



Corso di formazione “Un giorno al Museo di
Casal de’ Pazzi: tra passato e presente nella
Valle dell’Aniene”

Patrizia Gioia

patrizia.gioia@uniroma1.it

**Il Museo contemporaneo:
strumento di comunicazione
culturale e di identità di
territorio (prima parte)**

Martedì 14 giugno ore 16.00-18.00



Spagna



Argentina



Stati Uniti



Fiesole



Che cosa è un museo?

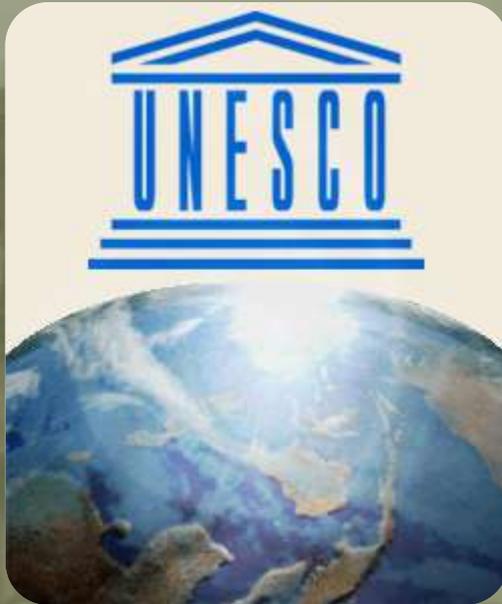


Che cosa è un museo?



Definizione dell'International Council of Museums (I.C.O.M = Consiglio internazionale dei musei) del 2004 (Seul)

- ART. 2: il Museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperto al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studio, di educazione e di diletto



I.C.O.M.

- International Council of Museum
- Organizzazione internazionale non governativa che ha sede presso l'UNESCO. (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*)
Fondata nel 1946, coordina le attività museali in tutto il mondo.

Oltre ai 'musei', definiti come tali, sono compresi entro questa definizione:

- ✓ i siti e i monumenti naturali, archeologici ed etnografici e i siti e i monumenti storici che hanno la natura di musei per la loro attività di acquisizione, di conservazione e di comunicazione delle testimonianze materiali dei popoli e del loro ambiente.
- ✓ le istituzioni che conservano delle collezioni e presentano esemplari viventi vegetali e animali come i giardini botanici e zoologici, gli acquari, i vivai.
- ✓ i centri scientifici e i planetari.
- ✓ gli istituti di conservazione e le gallerie di esposizione permanente che dipendono dalle biblioteche e dai centri archivistici.
- ✓ i parchi naturali.
- ✓ ogni altra istituzione che il Consiglio esecutivo, previo parere del Comitato consultivo, consideri in possesso di alcune o di tutte le caratteristiche di un museo, o tale che dia ai musei e ai professionisti museali i mezzi di fare delle ricerche nel campo della museologia, dell'educazione e della formazione professionale".

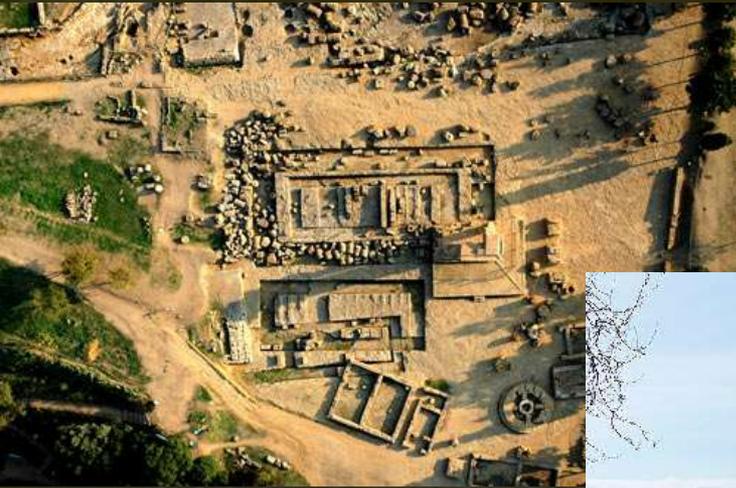
*L'articolo 101 del **Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio** (D.L.vo 42/2004), lo definisce come "struttura permanente che acquisisce, cataloga, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio".*



Siti e aree archeologiche



Come abbiamo visto il Museo non è soltanto un edificio che contiene al suo interno delle “collezioni”, ma è molto di più. Limitandoci agli interessi “archeologici”: nella definizione dell’**ICOM** sono compresi infatti anche i **siti e i monumenti** che hanno **la natura di musei** per la loro attività di acquisizione, di conservazione e di comunicazione delle testimonianze materiali dei popoli e del loro ambiente. Le aree, i siti ed i parchi archeologici vanno dunque trattati come “**musei**”.



Etimologia

- Etimologia: dal latino *museum*, dal greco *μουσειον*, tempio sacro alle Muse
- Le Muse, erano divinità minori che appartenevano al dio Apollo. Erano nove sorelle, giovani e bellissime, figlie di Zeus e di Mnemosine, che in greco significa memoria, nate ai piedi dell'Olimpo. Abitanti dell'Olimpo, a questo preferivano il Parnaso, dove amavano suonare, cantare e danzare per il dio Apollo. Ognuna di esse aveva le sue particolari attribuzioni.

In età classica il numero delle **Muse** venne fissato a **nove** e ciascuna venne messa in relazione a una particolare attività artistico-intellettuale, o “arte” in senso greco:



Calliope (poesia epica)



Clio (storia)



Erato (lirica corale)



Euterpe (musica: flauto)



Melpomene (tragedia)



Polimnia (pantomima)



Talia (commedia)



Tersicore (danza)



Urania (astronomia)

La Biblioteca di Alessandria

In virtù di questa loro multiforme influenza, il termine museo assunse presto significati più vasti e, fin dal **IV secolo a.C.**, cominciò a indicare un luogo in cui si svolgevano **studi, riflessioni e ricerche** sotto l'influsso positivo delle Muse, oppure un **luogo dove si raccoglieva ciò che veniva prodotto dalle diverse arti.**

Il più famoso *museion* dell'antichità era quello annesso alla **biblioteca di Alessandria d'Egitto**, fondata all'inizio del III secolo a.C. dal faraone Tolomeo I Sotere. Nella biblioteca si conservavano i testi provenienti da tutto il mondo conosciuto, mentre nel *museion* si riunivano a discutere e a produrre sapere scienziati, filosofi e studiosi in genere.



Moneta d'argento di età ellenistica con il ritratto del faraone **Tolomeo I Sotere**

BUTTARE E CONSERVARE

In uno dei suoi romanzi più belli (*Quasi un santo*, 1993) la scrittrice statunitense **Ann Tyler** racconta di una giovane donna (Rita di Carlo, presumibilmente un'italoamericana) che per professione **butta via le cose degli altri**. Non solo gli oggetti che si accumulano nelle cantine e nelle soffitte, ma anche i ricordi del passato dei proprietari o dei loro parenti defunti (lettere, vecchi quaderni, fotografie). La sua bravura consiste nell'essere insieme spietata e pietosa, nel saper distinguere (con uno sguardo *da lontano, non coinvolto nelle vite dei suoi clienti*) tra gli **oggetti che rappresentano supporti veramente importanti per la memoria o la nostalgia** (e dunque possono ancora servire) e **quelli ormai inutili e superflui**. Una volta riempito il suo camioncino di scatole e buste piene di vecchie cose, la ragazza sparisce con il suo carico: e non sappiamo se quanto ha portato via venga in qualche modo riciclato oppure sia destinato a finire in una discarica.



la morale della storia della Tyler è che, per potersi proiettare nel futuro, è necessario sgombrare (almeno un po') il proprio passato, liberandosi di quanto ci portiamo dietro come un impaccio che ostacola la crescita e impedisce di continuare a vivere. Ma visto che Rita sceglie anche di conservare qualche cosa, questa storia comunica pure un altro significato: **l'idea che negli oggetti si materializzino i ricordi e si condensino il passato di ognuno.** Alcuni sono pesi inutili, **zavorra**; ma altri sono invece le indispensabili **radici**, gli appigli che danno la forza per ripartire verso nuovi percorsi.



Però ci sono persone che fanno esattamente il contrario del personaggio della Tyler: **passano la loro vita raccogliendo con passione e conservando amorosamente le testimonianze materiali del passato.** Tutti quegli oggetti che, concluso ormai il loro ciclo d'uso, sarebbero condannati ad essere eliminati per sempre e che essi salvano invece dalla fine e dall'oblio.



I collezionisti, inoltre, non solo “**sciogliono**” l’oggetto “**da tutte le sue funzioni originarie**” per metterlo “nel rapporto più stretto possibile con gli oggetti a lui simili” e, così facendo, lo rendono *inutile*



Sandra Puccini: LE “SENTINELLE” DELLA MEMORIA, Per una tipologia del collezionismo antropologico
http://dspace.unitus.it/bitstream/2067/127/1/puccini_sentinelle_memoria.pdf

Le collezioni

Per comprendere le origini dei Musei bisogna tornare **indietro nel tempo** ed analizzare le prime “raccolte di cose” ovvero le prime forme di collezionismo.

La storia dei musei può, nella sua massima parte, esser fatta coincidere con quella del collezionismo, una tendenza insita nell’Uomo che ha sempre raccolto e conservato oggetti belli, strani, diversi da quelli della vita di tutti i giorni. Una tendenza dimostrata dal rinvenimento di ciottoli colorati nelle tombe preistoriche, ma che si ritrova (ad esempio) anche oggi nelle collezioni filateliche o numismatiche. Una tendenza che alla bellezza o stranezza di certi oggetti si allarga a beni preziosi come testimonianze di potere o di ricchezza da ostentare.

Dai primi insediamenti preistorici fino alla storia greca o romana possiamo individuare una serie di archetipi del museo in quanto contenitori di materiale ordinato che possono prefigurare un qualcosa di paragonabile ad un museo.



Una collezione è un insieme di **oggetti** collegati da qualche denominatore comune per il quale acquistano agli occhi di chi li raccoglie un particolare interesse, anche puramente soggettivo. Semplicemente quindi una collezione può essere costituita da una raccolta di figurine. Nell'ambito di una collezione il **“valore”** di ogni **singolo pezzo** è in funzione **del tutto**, allora il maggior desiderio del collezionista è quello di acquisire i pezzi mancanti.

Il gusto di collezionare e raccogliere **oggetti** particolari non è esclusiva proprietà dell'uomo.

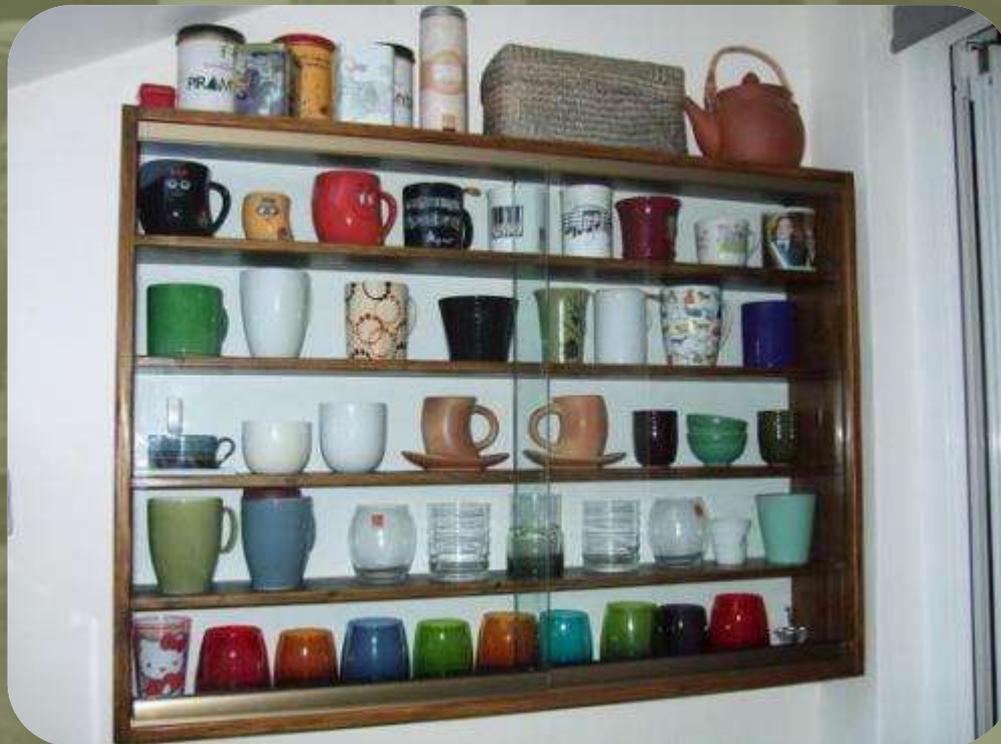
Non è dunque un atteggiamento squisitamente antropologico.

