suo fare culturale e organizzativo supera la sua architettura, distribuendosi tra essa ed altre dislocate sul territorio metropolitano; per cui nel discorso dello spazio Auditorium l'enunciato di livello superiore non sarebbe più rappresentato dall'architettura, bensì proprio dalle pratiche di gestione che la sovraordinano, rendendola luogo stabile e principale ma non l'unico. Si assisterebbe dunque ad un nuovo ordine gerarchico tra gli enunciati, con conseguenze sulla definizione stessa di spazio, o quantomeno su importanti caratteristiche del suo funzionamento. Ad uno spazio "singolare", autonomo e chiuso per la prevalenza dell'enunciato architettonico e dei suoi limiti, si affiancherebbe anche uno spazio "plurale", più aperto e

flessibile, in cui le inevitabili rigidità della struttura architettonica possono (entro certi limiti) essere spostate e ridisegnate dalle pratiche di gestione, capaci di delimitarlo e de-finirlo ulteriormente attraverso luoghi, soggetti, attività, valori differenti e fisicamente distanti da esso.

É proprio guardando a quelle pratiche che si coglie il carattere processuale dello spazio in quanto forma in divenire. La sua definizione, lungi da tentativi di stabilizzazione, viene sottoposta a continue riarticolarioni e valorizzazioni. Lo dimostra, appunto, il citato progetto Calliope che chiamando diversi luoghi romani della cultura ad entrare nel circuito degli eventi Auditorium (seppure per la durata della singola iniziativa) diventa occasione per riconfigurare i luoghi selezionati attraverso la loro messa in relazione. Il periodo limitato del progetto consente altresì la non stabilizzazione di quella riconfigurazione, cosa che nel tempo toglierebbe all'iniziativa o ad altre simili il carattere di evento; ma tanto basta per "aprire" in modo evidente le architetture, o meglio i testi architettonici con i relativi consumi e percorsi, a reciproci rimandi. Così, costruendo per i suoi visitatori anche letture momentanee, a scadenza temporale, l'Auditorium crea ed esibisce l'aspettativa dell'inatteso nella forma di uno spazio, il suo spazio, sempre nuovo.

Che per l'analisi dell'Auditorium si sia giunti ad un superamento dei tradizionali confini del testo non dovrebbe stupire oltremodo. È infatti in corso da diversi anni -come riporta Basso (2006)- un intenso dibattito, interno alla disciplina semiotica, centrato sui seguenti punti:

- valutare la tenuta del "testo" di fronte alla complessità e alla processualità delle pratiche e delle situazioni sociali, in cui l'eterogeneità e la connaturata presenza

di elementi discontinui rischiano di essere traditi dalle forzature omogeneizzanti del testualismo (C. Paolucci) e da una narratività immanente, chiusa e deterministica (P. Basso, 2006);

- decidere quale sia il metodo e lo strumento più adeguato per l'analisi semiotica di "oggetti" non generalmente culturali ma più esattamente sociali, in cui cioè soggetti collettivi, azioni e luoghi storicamente codificati sono legittimati a partecipare direttamente alla significazione, pena una notevole perdita di informazione.

Proprio per recuperare tale informazione -sempre secondo Basso- bisognerebbe porre una maggiore attenzione alle situazioni sociali entro cui i testi sono prodotti, considerando meglio le pratiche all'interno dell'analisi, recuperando così le intenzionalità concrete di cui esse si fanno portatrici, il loro carattere destinale, vale a dire il loro valere per qualcuno, e il loro essere continuamente riarticolate dal gioco degli attanti⁵².

Nel suggerire questo, ciò che Basso propone è al tempo stesso una revisione del principio greimasiano di immanenza; da garanzia di chiusura formale del testo essa passerebbe ad indicare il più ampio quadro culturale entro cui è situabile

⁵² É alla luce di ciò infatti che l'autore esprime i suoi dubbi e la sua insofferenza, quasi, verso l'effetto stabilizzante del modello testuale:

Sul piano dei modelli teorici, l'ambizione di pervenire ad una modellizzazione generalizzabile delle pratiche deve essere sottoposta a opportuna riflessione critica. Se la testualità è esattamente un oggetto che esemplifica al meglio un tentativo di chiusura relativa e di stabilizzazione configurazionale della significazione, le pratiche, comprese quella semiotica, si trovano a dover gestire il senso lungo snodi che lo riarticolano costantemente.

(Basso 2006, p.234)

l'istanza produttrice del testo. Una simile scelta darebbe l'occasione di ancorare il testo alla pratica in corso, di aprirlo allo scenario interattanziale di riferimento e alla traiettoria delle azioni.

Nel solco della riflessione teorica di tale autore si potrebbe inserire il percorso di analisi sviluppato per il caso Auditorium. Considerare -come fatto nel presente lavoro- le pratiche di gestione (oltre quelle fruibili) tra le parti costitutive del piano dell'espressione ha voluto avere sin dall'inizio lo scopo di trattenere per l'analisi elementi importanti ai fini della significazione, ottenendo poi come conseguenze da un lato lo sconfinamento del testo/dei testi nella forma processuale che quelli riarticola; dall'altro, a livello attanziale, la necessità di individuare nello spazio Auditorium il soggetto ("plurale", collettiva) a cui ricondurre l'origine di quelle stesse pratiche, il loro senso e la produzione dei loro effetti.

Dunque, lo spazio Auditorium come una forma urbana del consumo, forma continuamente ri-definita dalle modalità (semioticamente intese) delle relazioni tra le varie unità testuali che essa ordina (architettura, sequenze di spazi, allestimenti, oggetti) e le pratiche (in particolare quelle di gestione⁵³) che le

⁵³ È emersa dall'osservazione sul campo e dalle specifiche caratteristiche dell'oggetto di studio, la necessità di considerare nella costruzione del piano dell'espressione –e dunque poi nell'analisi- gli elementi relativi agli eventi promossi, alla loro organizzazione, comunicazione e distribuzione negli spazi interni e/o esterni dell'Auditorium; elementi qui momentaneamente inseriti sotto l'etichetta "pratiche organizzative" o "pratiche di gestione". Dal punto di vista metodologico, credo si tratti di un aspetto importante che, seppure proveniente dal "basso" dell'osservazione sul campo, intende segnalarsi all'attenzione teorica per futuri confronti e ulteriori precisazioni, correzioni, sviluppi. L'Auditorium, infatti, non è un generico spazio del consumo: icona architettonica e contenitore espositivo, esso è anche e soprattutto una vera e propria fabbrica metropolitana di eventi. Allora, come non considerare importanti ai fini dell'analisi proprio le pratiche organizzative di quegli stessi eventi?

riguardano, capaci di rimodularne volta per volta confini competenze e valori. *In fieri.*