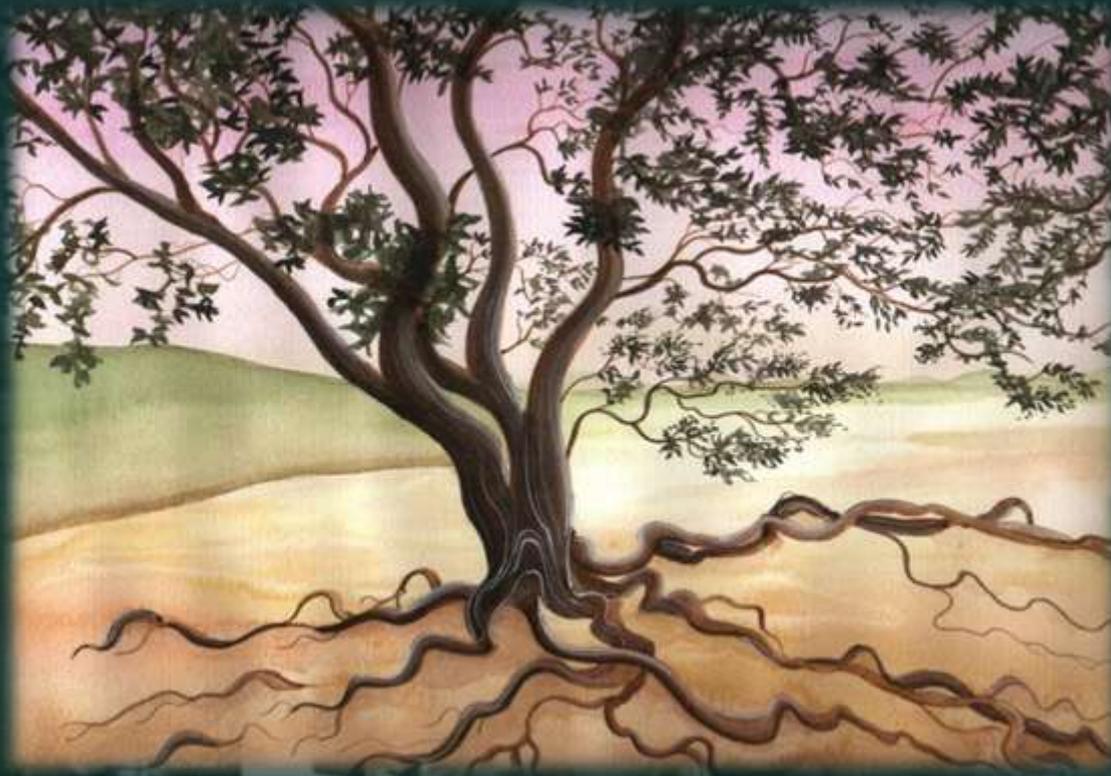
L'etologia ci insegna che, oltre ai primati, molte specie di uccelli, pesci e mammiferi manifestano interesse a raccogliere oggetti **come sassolini, semi, fili colorati**, che non sono strettamente legati alla sopravvivenza, manifestando talvolta un certo gusto estetico.



E' stato più volte sottolineato dagli studiosi come la "qualità estetica" sia una delle proprietà che caratterizzano il collezionismo.

Gli oggetti collezionati sono solitamente privati di funzione utilitaria, e vengono quindi sottratti al circuito economico.





L'origine del museo ha **radici molto lontane nel tempo** e si lega ad un un gesto squisitamente privato.

Collezionare, raccogliere, salvare oggetti dalla distruzione fa parte di un comportamento che l'uomo sembra aver tenuto costantemente nel tempo, a partire dal gesto elementare di disporre oggetti intorno a sé, nella forma di una microstruttura protettiva, fatta di reperti legati alla vita e alle persone.

Maria Clara Ruggieri Tricoli e Maria Desirée Vacirca, L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico. Milano 1998, Edizioni Lybra Immagine.

In una sepoltura neandertaliana di un bambino di **Teshik Tash** (Uzbekistan) la fossa era circondata da **corni di stambecco** in posizione verticale. In un'altra sepoltura di Qafzeh il fondo della fossa era stato cosparso di ocre rosse.



La lastra litica che ricopriva una sepoltura neandertaliana di **La Ferrassie**, in Dordogna, reca sulla faccia rivolta verso il basso una serie di cospicue modellature intenzionalmente e collocate per la maggior parte a coppia.



In queste più antiche sepolture spesso il defunto era depresso nella fossa in posizione rannicchiata, accompagnato da un **corredo funerario** comprendente parti di animali e



Le testimonianze di **sepulture** del **Paleolitico superiore** sono molto più abbondanti di quelle del Paleolitico medio.

Esse mostrano una notevole varietà di riti, una più complessa struttura e certa è la funzione di corredo degli **oggetti associati ai defunti**.

La maggior parte delle sepolture presentano un corredo, costituito da **strumenti litici**, generalmente di pregevole fattura, da **manufatti in osso e corno**, quali bastoni forati e zagaglie, da **oggetti ornamentali**, quali **conchiglie forate**, **denti di animali** anch'essi con foro di sospensione, **vaghi in pietra e in osso**, vertebre di piccoli mammiferi e di pesci. Tali oggetti potevano formare collane, bracciali, cavigliere,

La ritualità funebre è dunque estremamente rappresentativa del “clima” culturale della società che la esprime.

Nel culto funerario c'è l'illusione che la **conservazione ad oltranza** garantisca la sopravvivenza.

Le **collezioni mortuarie** sono logiche e fruibili (anche se per i morti e non per i vivi) e rappresentative in senso sociale delle virtù del potere o dell'importanza del trapassato.

L'uomo immortale, perciò simile ad un dio, è tale grazie alla presenza di una tomba, dimora eterna che garantisce i mezzi fisici atti alla sopravvivenza.

Questo vale in tutte le epoche

Per questo **la tomba è uno degli archetipi del museo.**

Senza paura della morte, anche della morte delle cose, perché inventare una istituzione come il museo? Il museo in se stesso è una cosa morta (Umberto Eco).

Il Museo tesaurozza e conserva la memoria che è l'unica garante di una qualche forma di sopravvivenza terrena.



Le **sepulture** non si differenziano molto da quelle paleolitiche, avvenivano per inumazione in fosse poco profonde.

I corredi contengono una vasta gamma di **oggetti importanti in vita e che accompagneranno il defunto nell'altra vita.**

Contengono vari prodotti di artigianato come recipienti (vasi) o ornamenti (pettini, statuette) e in più la grande novità sono gli attrezzi per l'agricoltura (es. falci).



Molti sono i dati archeologici relativi a questo periodo, ma le sepolture costituiscono ancora la fonte più considerevole di dati.



Foro di Cesare, corredo di vasi e bronzi in miniatura della tomba 1 ad incinerazione in pozzetto. La sepoltura si data all' XI-X secolo a.C. ca. ed è riferibile ad un uomo adulto, un sacerdote, per la presenza dei doppi scudi.



Foro di Cesare, corredo di vasi e bronzi in miniatura della tomba 2 ad incinerazione in pozzetto (ca. XI-X secolo a.C.). La presenza del coltello e dei doppi scudi indica anche in questo caso un ruolo sacerdotale.

IL MONDO GRECO



I templi

Gli oggetti erano **offerti** alla divinità da privati cittadini, da ambasciatori di città lontane e dagli atleti vincitori nelle gare sportive; erano doni per celebrare la potenza del dio e ottenerne la protezione, oppure ringraziamenti per i favori e le vittorie concesse, ma anche memorie storiche, trofei di guerra e meraviglie della natura, come ad esempio animali imbalsamati provenienti da luoghi lontani e uova di struzzo.



Inizialmente tali raccolte avevano una finalità puramente religiosa, ma a partire dal **V secolo a.C.** gli **oggetti votivi** (statue, gioielli, tripodi, ecc.) assunsero al rango di opere d'arte per il loro valore estetico e la fama degli artisti che li avevano creati.

Si pose di conseguenza maggiore attenzione al **problema dell'esposizione delle opere**, per consentirne la più completa fruizione.

È esemplare il caso della statua di Atena in avorio e oro, realizzata nella seconda metà del V secolo dallo scultore **Fidia**: la cella del Partenone, il famoso tempio dell'Acropoli di Atene, venne dotata di un colonnato a due piani affinché la gigantesca scultura di 12 metri potesse essere ammirata da ogni angolazione.



Agorà (in greco ἀγορά, da ἀγείρω = raccogliere, radunare) è il termine con il quale nella Grecia antica si indicava la **piazza** principale della *polis*. L'agorà era il centro della *polis* sia dal punto di vista economico e commerciale (in quanto sede del mercato) che dal punto di vista religioso, poiché vi si trovavano i luoghi di culto, oltretutto politico, in quanto era la sede delle assemblee dei cittadini. L'agorà fu un'autentica invenzione urbanistica greca ,

Le agorà vennero delimitate da portici (*stoài*) e si appoggiavano spesso ad una via di transito principale. **In queste piazze venivano collocati vari monumenti, costruzioni,**



L'ellenismo



L'arte della Grecia antica non affronta temi specifici ma ogni aspetto della realtà: può essere celebrativa, storica o documentaria.

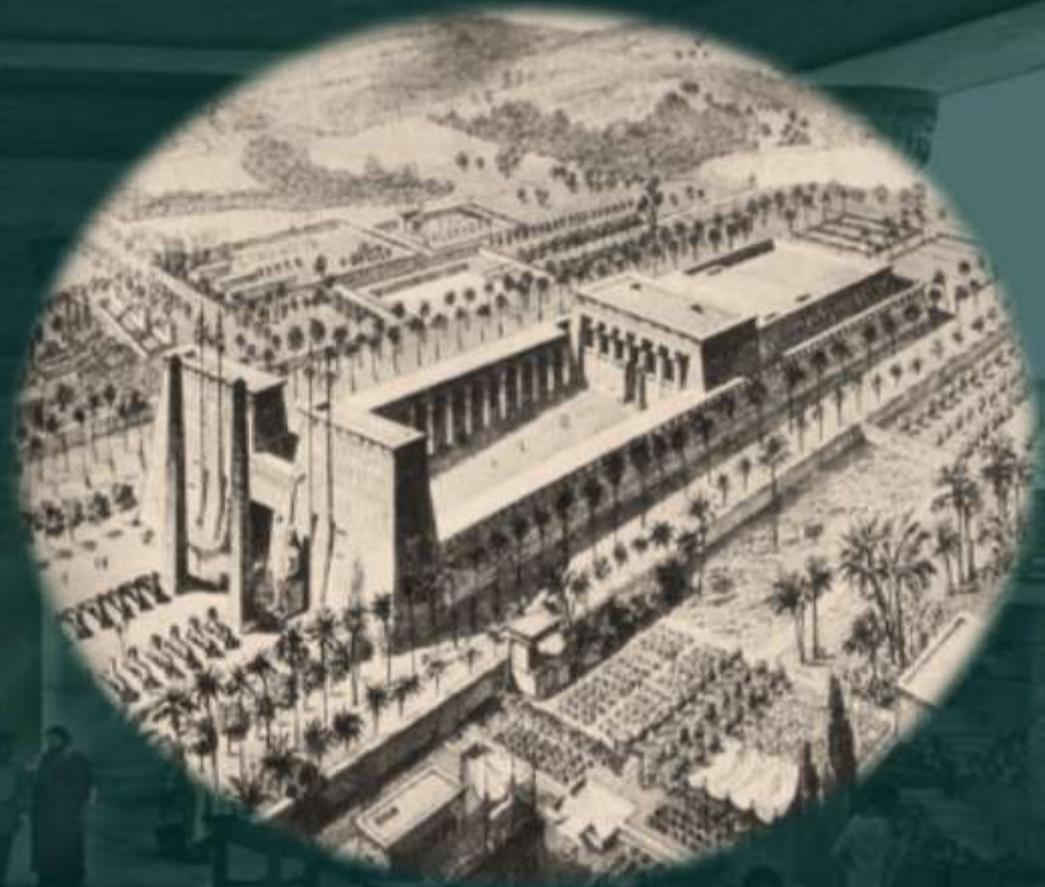


Smetterà di essere espressione e testimonianza della società e dei suoi valori in modo così aderente a partire dal **IV secolo a.C.**, quando una serie di mutamenti sociali e politici porteranno all'affermazione della **monarchia macedone**, alla crisi delle ***poleis stesse*** e all'affermazione di una élite culturale

E' in questo contesto che il re d'Egitto **Tolomeo I Sotere** (cioè Salvatore), generale di Alessandro Magno, fonda, **nel 307 a.C.** presso la propria reggia, il *Museion* di Alessandria, un centro dotato di:

- Giardino zoologico
- Giardino botanico
- Collezioni naturalistiche
- Biblioteca (con 500000 rotoli di papiro)
- Osservatorio astronomico

Questo edificio ospitò poeti, filosofi, astronomi, geografi, medici, storici, artisti e i più



Il lavoro degli studiosi del Museo era diviso in quattro dipartimenti:

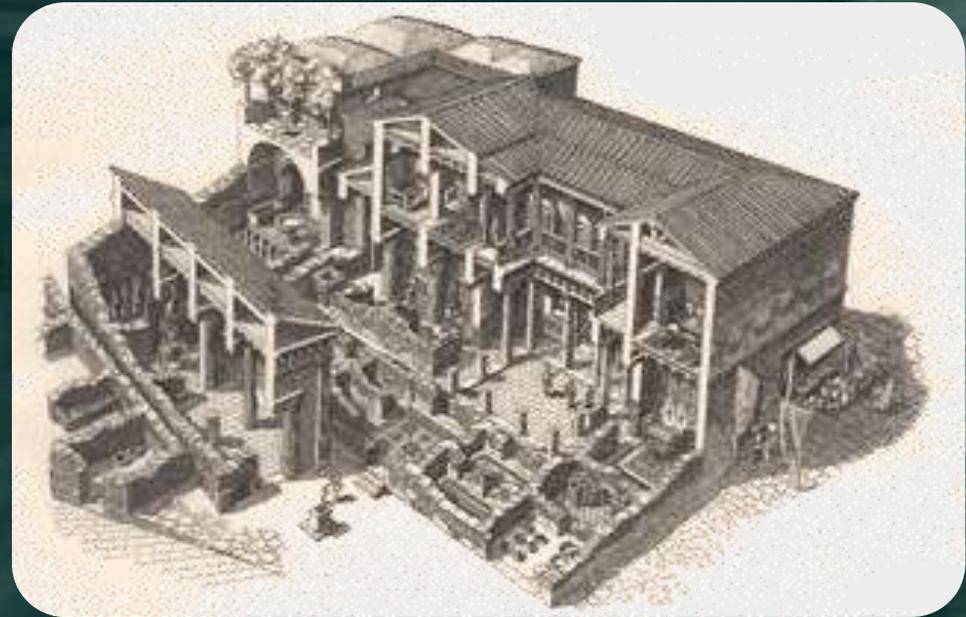
- Letteratura
- Matematica
- Astronomia
- Medicina



Il primo museo al mondo di scultura antica fu allestito a **Pergamo** intorno al 170 a.C. da **Eumene II**, re della città. Per ricostruire il panorama storico più completo della produzione scultorea antica, il sovrano aveva tentato di radunare esempi di tutto ciò che sino a quel momento era stato creato dagli artisti e, per completare la raccolta, aveva ordinato di eseguire copie delle sculture che non potevano essere acquistate.



L'abitazione privata ha, in età ellenistica, un grande sviluppo, anche dimensionale: la casa conserva la tipologia tradizionale a mègaron, con ambienti distribuiti intorno ad un cortile, che si trasforma via via in peristilio, ma ingrandendosi, adornandosi, collegandosi a giardini, diventa a poco a poco luogo distintivo del grado sociale. Di conseguenza, anche con la nascita degli studi storici e del gusto antiquario, la passione per la **raccolta di opere d'arte** si diffuse anche tra i privati e nelle dimore dei cittadini più importanti si accumularono collezioni di dipinti e statue.



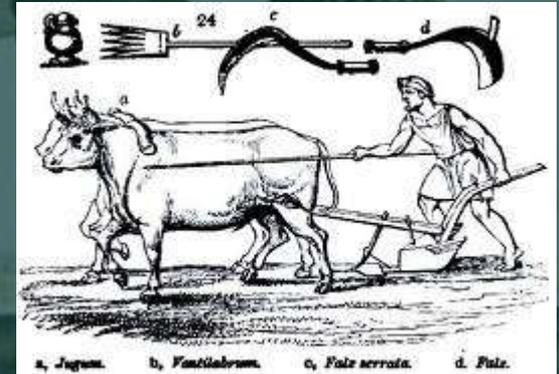
IL MONDO ROMANO



Giovanni Paolo Pannini, "Roma Antica" (1755)

L'amore per gli oggetti senza un'immediata funzione pratica non sia assolutamente un tratto tipico della cultura della nascente civiltà romana.

*Uomini duri, violenti e tenaci, abituati alla fatica e al comando assoluto nella cerchia familiare, [...] tutti **volti al pratico e all'immediato interesse**, al vantaggio da raggiungere con lo sforzo personale [...]. Ma anche con l'astuzia, unica Musa. Una mentalità dominata da un senso oscuro di incombenza di forze inafferrabili, che li spinge non tanto a una religiosità di rivelazione e fiducia, quanto a una superstizione diffidente [...]. A una società di uomini siffatti, è logico che tutto dovesse sembrare superfluo e anche un poco incomprensibile, quello che non recasse un'utilità immediata e pratica. **"Greci pazzi" si legge in scrittori romani quando si tratta di questioni artistiche o filosofiche** [...]. Ci vorranno diverse generazioni, prima che un'assicurata potenza e una grande ricchezza ammassata renda consapevoli i Romani che non si può far parte del mondo civile senza mostrarsi intenditori e amatori d'arte (Bianchi Bandinelli, 2004, pp. 23-24).*



IL PATRIMONIO PUBBLICO

Per la formazione delle prime raccolte d'arte pubbliche e private a Roma fu di fondamentale importanza la conquista della Magna Grecia, ovvero di quella parte dell'Italia meridionale da tempo colonizzata dai Greci, famosa per le sue ricchezze e la sua cultura. Nel III secolo a.C. da città come Siracusa, i comandanti romani portarono in patria una notevole quantità di quadri e sculture. Questo bottino di guerra, dopo essere stato condotto in trionfo dall'esercito per le vie di Roma, in parte veniva dedicato nei templi alle divinità, in parte trovava una stabile collocazione in luoghi pubblici a ricordo della vittoria conseguita e come ornamento della città, in parte, infine, andava ad arricchire le case dei condottieri.



Andrea Mantegna, Trionfi di Cesare, Hampton Court, Royal Collection, 1490-1500, tempera su tela, cm. 274 x 274.

Dopo il 146 a.C., anno in cui **Scipione Emiliano** conquista definitivamente **Cartagine** e **Lucio Mummio** la **Grecia** continentale compresa Atene, un vero e proprio “fiume” di opere d’arte inonda Roma. Via via quest’ultima si rende sempre più conto che l’arte è fondamentale – tanto allora quanto oggi – per propagandare ed affermare nel mondo il proprio potere.

L’imperatore Augusto, come possiamo confermare osservando le opere create sotto il suo impero (31 a.C. – 14 d.C.), ne era profondamente convinto.

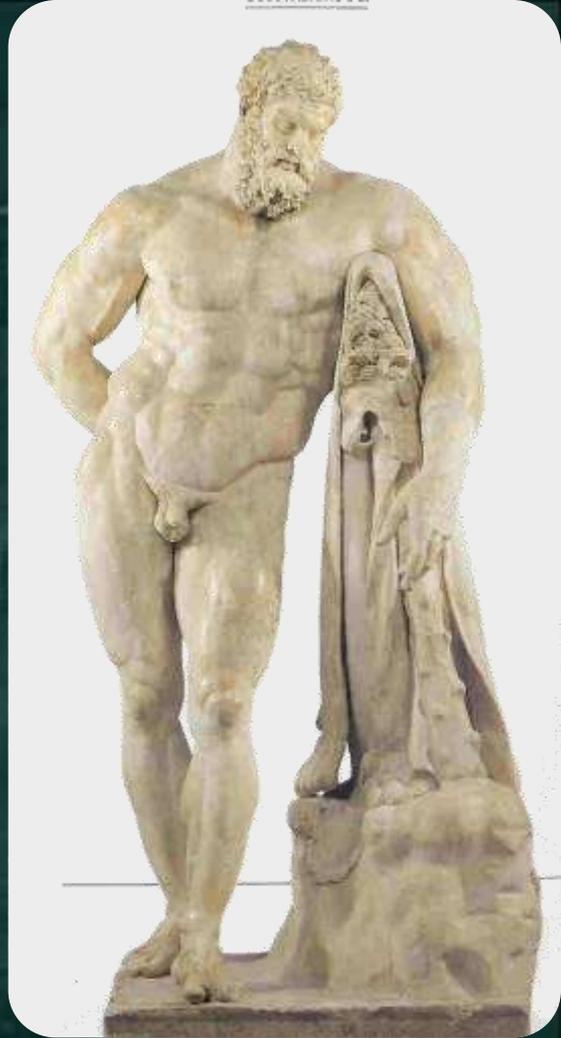


Roma Arco di Tito



*A.Mantegna: il trionfo di Cesare:
portatori di vasi*

In ambito pubblico, il corpo esaltato e moltiplicato dall'arte trovava una sua importante destinazione anche in ambienti completamente diversi, ad esempio negli **impianti termali**. I complessi più grandi e sontuosi, come le enormi terme realizzate a Roma da Traiano sull'Esquilino, o quelle di Caracalla e di Diocleziano, erano infatti arricchiti da abbondanti decorazioni scultoree, all'interno delle sale, in certi casi vastissime, riservate alle attività balneari. Alcune delle più rinomate sculture giunte fino a noi dall'antichità facevano parte proprio delle raccolte contenute negli edifici termali: furono recuperati nelle aree occupate dai suddetti stabilimenti l' **"Ercole"** e il **"Toro Farnese"**, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



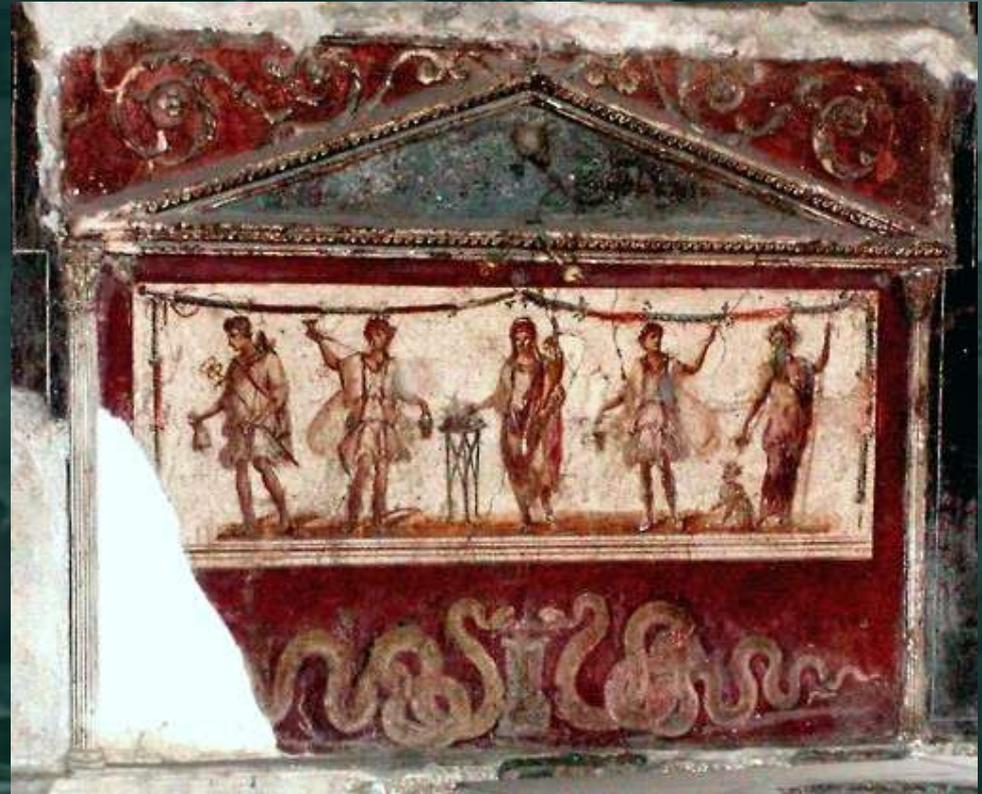
La familiarità che tutti avevano con le immagini mitologiche incarnate da simili figure scolpite è confermata dal fatto che evidentemente nessuno, in luoghi deputati al rilassamento e allo svago, doveva turbarsi trovando vicino a sé scene anche molto crude, con membra umane contorte negli spasimi dell'agonia. **I corpi inanimati delle sculture, negli ambienti termali, si mescolavano perciò con naturalezza ai corpi nudi dei bagnanti** che vi camminavano intorno, col risultato che potevano certo servire anche come modelli ai quali ispirarsi nella cura e nell'allenamento del fisico, almeno nel caso delle statue atletiche. Fra queste va ricordato il celeberrimo ***Apoxyomenos* di Lisippo**, del quale è giunta a noi una sola copia ma il cui originale sappiamo che era stato collocato da **Agrippa nelle terme da lui stesso edificate a Roma nel Campo Marzio**.



IL PATRIMONIO PRIVATO

In seguito alla trasformazione della Grecia in provincia controllata da Roma (146 a.C.), l'afflusso di opere d'arte greche crebbe notevolmente, e, con esso, il **desiderio dei privati cittadini di possedere questi oggetti raffinati** e capaci di infondere prestigio al loro proprietario.

Alle pareti dell'*atrium*, la sala principale della casa patrizia, fin dall'antichità si esponevano i **ritratti degli antenati** per celebrare l'importanza della famiglia.



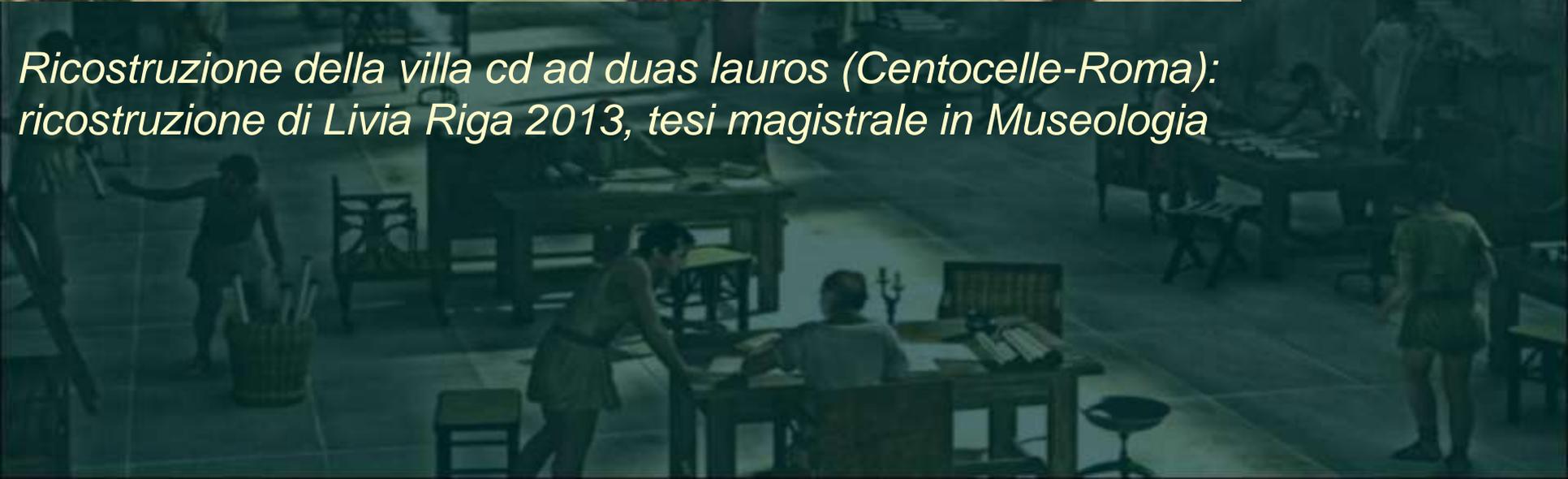
*Larario
Taverna di Vetutius Placidus a Pompei*

Gli scenari finora rievocati sfruttavano l'immagine umana in una dimensione pubblica, fruibile da tutti i cittadini indifferentemente. **Ma anche all'interno delle case private erano impiegate in abbondanza raffigurazioni di vario tipo.** I più lussuosi impianti domestici, infatti, erano analogamente abitati da una folla muta di figure che tenevano compagnia ai proprietari e a tutti coloro che frequentavano la casa, cioè gli amici, i visitatori e i *clientes*. Non mancavano **interi cicli scultorei** che popolavano le dimore, un po' alla maniera di ciò che si è visto per gli spazi pubblici. L'esempio più sontuoso in questo senso è offerto dalla **Villa dei Papiri di Ercolano**, dove, nel corso del '700, è stato riportato alla luce un cospicuo complesso di sculture, oggi custodite al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.





*Ricostruzione della villa cd ad duas lauros (Centocelle-Roma):
ricostruzione di Livia Riga 2013, tesi magistrale in Museologia*



L'EROS DI CENTOCELLE



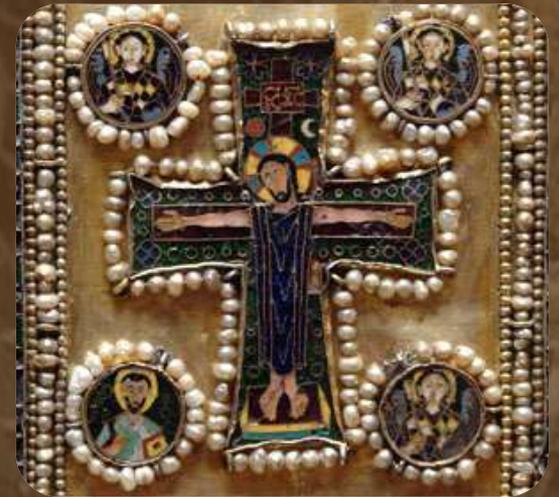
IL MEDIOEVO



La grande organizzazione **dell'Impero Romano si dissolve** col Medioevo e con essa il collezionismo privato subisce una battuta d'arresto.

In questo periodo **la chiesa** assume l'importante funzione di **conservazione** ed in parte di divulgazione **della cultura**.

Nelle **chiese e cattedrali** soprattutto, oltre alle preziose suppellettili del culto, si raccoglievano **i doni ex voto** dei fedeli, spesso materiali preziosi (antichi manoscritti, reliquie, gioielli, statue) che venivano **esposti al pubblico durante le festività**.



Nei cosiddetti **secoli bui** dunque **la tendenza a collezionare oggetti continua**, nonostante il Cristianesimo esortasse l'uomo a non possedere cose superflue.

Queste cose "superflue", che sono poi i soliti **oggetti belli e/o strani**, sono pertanto destinati alle chiese e ai monasteri tanto che è stato detto che "i preti e i monaci nel medioevo hanno salvato la curiosità così come hanno salvato l'agricoltura, la scienza, la letteratura e le arti".

Come nei templi antichi, sia come significato propiziatorio sia come testimonianza di ricchezza e potenza, **chiese ed abbazie raccolsero dei veri tesori** mediante i soliti modi di acquisizione o come doni di potenti o come risultati di saccheggi.



I TESORI

Il **tesoro di S. Pietro** inizia con la donazione di Costantino (III secolo)



il **tesoro di Monza** parte col dono di Teodolinda (VI secolo)



il **tesoro di S. Marco** a Venezia si ingrandisce col saccheggio di Costantinopoli del 1204.



Analogamente si formano i tesori di famose abbazie, come Montecassino e Pomposa.

Il collezionismo medievale presenta **due novità** rispetto al periodo precedente, entrambe legate alla religione cristiana.

La prima è data dalle **reliquie**, vere o falsificate, di santi o addirittura della vita di Cristo, reliquie spesso decorate e conservate perciò nelle camere del tesoro o sotto gli altari.

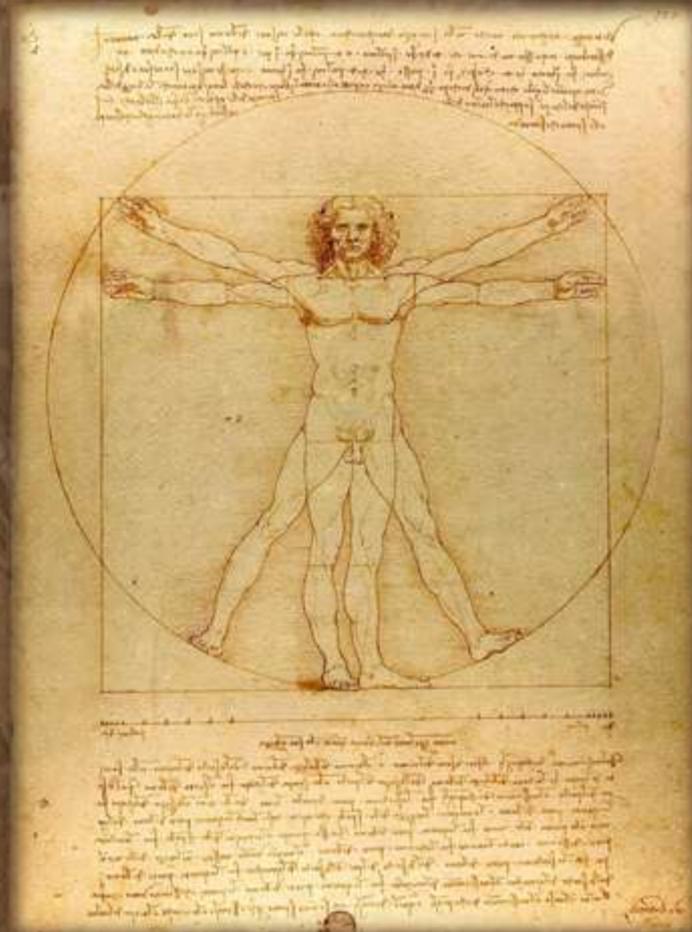


La seconda novità è collegata a quel vasto movimento noto col nome di **Crociate** che mise in contatto i popoli dell'occidente con la realtà del vicino oriente, realtà fatta non solo di possibili reliquie della Terrasanta, ma anche di animali diversi e quindi strani. Da qui l'esposizione nelle chiese di coccodrilli, più o meno ben imbalsamati, uova di struzzo che possono essere considerati come i primi esempi dei *mirabilia*, oggetti che destano stupore e che presto saranno affiancati da altro materiale curioso, ad esempio divennero famose le pietre ceraunie, cioè colpite dal fulmine. Tutto ciò era definito *monstrum*, da cui il nostro mostro, che significava però che era da mostrare perché interessante, tale da destare stupore, meraviglia.

La riapertura dei traffici, sviluppata con le **Crociate** con le sue reliquie e le curiosità esotiche, stimolò l'interesse per il collezionismo che lentamente andò sviluppandosi anche al di fuori delle chiese, presso potenti ma anche privati.



L'UMANESIMO



Esemplare ed anticipatrice appare per tutto ciò, la vicenda di **Francesco Petrarca**. Il poeta (1304-1374) poté collegarsi ad un mercato dell'arte e di cimeli storici già fiorente nel Veneto al suo tempo, anche grazie a quanto veniva, a vario titolo, portato dall'oriente a Venezia. **Ebbe così la possibilità di formare una sua collezione di monete**, affiancandosi già ad un nucleo di collezionisti, dei quali talvolta conosciamo nomi e vicende, a Verona, a Treviso, a Venezia, con interessi antiquari talvolta anche più ampi. Per il Petrarca **le immagini degli imperatori sulle monete sono da collegare alla sua opera *De viris illustribus***: la collezione era funzionale quindi a supportare un discorso celebrativo, didattico, per esaltare la virtù e spronare all'emulazione dell'antico. Con questa intenzione di sprone alla virtù egli donò anche alcune monete, nel 1355, all'Imperatore Carlo IV.



L'umanista, dal cui lavoro prendeva avvio la moderna cultura occidentale, rimaneva però, soprattutto alle origini, figlio del medioevo. Il principio del riuso sembra infatti ancora sostanzialmente valido anche in età umanistica, anche se è da intendere in senso "alto". Il documento antico, qualsiasi documento, veniva utilizzato per quanto raccontava e insegnava, e **raramente veniva conservato per se stesso**. Mancava ancora, anche se si percepisce la formazione di una sensibilità nuova, la valutazione dell'oggetto da conservare di per sé, al di fuori della funzionalità che assumeva nel processo di ricostruzione dell'antico.



studio



abbandono o riuso

Così, come già avvenne alla corte dell'Imperatore **Federico II** (1194-1250), appariva vivissimo l'interesse per le manifestazioni artistiche classiche, che venivano studiate e che erano premessa ineliminabile della produzione artistica del tempo, tanto da rendere talvolta alcuni prodotti nuovi indistinguibili da quelli antichi. Ma, se l'oggetto antico veniva analizzato tecnicamente e stilisticamente, tanto da servire da modello per la nuova immagine, non per questo se ne giustificava la conservazione e l'integrità, se non in termini di riuso e rilavorazione. **Sembrano mancare, in questa fase, quasi sempre ancora i presupposti sistematici per organizzare la "collezione".**



Policleto



Michelangelo

TRA UMANESIMO E RINASCIMENTO: LO STUDIOLO



Studiolo di Isabella d'Este, Museo del Palazzo ducale, Corte Vecchia, Mantova



Studiolo di Federico da Montefeltro, Palazzo Ducale, Urbino

Questi piccoli ambienti appartati, dove il padrone di casa raccoglieva, spesso in maniera caotica, oggetti rari come simbolo di prestigio culturale erano molto amati.

Ricordiamo quello di **Lionello d'Este** nel Palazzo di Belfiore a **Ferrara**, quello di **Federico di Montefeltro** nel Palazzo Ducale ad **Urbino**, quello di **Isabella d'Este** nel Palazzo Ducale di **Mantova** e quello di **Alfonso d'Este**, fratello di Isabella, nel castello di **Ferrara** quello sicuramente più famoso è quello di **Francesco I de' Medici** in Palazzo Vecchio a **Firenze**, ambiente strettamente privato ricavato tra la sua camera e l'immenso salone dei Cinquecento, che diverrà poco più tardi il **nucleo del Museo degli Uffizi**.



Isabella d'Este



Francesco I de' Medici

FRA IL TARDO QUATTROCENTO E LA FINE DEL SEICENTO le Wunderkammer e le Schatzkammer



Le camere delle meraviglie (**Wunderkammer**) avevano come filo conduttore appunto la curiosità indipendente dal tipo di oggetti raccolti, **naturalia** ma anche **artificialia** purché fossero **mirabilia**. Potevano essere esemplari di storia naturale, strumenti, invenzioni meccaniche, carte geografiche, monete, cammei, armi, riproduzioni di animali fantastici (basilisco, unicorno, chimere e simili). Una congerie di oggetti, stipati in scaffali, attaccati alle pareti e al soffitto, **disposti** talvolta **caoticamente** più spesso in maniera abbastanza ordinata e simmetrica con lo scopo precipuo di **stupire il visitatore**. Questo senso di meraviglia lo si poteva avere non solo in queste sale private, ma anche in luoghi pubblici come le chiese che talvolta mostravano, accanto alle immagini sacre e alle reliquie, coccodrilli imbalsamati o grandi ossa fossili.



MUSEI CAPITOLINI

Un altro esempio, di “sacralizzazione laica” addirittura precedente, è a Roma, con i Musei Capitolini. Ad essi venne destinato nel **1471** il **Palazzo dei Conservatori**, sul Campidoglio, dove nel **1143** era stata posta l'**autorità civile cittadina**, per accogliere il primo nucleo dei Musei Capitolini. Se la costruzione del Palazzo e la sua destinazione fu voluta da un papa, **Sisto IV**, che volle il Museo **aperto al pubblico una volta all'anno**, la collezione aveva carattere laico, non ecclesiastico, con l'unica funzione della **celebrazione della storia millenaria di Roma**: vero e proprio “museo della città”. Significativamente alla statua di Carlo d'Angiò (1246-1285), sul trono con due leoni, di Arnolfo di Cambio, che ben indicava il rapporto privilegiato della città con il potere imperiale rinato, proprio Sisto IV aggiunse, donandola al Museo, nel 1471, **il simbolo laico di Roma, la Lupa in bronzo, che conosciamo come “Capitolina”**, oggi esposta accanto ai più impressionanti simboli del passato della città: i bronzi cosiddetti Capitolini, con la testa colossale di Costantino (con la mano e il globo), lo Spinario, il Camillo.



UN CASO ESEMPLARE DI GRANDE MUSEO ECCLESIASTICO I MUSEI VATICANI

Il 14.1.1506, la scoperta del gruppo marmoreo del **Laocoonte**, copia romana di un originale ellenistico, segnò a Roma l'inizio della formazione delle collezioni vaticane. Si era ancora in un clima fortemente umanistico-rinascimentale, con una forte laicizzazione dell'autorità papale.

Il papato aveva vissuto un vivissimo interesse umanistico, fino a formulazioni esoteriche ed antiquarie nelle decorazione degli appartamenti, come con il papa Alessandro VI Borgia (1492 - 1503).



Nello **studiolo**, luogo minuto di impronta umanistica, vi potevano accedere **pochissime persone**.

La **Galleria**, più ampia sia da un punto di vista **spaziale che concettuale**, è un ambiente grande atto a contenere una grande quantità di opere, al quale potevano accedere **molte più persone**. Ciò ovviamente è un elemento di maggiore prestigio per la famiglia che ha allestito la galleria.



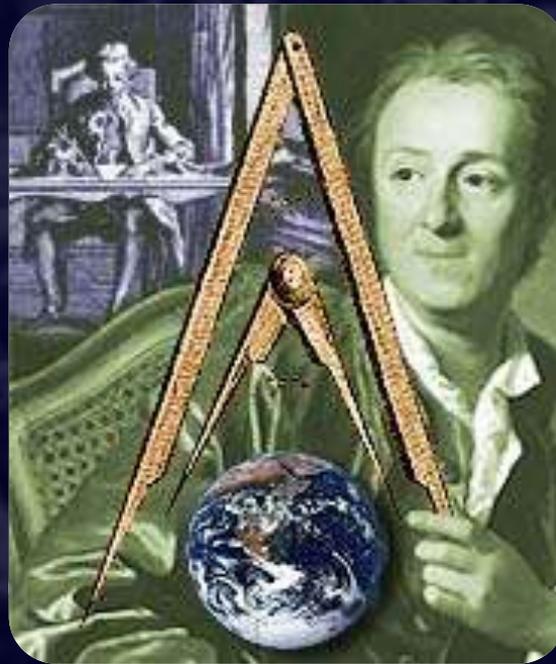
Galleria Doria-Pamphili

La **galleria** aveva impronta classica anche se a quel tempo era vista come un luogo per esporre oggetti celebrativi. Nel Cinquecento essa ebbe il suo slancio in Francia dove venne concepita come **luogo di passaggio e passeggio al coperto**. Diversa fu invece la sua funzione in Italia dove serviva in primo luogo a **far risaltare i gusti e il prestigio del proprietario**.



A Roma la galleria acquista un assetto più scenografico e celebrativo che doveva ospitare opere di tutti i generi. La villa realizzata per **Scipione Borghese** non serviva da dimora per quest'ultimo ma solo per il piacere degli amici e degli ospiti. Le pareti a differenza di quelle in Francia rivestite di stucchi qui venivano lasciate lisce per far risaltare gli arredi e i quadri.

Il Museo Illuminista: le premesse teoriche



Ma, soprattutto, le idee illuministiche furono alla base di quei fatti storici (politici, economici, sociali...) che cambiarono la faccia della Terra: la **Rivoluzione Americana**, la **Rivoluzione Francese** e soprattutto la **Rivoluzione Industriale**.



LINNEO 1735

CAROLI LINNÆI, *SPECI,*
DOCTORIS MEDICINÆ,
SYSTEMA NATURÆ,
SIVE
REGNA TRIA NATURÆ
SYSTEMATICE PROPOSITA
PER
CLASSES, ORDINES,
GENERA, & SPECIES.

O. JEHOVA! *Quam ampla sunt opera Tuae!*
Quam ex omnia sequitur fructus!
Quam gloriæ est terra possessione tua!
Psalm. cv. 24.

LUGDUNI BATAVORUM,
Apud THEODORUM HAAK. MDCCXXXV.

EX TYPOGRAPHIA
JOANNIS WILHELMI & GROOT.

Linneo è conosciuto per l'introduzione del metodo che viene oggi utilizzato dalla moderna **classificazione**; egli, infatti, è stato il creatore della **sistemica** nella sua forma attuale.

Frontespizio del *Systema Naturae*, Leiden,
1735

L'Enciclopedia di Diderot e d'Alembert

Il primo dei 28 volumi dell'*Enciclopedia o Dizionario ragionato delle Scienze, delle Arti e dei Mestieri, a cura di una società di uomini di cultura* uscì nel **1751**, l'anno dopo in cui Denis Diderot (1713-84) aveva impostato il piano della gigantesca opera in un «prospetto» che ne delineava i metodi e le finalità, ma che immediatamente incontrò le riserve dei giansenisti e l'opposizione dei gesuiti, i quali, in particolare, si accorgevano della rottura col sapere tradizionale da loro gelosamente conservato e proficuamente gestito.

Jean Le Rond D'Alambert, uno scienziato e matematico che aderiva alle idee dell'illuminismo, fu incaricato di scrivere un «Discorso preliminare» da premettere al primo volume dell'Enciclopedia, nel quale ribadiva il primato delle scienze esatte sull'elaborazione dei principi e delle norme che regolano la vita degli uomini e subordinava pertanto la cultura basata sulla metafisica a quel sapere scientifico che era iniziato con Cartesio e Newton.



Johann Joachim Winckelmann

Molti studiosi sono concordi nel fissare **la data di nascita della moderna archeologia nell' anno 1764**. In quest' anno Johann Joaquin Winckelmann pubblicò a Dresda l'opera *Geschichte der Kunst der Alterthums*, titolo che tradotto in italiano divenne *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*.



IL MUSEO ILLUMINISTA



Durante l'Illuminismo gran parte delle potenzialità di rinnovamento promosse dai sovrani e dai principi "illuminati" si tradussero in progetti di riforma in campo culturale, e tra questi **l'apertura al pubblico delle collezioni dinastiche**, sistemate secondo i nuovi principi razionalisti di ordine e classificazione. Ciò assume fondamentale importanza per la storia del museo moderno. Pur rimanendo infatti la proprietà delle collezioni appannaggio dei principi, il patrimonio diventa oggettivamente **patrimonio dello Stato**, e conseguentemente il suo stesso significato si trasforma dalla semplice apertura al pubblico (ancorché ristretta a uomini di cultura, giovani artisti in formazione, conoscitori, appassionati d'arte e soprattutto viaggiatori) in una complessa struttura conoscitiva che incarna nel museo una cultura originale e autonoma, non solo diversa, ma radicalmente opposta a quella del collezionismo.





Museum Friedericianum di Kassel

Per quanto riguarda la **sistemazione interna del museo**, l'illuminismo opera al fine di mettere **"ordine nel molteplice"** smembrando le composite collezioni principesche e **assegnando a ogni classe di oggetti il suo luogo specifico**, il *Museum Friedericianum di Kassel*, 1769-76, di S. Du Ry su progetto di C.L. Ledoux, è un esempio calzante di questo modo di procedere; **l'ordinamento dei dipinti in sequenza cronologica e per scuole pittoriche**, precocemente adottato da L. Lanzi per il riordino degli Uffizi (dal 1775) e da Ch. von Mechel per la sistemazione delle collezioni reali al Belvedere di Vienna (1779), **diventerà punto costante di riferimento per il futuro.**

DUE CASI EMBLEMATICI: IL BRITISH MUSEUM ED IL LOUVRE

IL BRITISH MUSEUM

A partire dalla fondazione del British Museum di Londra (1753), nato dalla deliberazione del Parlamento inglese di acquistare le collezioni del **dottor Sloane**, offerte alla nazione “per il beneficio dell’umanità”, in tutta l’Europa, unita dalla comune appartenenza alla “République des Lettres”, si assiste **all’apertura delle collezioni**.



Quindi le origini del British Museum sono da ricercarsi nelle collezioni di **Sir Hans Sloane** (1660-1753), un eminente medico e naturalista, il quale elargì alla Gran Bretagna, nella persona del re **Giorgio II**, il suo museo comprendente **80.000 oggetti**, un erbario e una ricca biblioteca, in cambio di un pagamento di 20.000 sterline alle proprie figlie. Con la legge sul British Museum (British Museum Act) del 1753, il Parlamento dispose la raccolta di questi fondi con una lotteria pubblica. Il **15 gennaio 1759** il British Museum aprì finalmente i battenti al pubblico. Inizialmente non era uno spazio destinato all'esposizione di opere: era principalmente una collezione semipubblica di libri e manoscritti, aperta alla consultazione.



Il British Museum era allora il regno incontrastato di **gentiluomini eruditi** e **l'accesso vi era assai limitato**.

Questa concezione perdura anche nel corso del secolo XIX, nonostante la rivoluzione francese.

Fino alla fine dell'800 l'accesso rimase soggetto alle stesse norme in vigore nel protocollo di corte e nel cerimoniale dell'aristocrazia.

I visitatori non erano liberi di osservare a proprio piacimento gli oggetti esposti ed erano invece costretti a seguire burberi funzionari frettolosi e maldisposti che li guidavano attraverso le sale. Per lungo tempo i responsabili pensarono che il museo fosse un istituto fine a se stesso e non uno strumento al servizio del visitatore.



IL LOUVRE:IL MUSEO RIVOLUZIONARIO

Potrebbe apparire strano che proprio la Francia, culla dell'Illuminismo, non abbia partecipato a questo vasto processo di musealizzazione. In realtà, l'esigenza di aprire al pubblico le collezioni dinastiche era stata avvertita anche a Parigi dalla metà del Settecento e nel 1753, su sollecitazione dell'Accademia Reale, un centinaio di opere scelte dalle collezioni reali erano state esposte al **Palais du Luxembourg**, che già ospitava la magnifica serie di dipinti di Rubens nella Galleria di Maria de' Medici. Solo sei anni più tardi, tuttavia, il palazzo venne destinato al fratello del re e le collezioni furono smantellate. Un progetto più ampio venne allora elaborato dal conte **D'Angivillier**, ultimo "sovrintendente alle fabbriche del re": prevedeva **di riunire le collezioni, divise tra le diverse residenze reali, e di esporle secondo principi razionali e coerenti nella Grand Galerie del Louvre**. Dopo un iter molto travagliato, il progetto fu approvato dal re nel 1788, alla vigilia della Rivoluzione.



Palais du Luxembourg



conte D'Angivillier



Non bisogna tuttavia credere che il museo inaugurato al **Louvre il 10 agosto 1793**, nel primo anniversario della caduta della monarchia, sia una diretta continuità del progetto di D'Angiviller: **non si trattò infatti dell'apertura al pubblico delle collezioni reali**, ma di un progetto totalmente diverso sul piano ideologico: il **Musée Français**, il museo della Repubblica, era il primo museo nazionale. Se nel pensiero di **D'Angiviller** la collezione reale si era andata configurando come nucleo fondante di un vero **museo di Stato**, costruito attraverso una politica di acquisti e di commissioni pubbliche, nel caso del **Musée Français** l'apertura del museo è preceduta dalla **formazione del patrimonio nazionale**, attraverso la **confisca** dei beni ecclesiastici, delle proprietà degli aristocratici fuoriusciti e la statalizzazione dei beni della corona.

L'apertura del museo si configura dunque come **“restituzione” del patrimonio nazionale al legittimo proprietario, il popolo francese**. Anche le opere d'arte sono **“liberate”** dall'arroganza del potere; lo Stato ne assume la responsabilità, facendosi garante della loro **conservazione** (tutela) e della loro **conoscenza** (pubblicizzazione).

Il museo avrebbe dovuto configurarsi come una **grande scuola**, un luogo di formazione **non solo per gli artisti ma per tutti i nuovi cittadini**, e diventare il simbolo rappresentativo della grandezza della Repubblica. Questo insieme di intenti distingue il Louvre da ogni altro modello di museo apparso fino ad allora in Europa e ne fa il

prototipo del museo moderno.



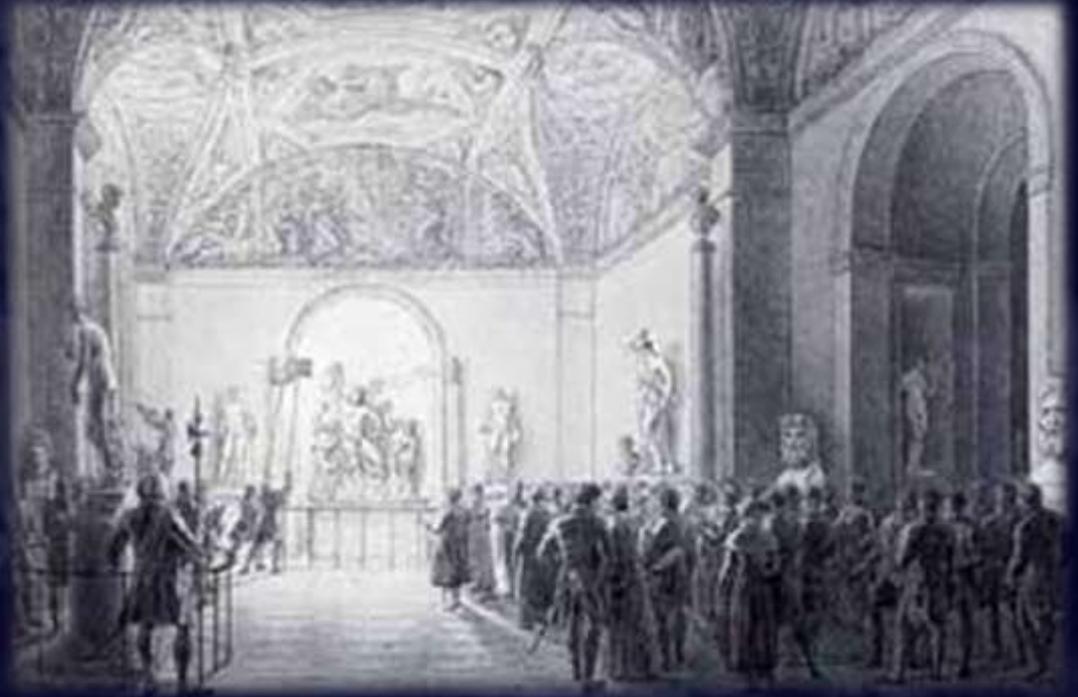
Il **Musée Français** adottò fin dal momento della sua apertura **soluzioni organizzative e gestionali innovative**, che diventeranno poi comuni a tutti i musei pubblici. In primo luogo conferì sostanza effettiva all'istanza di pubblico servizio, **rivolgendosi a tutti e non soltanto**, come nella stagione precedente, **a pochi** visitatori di elevata cultura e garantendo tempi di **apertura** dilatati come mai prima: negli ultimi tre giorni di ogni decade, **dalle nove del mattino alle quattro del pomeriggio**, tutti potevano accedervi liberamente, i giorni restanti erano riservati agli artisti. Inoltre fu subito stampato un **catalogo** a basso prezzo con la sintetica descrizione di oltre seicento tra dipinti e oggetti d'arte; per la prima volta le opere vennero corredate da **cartellini** con l'indicazione dell'autore e della scuola; si offrì la possibilità di effettuare **visite guidate** da un esperto.



Il successo del grande museo rivoluzionario fu immediato, e la **frequentazione** così **alta** che nel 1796 si dovette **chiudere temporaneamente la Grand Galerie per restauri e opere di consolidamento**. Alla riapertura il Louvre aveva cambiato nome, diventando il **Musée Central des Arts**. Al cambiamento del nome corrisponde una delle vicende più complesse dell'intera storia del museo: le **requisizioni di opere d'arte dai paesi occupati** dagli eserciti rivoluzionari, a cominciare dalla campagna dei Paesi Bassi (1794).



La successione delle sale si concludeva con la **scenografica collocazione del Laocoonte** in una nicchia, che lucidamente rispecchiava l'originaria ambientazione della scultura al Pio-Clementino.



Benjamin Six, Visita notturna di Napoleone e Maria Luisa al Laocoonte, acquerello, 1800 ca., Paris, Louvre

Dopo il **Congresso di Vienna**, molte opere vennero restituite: alcune di esse non tornarono al chiuso delle gallerie private, ma si unirono ai primi musei che, nel frattempo, si erano costituiti sull'esempio del Louvre.



IL MUSEO DELL'OTTOCENTO

A large, intricate, golden decorative flourish or scrollwork design, featuring swirling lines, loops, and small floral motifs, positioned above the word 'Ottocento'.

Ottocento

LA NASCITA DEI MUSEI NAZIONALI

Già prima della restaurazione fu il modello francese a stimolare, negli altri paesi europei, **la nascita dei musei nazionali**. In Italia si formano le pinacoteche di Milano, Bologna e Venezia, aggregate alle rispettive accademie, ma i maggiori istituti sono inaugurati negli anni successivi; tra essi si possono ricordare: il **Museo del Prado** a Madrid (1811-19, di J. de Villanueva); la **Gliptoteca e l'Alte Pinakothek** a Monaco (1816-30 e 1826-36, di L. von Klenze); **l'Altes Museum** a Berlino (1823-30, di K.F. Schinkel); il **British Museum** (1823-47, di R. Smirke) e la **National Gallery** (1834-38, di W. Wilkins) a Londra; **l'Ermitage** a San Pietroburgo (1839-49, di L. von Klenze).



Queste grandi realizzazioni rappresentano il punto di approdo del **pensiero progettuale dell'illuminismo**, spesso di utopica grandiosità, sull'architettura del museo, né meraviglia che esse presentino, coerentemente al gusto del tempo, forme di un solenne e **rigoroso classicismo**, quali si addicono al Tempio delle Muse.

La forza simbolica di questo modello spiega la **permanenza nel tempo delle forme classiche**, ormai irrigidite in schemi revivalistici, come per la **National Gallery di Washington, 1937**.

Lo **storicismo ottocentesco** non mancherà però talvolta di suggerire per il museo il ricorso ad **altri stili architettonici**, in particolare quelli rinascimentali.

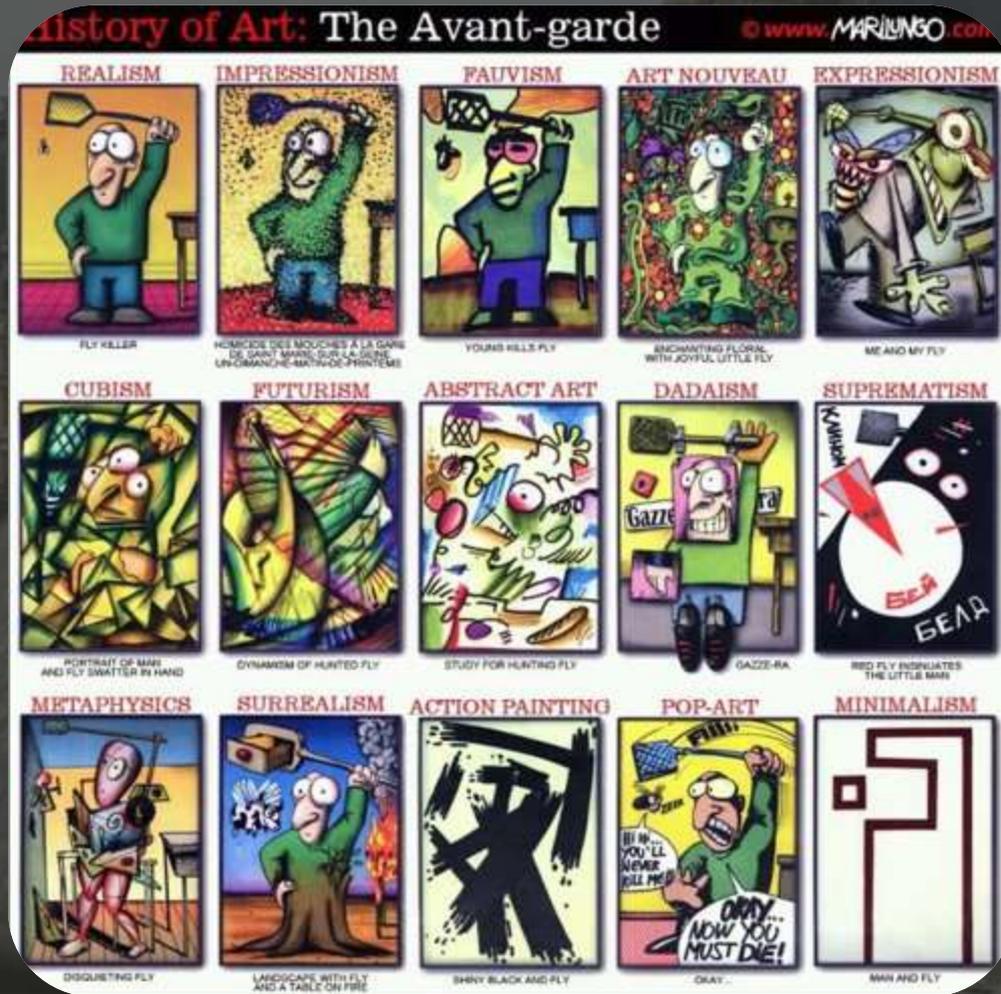


Metropolitan Museum di New York



Dalla **seconda metà dell'Ottocento** si assiste alla crescita in numero ed entità dei **musei americani**, appoggiati da un collezionismo privato attivissimo e spesso lungimirante, che si alimenta, tramite un intenso mercato dell'arte, alla fonte inesauribile dell'arte europea e italiana in particolare, e sostenuti dall'ambizione auto rappresentativa della giovane nazione, tra i primi esempi, da ricordare **l'Old Corcoran Gallery** di Washington, 1859; il **Metropolitan Museum** di New York e il **Museum of Fine Arts** di Boston, 1870; **l'Academy of Fine Arts** di Filadelfia, 1875.

L'arte moderna rifiuta il museo



Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento lo sviluppo dei **movimenti artistici d'avanguardia** e l'affermarsi di nuovi canali per il **rapporto tra arte e pubblico**, esposizioni periodiche, gallerie private, portano a quella visione del **museo come luogo di passiva conservazione** e di reativa esaltazione del passato contro cui si scaglieranno gli strali dei futuristi.



Studio Nadar , Parigi



Proprio in Italia si attua il più violento attacco mai sferrato contro il museo, quello **del primo Manifesto futurista**:
“Musei: **cimiteri!**.. Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: **dormitori pubblici** in cui si riposa per sempre accanto a essere odiati o ignoti!
Musei: **assurdi macelli** di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo pareti contese!”



La rottura dell'alleanza tra antico e moderno proposta in epoca illuminista viene gradatamente sanata con la creazione di **musei per l'arte contemporanea**, fenomeno caratteristico del Novecento, con sviluppi imponenti all'estero, molto limitati invece in Italia. Modello primo e fondamentale ne è il **Museum of Modern Art di New York (MOMA)**, di P.L. Goodwin e E.D. Stone, **1929-33**.



MOMA

IL PESO DEI TOTALITARISMI



Abbiamo visto che la cultura del primo '900, relativista ed intimista, si era **separata in qualche modo dalla istituzione Museo**, rimasta per più di cento anni fedele ai suoi principi illuministi e deterministi.

Quando negli **anni '20 e '30** del secolo scorso, dopo la **rivoluzione bolscevica**, vanno al potere **fascismo e nazismo**, questi sistemi politici sono decisi a trasformare **l'istituzione Museo in uno strumento di propaganda**.



In Italia la **memoria dell'Impero romano**, simbolo dell'antico potere italico, diviene un elemento essenziale per il regime fascista: **il Museo dell'Impero Romano**, inaugurato nel **1929**, assunse anche la connotazione di archivio e centro di studi sul mondo romano

Un altro momento particolarmente significativo nella storia della formazione delle collezioni di quello che poi diventerà il **Museo della Civiltà Romana** è rappresentato dalla **Mostra Augustea della Romanità** che, allestita nel **1937** nel Palazzo delle Esposizioni sotto la direzione di G. Q. Giglioli per celebrare la ricorrenza del **bimillenario della nascita di Augusto**, portò ad un consistente incremento dei materiali esposti nel Museo dell'Impero Romano.

Queste **collezioni ed esposizioni** hanno la finalità di **inserire il regime in una tradizione di potenza e di egemonia mediterranea**.



Museo dell'Impero Romano



KOMA PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI
MOSTRA AVGVSTEA
DELLA ROMANITA'
23 SETTEMBRE 1937 XV - 23 SETTEMBRE 1938 XVI
BIMILLENNARIO DELLA NASCITA DI AVGVSTO

In **Germania** ogni sperimentazione scompare a vantaggio di una **uniforme impostazione classicheggiante**.

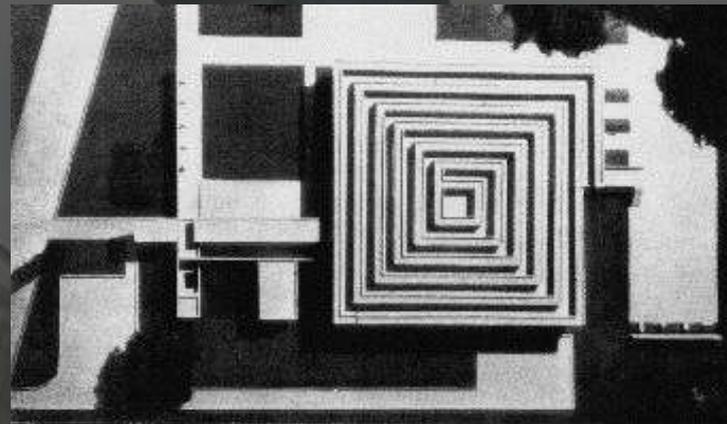
Il regime nazista negava ogni forma d'arte che rifletteva valori o estetiche contrarie alle concezioni naziste, le quali **si opponevano a molte forme di arte contemporanea**, nell'intento di conservare i valori creduti tipici della razza ariana e della sua tradizione culturale.

Nel **1937**, le autorità naziste epurarono i musei dall'arte considerata "**degenerata**" (in tedesco entartete Kunst). Individuarono quindi **650** tra le opere confiscate e le esposero in una **speciale mostra** itinerante di "**arte degenerata**".

L'esposizione metteva sullo stesso piano opere di artisti contemporanei e quelle dei malati mentali.



Nel contempo, in **altri luoghi del mondo**, a partire dagli **anni Venti** si fanno strada nuovi criteri per **l'architettura e l'allestimento dei musei**: così come nell'edificio si tende a rifiutare il ricorso agli stili storici, nell'allestimento viene progressivamente **abbandonato il criterio dell'ambientazione ottocentesca** per creare spazi più agevoli, selezionando le opere esposte e curandone la migliore visibilità particolare attenzione è posta **ai sistemi di illuminazione**. Il tema del museo è affrontato dai **maggiori maestri dell'architettura moderna**, secondo una progettualità che spazia dalla tensione utopica di **Le Corbusier** (progetto per un "museo a crescita illimitata" - 1929), al lucido pragmatismo di **H. Van de Velde** (Krøller-Müller Museum a Otterlo, 1930-54), dalle geniali invenzioni di **F.L. Wright** (Guggenheim Museum a New York, 1943-58), al razionalismo rarefatto di **L. Mies van der Rohe** (Neue Nationalgalerie a Berlino, 1962-68).



Museo a crescita illimitata 1939-Le Corbusier



F.L. Wright :Guggenheim Museum a New York

VERSO UN MUSEO MODERNO?



IL DOPOGUERRA

Nel secondo dopoguerra, mentre nei **nuovi paesi socialisti** i musei si riproducono sul modello sovietico, in occidente si afferma il **modello americano**, con esiti disastrosi per i musei europei.

I musei europei infatti, **profondamente danneggiati dalla guerra**, dalle razzie tedesche, non sono inseriti - come quelli americani - in un contesto produttivo che ne valorizzi le funzioni e ne definisca i compiti. Negli **Stati Uniti** si era venuto a creare un **rapporto dinamico** tra mercato dell'arte, industria culturale, università e musei, che aveva prodotto un importante successo.



Nell'Europa sempre più «vecchia» i musei tendono a diventare polverosi depositi di cose morte, progressivamente disertati dal pubblico dei ceti medi, oggetto di sporadiche utilizzazioni da parte dell'industria editoriale e di interventi «tecnici» ed estemporanei sul terreno del restauro e dell'architettura museale. Nell'Europa della ricostruzione non c'è posto per i musei che, privi di finanziamenti e personale, muoiono davvero.



In **Italia**, dopo la seconda guerra mondiale l'istituzione museo deve affrontare una **profonda revisione** non solo delle sue **strutture**, spesso **distrutte dai bombardamenti**, ma anche delle sue tradizionali funzioni.

In Italia l'opera di restauro e ripristino dopo le distruzioni belliche ha fornito l'occasione per **realizzazioni di alto livello**:

- a opera di F. Albini, 1950-51, [Palazzo Bianco](#) a Genova
- dello studio BBPR, 1954-56, [Musei del Castello Sforzesco](#) a Milano
- di C. Scarpa, 1958-64, [Museo di Castelvecchio](#) a Verona
- di F. Minissi, 1955-60, [Museo di Villa Giulia](#) a Roma e altri.



Palazzo Bianco



Museo di Villa Giulia

A livello **sociale ed economico** sono molti i **cambiamenti** da affrontare.

Negli anni '60 il **miracolo economico** segnò la fine dell'Italia rurale, intendendo con ciò il declino improvviso e irreversibile di un impianto economico e sociale millenario che aveva finito con il caratterizzare in modo pressoché esclusivo l'immagine del paese, descritto ancora per buona parte degli anni Cinquanta, come **un paese che nel suo complesso appariva profondamente arretrato e sottosviluppato.**





In coincidenza del **boom economico** ci si avvia verso una società dei consumi di massa animata da un esercito di **“consumatori”**.

In questo contesto in cui l'Italia contadina si avviava, inaspettatamente, verso una **modernizzazione economica e sociale**, del tutto accelerata, l'istituzione museo non interessa più neanche le classi borghesi, attratte irresistibilmente dai **“valori” del consumo**



Verso la Nuova Museologia

Nel secondo dopoguerra si fanno strada però anche alcune **idee nuove**: sorge un nuovo interesse verso la **cultura popolare**, che va scomparendo a causa dell'accelerazione del processo di modernizzazione del paese. Sorgono così ricerche ma anche il **desiderio di "conservare" una serie di oggetti che stanno scomparendo**. L'interpretazione museale della cultura popolare non si limita alla valorizzazione del curioso e dell'insolito ma viene estesa all'ordinario e alla vita quotidiana

- l'interesse dei musei d'etnografia si orienta anche verso **l'ambiente industriale e urbano**, superando il limite della cultura popolare come rappresentazione idilliaca del mondo rurale che aveva talvolta caratterizzato gli esordi delle prime esperienze museografiche **la necessità di una maggiore contestualizzazione** arriva a sperimentare forme di coinvolgimento diretto del pubblico;
- lo **smontaggio e la ricostruzione di fabbricati autentici o altri reperti** di grandi dimensioni viene progressivamente abbandonata in favore della **valorizzazione *in situ***.



IL SESSANTOTTO

« Sotto le apparenze **di un'istituzione culturale neutra**, di un servizio culturale che si pretende aperto a tutti, il museo si rivela in realtà nella sua nudità di **istituzione borghese**, che si è sviluppata nel XIX secolo e continua a esistere nel XX secolo tentando di adattarsi; **un luogo di dominazione ideologica di classe** (separazione, neutralizzazione, recupero, repressione), che non è più sufficiente voler aprire al popolo per cambiarne la natura e la funzione di classe. Il dibattito sulla funzione del museo è analogo a quello che divide violentemente i sostenitori della democratizzazione universitaria, desiderosi di cambiare le modalità di reclutamento e di selezione che rendono difficile l'accesso ai lavoratori, da coloro che mettono in discussione l'istituzione scolastica nella sua funzione di integrazione borghese.»

Pierre Gaudibert, *Musée d'art moderne, animation et contestation*

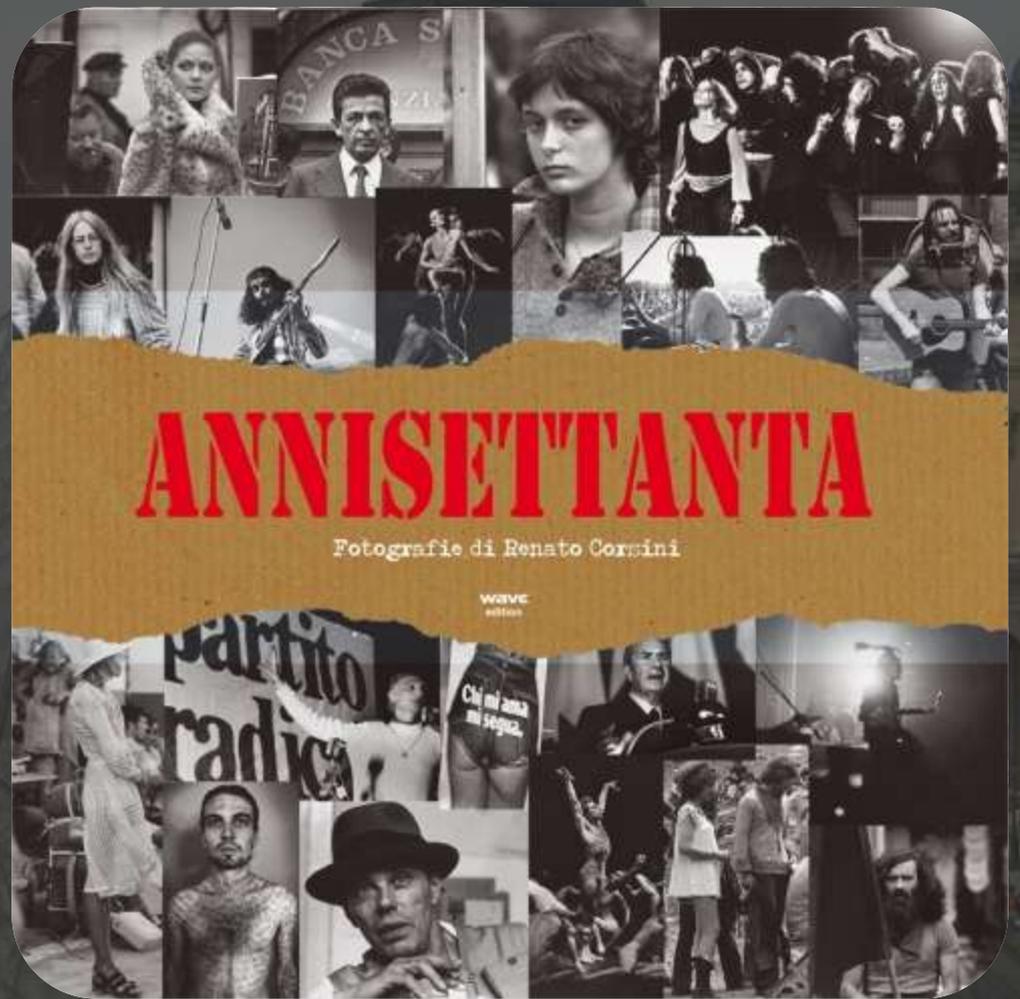


Ci vorrà il **movimento culturale e politico del '68** per riaprire un ampio dibattito sulla **funzione dei musei**, sulle concrete possibilità di una loro trasformazione in **«musei vivi»**, che vivano anche di un'esistenza forse diversa da quella dei musei americani, ricchi sì di denaro e tecnologie, ma anche laboratori di una **concezione del sapere** che - nella tradizione del pragmatismo - privilegia la specializzazione negando la ricomposizione dei dati di conoscenza.



Dopo il '68, anche in Europa i musei cominciano a essere **oggetto di nuove attenzioni** - politicamente mai esplicite - da parte di stati e partiti; si moltiplica il numero dei convegni, si progettano ristrutturazioni, si deliberano istituzioni di nuovi musei.

Il fenomeno assume le forme di una vera e propria **febbre museale** alla metà degli anni '70, particolarmente evidente in **Italia e in Francia**.



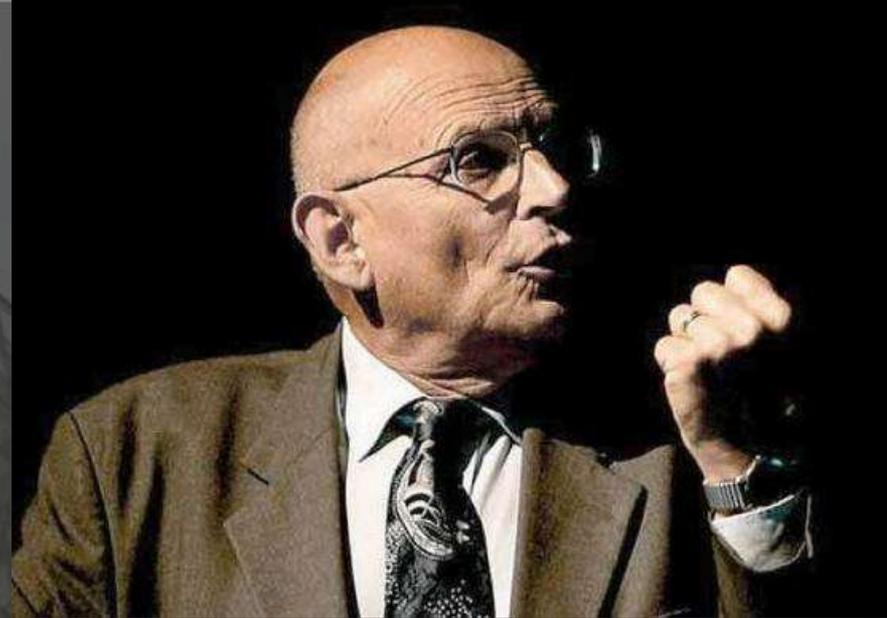
L'ECOMUSEO

E' in questi anni di crisi e di contestazione che viene elaborato il concetto di Ecomuseo. Un **ecomuseo** (o **museo diffuso**), molto diverso da un normale museo, è un territorio caratterizzato da ambienti di vita tradizionali, patrimonio naturalistico e storico-artistico.



Il termine fu pensato da **Hugues de Varine** durante una riunione con **Georges Henri Rivière**, all'epoca rispettivamente direttore ed ex-direttore e consigliere permanente dell'International Council of Museums, e **Serge Antoine**, consigliere del Ministro dell'Ambiente. Fu usato per la prima volta nel **1971** in un intervento dell'allora Ministro dell'Ambiente francese, M. Robert Poujade, che l'utilizzò per qualificare il lavoro di un ministero in piena creazione.

Gli ecomusei inizialmente, realizzati ben prima che assumessero questa definizione, furono pensati come **strumenti per tutelare le tracce delle società rurali** in un momento in cui l'urbanizzazione, le nuove acquisizioni tecnologiche e i conseguenti cambiamenti sociali, rappresentavano un rischio reale di completo oblio di un patrimonio culturale millenario.



Una delle definizioni più efficaci di ecomuseo è proprio quella originariamente proposta da Rivière e De Varine e che fa riferimento alle differenze fra musei tradizionali ed ecomusei:

MUSEO

collezione



immobile



pubblico



ECOMUSEO

patrimonio



territorio



popolazione



In questi anni sorgono in **Francia e in Inghilterra** due movimenti culturali che si ponevano l'obiettivo di discutere **il significato dei musei e di ipotizzare per essi nuove organizzazioni e nuovi modelli di gestione.**

I due movimenti, sebbene abbiano lo stesso nome, sorsero indipendentemente l'uno dall'altro, in tempi diversi e con una differente filosofia di base.



In Francia La **Nouvelle Muséologie**, fondata ufficialmente a Marsiglia nel 1982, si rifaceva alle idee elaborate attorno a quello che venne chiamato **Le Musée de voisinage**, o, in America, **The Neighborhood Museum**, e cioè un museo aperto all'esterno, trasportato fuori dalle mura di un edificio, fatto dalla collettività e per la collettività.

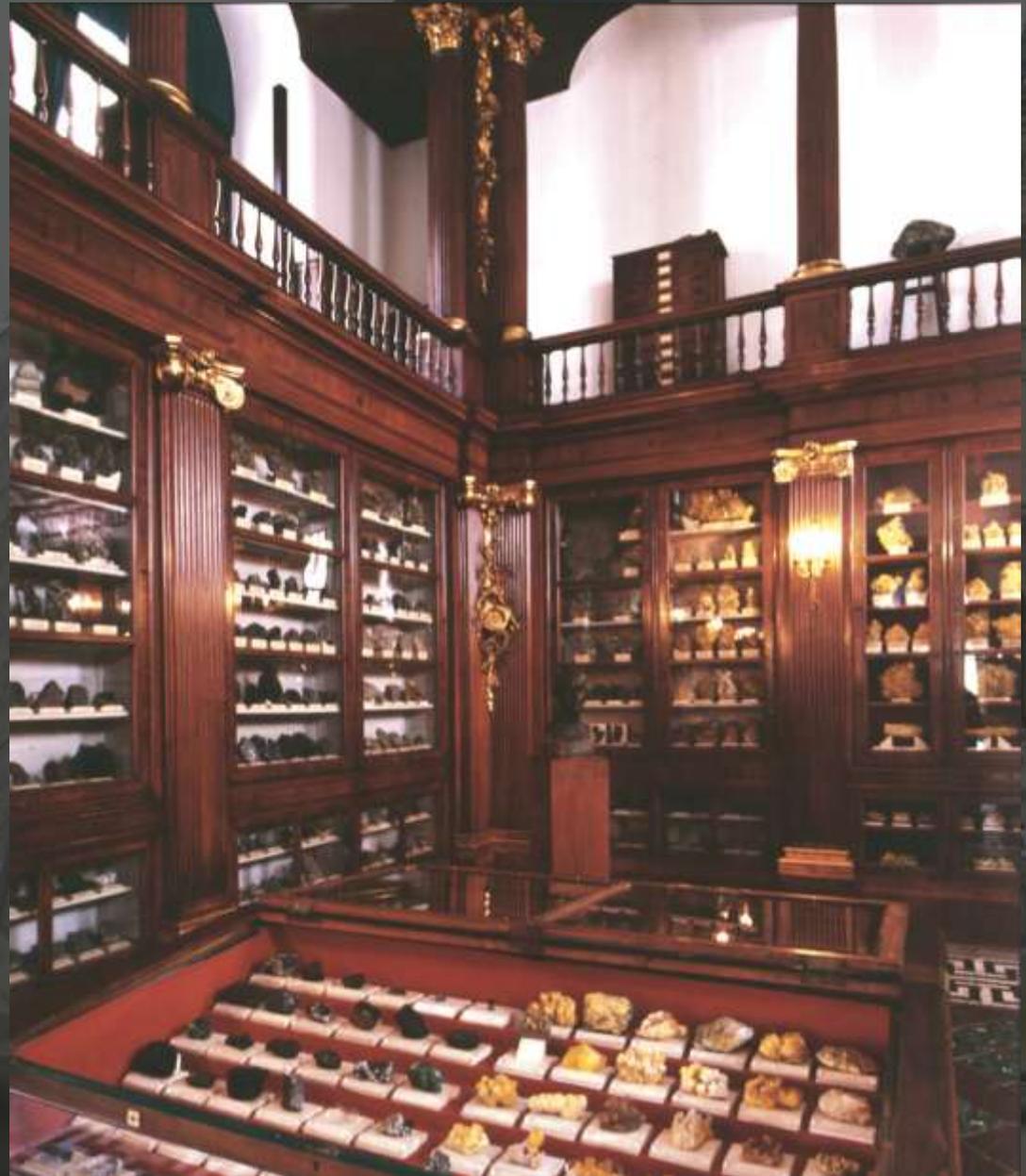
L'obiettivo della Nouvelle Muséologie era cioè quello di “**abbattere lo scalone monumentale del museo, di abolire la distanza fra il pubblico e il contenuto del museo**” e di enfatizzare il suo ruolo di luogo di uso collettivo; un'idea che concordava con la **musealizzazione totale**, espressa ben prima degli anni Settanta nel concetto di **ecomuseo**.



Anche il movimento inglese **The New Museology**, proposto da Peter Vergo nell'omonimo volume del 1989, si proponeva di rompere con la vecchia museologia attraverso l'adozione di nuove tecniche e di un nuovo linguaggio che permettessero di rivisitare il ruolo sociale e politico del museo, senza tuttavia trasformarlo in una struttura popolare al servizio del popolo, come voleva La Nouvelle Muséologie, ma conservandone invece l'essenza tradizionale e la posizione elitaria nell'ambito della società.



Se si fa eccezione per qualche caso isolato, **i museologi italiani**, in questo periodo, sono rimasti al di fuori dal dibattito internazionale sulla museologia, in ragione della **concezione riduttiva dei musei affermatasi in Italia**, che ha relegato queste istituzioni in **un ruolo eminentemente conservativo**. Per questa ragione non vi è stato in Italia un dibattito paragonabile a quelli che si sono avuti in Francia e nel Regno Unito, non vi è stata cioè una Nuova Museologia.



Si assiste comunque ad uno **svecchiamento delle strutture** a cui non sempre ha fatto seguito l'aggiornamento delle funzioni alle nuove esigenze poste al museo dall'avvento della cultura di massa. L'aumento del pubblico, l'incremento del turismo internazionale l'emergere di nuovi bisogni culturali, le sollecitazioni portate dalla società dello spettacolo e dai media hanno comunque imposto anche al museo italiano una trasformazione.

Tutta una serie di **innovazioni**, attuate negli Stati Uniti più rapidamente che in Europa, trasformano questa istituzione da **luogo di conservazione e contemplazione estetica a luogo di attiva elaborazione culturale, a centro polivalente di attività culturali.**



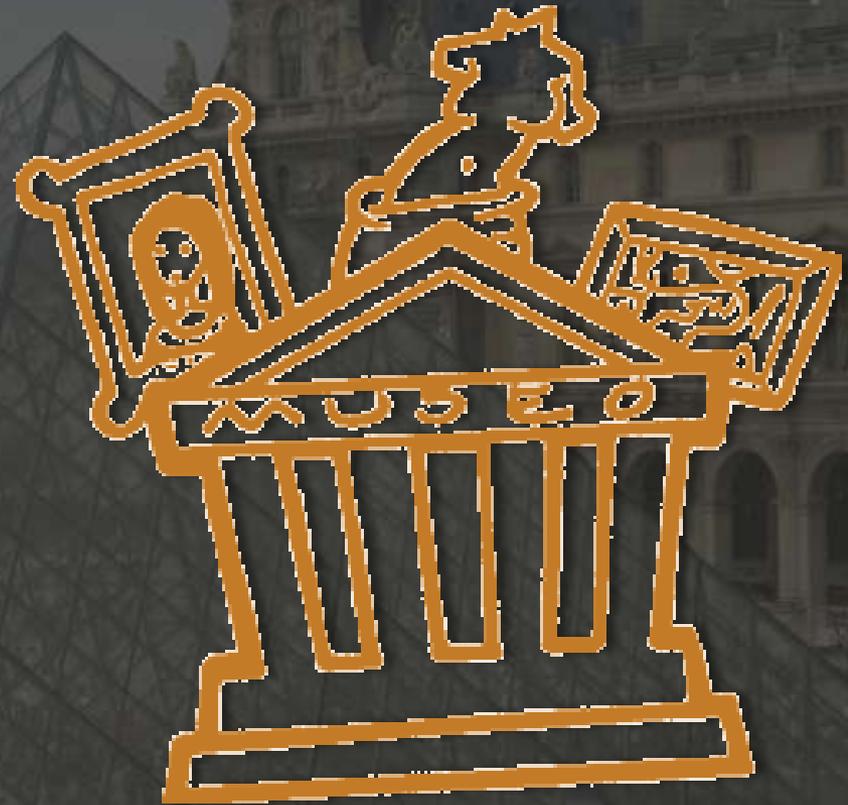
Agli inizi del **nuovo millennio** il museo sembra godere di una notorietà e di **una popolarità mai toccate**, a spese però di mutazioni che rischiano di snaturarne la sostanza, trasformandolo da luogo di cultura, di confronto, di sperimentazione, in centro commerciale o in sede di spettacolo e intrattenimento.

Tra gli aspetti più appariscenti della mutazione: l'avanzata di **un'architettura prepotente** spettacolare, che esibisce ostentatamente sé stessa, pensando poco alle opere che contiene e molto a **stupire il pubblico**, la conseguente abolizione di un percorso stabile, a favore di **allestimenti mobili** continuamente modificabili; il ruolo sempre più determinante dei grandi **sponsor**, *col rischio della perdita di autonomia culturale delle istituzioni*; il primato del modello gestionale americano, museo come impresa aziendale, che fa muovere i grandi musei come holding internazionali alla conquista di nuovi mercati.



Nonostante tutto però la **forma-museo**, con i suoi caratteri di macchina simbolica a funzionamento sociale **resiste con tenacia**.

E se non è vero che « il museo » è sempre esistito, è tuttavia probabile che la sua **“forma”** - elaborata in Europa tra la fine del '500 e il trionfo dell'età delle merci – ha resistito a molti assalti e cambiamenti e probabilmente resisterà ancora a lungo.



Ciò non significa ovviamente, che non si continui, ovunque, a lavorare oltre che per il fine storico del rispetto per il valore delle opere, anche per **modernizzare metodi e strumenti di comunicazione e valorizzazione.**

L'Italia, con l'incredibile ricchezza del suo patrimonio museale, ovunque diffuso, può essere il luogo privilegiato per perseguire la **valorizzazione dell'antico e prezioso legame tra opere, musei, ambiente costruito e naturale.**

