

## Musei: decostruzione e ricostruzione di senso\*

Il Covid19 ha messo a dura prova molti settori della società, compreso il settore cultura. Alcune difficoltà sono contingenti e diretta conseguenza della chiusura di spazi, altre amplificano fragilità e ambiguità preesistenti. In quest'ultimo caso progettare l'uscita dalla crisi può e deve essere l'occasione per ripensare, anche in maniera radicale, la situazione precedente.

È quanto sta avvenendo nel mondo dei musei, che sono uno dei modi in cui, in maniera tangibile, le società organizzano, categorizzano e diffondono la conoscenza.

Questo mondo è attraversato da un importante dibattito sul ruolo e la funzione che i musei ricoprono nella società e che risale agli anni Sessanta, quando le forti modificazioni del contesto politico, culturale, sociale globale hanno posto in crisi un paradigma giudicato tendenzialmente autoreferenziale e allineato su valori, credenze e pratiche condivisi delle società occidentali.

In questi decenni il dibattito ha teso a individuare un approccio diverso, più inclusivo e pluralista, in parallelo allo spostamento della focalizzazione dagli oggetti ai pubblici, facendo crescere l'urgenza di una risposta a questa domanda: «Qual è il ruolo dei musei nella società contemporanea?».

Rispondere a questa domanda presuppone infatti un accordo sulla definizione di cosa è un Museo, quindi sulla sua identità rispetto ad altre istituzioni culturali, sulle professionalità che coinvolge, sugli standard e pratiche riconosciuti internazionalmente e sul rapporto con la società nel suo complesso.

Una definizione era stata data nel 2007 dall'Icom (*International Council of Museums*), creato nel 1946 come organizzazione di musei e di professionisti museali, con l'obiettivo di promuovere e proteggere l'eredità naturale e culturale, attuale e futura, sia tangibile che intangibile. Attualmente i membri sono oltre 44.000 in rappresentanza di 138 paesi.

La definizione del 2007 era la seguente:

«Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva e le comunica e specificamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto».

Questa definizione non soddisfa più chi opera nelle realtà museali, tanto che uno dei punti all'ordine del giorno della Conferenza Generale del Consiglio Internazionale dei Musei (Icom), tenuta a Kyoto lo scorso anno era giungere a una nuova definizione di museo (Icom 2019). Dopo due anni di lavori preparatori e la raccolta di 269 definizioni, il dibattito ha mostrato grandi divergenze, tanto da portare a un rinvio di ogni decisione.

Per approfondire il processo che dagli anni Sessanta ha innovato la definizione di Museo, e quindi il suo ruolo sociale, dobbiamo considerare la relazione storicamente fondata tra lo sviluppo dei musei e il contesto più generale in cui tale sviluppo è avvenuto.

### 1. I musei come eterotopie del tempo

I musei pubblici sono sorti nel Secolo dei Lumi come luoghi separati che ricreavano il tempo e lo spazio del passato con l'obiettivo di acquisire, conservare ed esporre, a un pubblico sufficientemente acculturato e da educare, un racconto delle testimonianze materiali e immateriali – artistiche, culturali, scientifiche – della storia dell'umanità, in grado anche di rafforzare il consenso sociale e culturale.

I musei infatti agiscono come una sorta di macchina semiotica di costruzione di senso che produce il tipo di cittadine e cittadini richiesto dal potere, ponendo in pratica il concetto di "museo disciplinare".

Michel Foucault (Foucault 1984) affronta questo tema partendo dall'affermazione che è a cominciare dal XVIII secolo che l'architettura e l'urbanistica svolgono una funzione importante nelle tecniche di governo urbano, dove la città moderna doveva conformarsi a un modello di razionalità di governo. Il concetto di Eterotopia viene da lui proposto per definire quei luoghi reali assolutamente differenti dal restante degli spazi sociali che però in tali spazi vengono rappresentati, ribaltati, contestati con la funzione di compensarli, neutralizzarli o purificarli. Questo concetto è ricordato opportunamente da Isabella Pezzini (Pezzini 2011, 2017) per aiutare a comprendere il senso dello spazio del museo come conformazione architettonica, di organizzazione degli spazi e degli allestimenti, uno spazio speciale per costruire discontinuità, ovvero un ambiente semiotico, altro rispetto a quello abituale che disciplina gli individui che lo frequentano. I musei, a

parere di Foucault, sono in compagnia di altre istituzioni, quali prigioni, cimiteri, manicomi, ma anche cinema, caserme, scuole, navi, biblioteche.

Biblioteche e musei, in particolare, hanno una caratteristica che li accomuna, sono diventati eterotopie del tempo che si accumulano all'infinito:

«Nel XVII e XVIII secolo i musei e le biblioteche erano istituzioni singolari, espressione del gusto di ciascuno. Invece l'idea di accumulare tutto; l'idea di fermare in qualche modo il tempo o, piuttosto, di farlo depositare all'infinito in un certo spazio privilegiato, l'idea di costituire l'archivio generale di una cultura, la volontà di rinchiudere in un luogo ogni tempo, ogni epoca, ogni forma e ogni gusto, l'idea di costituire uno spazio per ogni tempo, come se questo spazio potesse essere definitivamente fuori del tempo, questa è un'idea tutta moderna: il museo e la biblioteca sono delle eterotopie proprie della nostra cultura». (Foucault 2006, p. 20).

## 2. Il paradigma costitutivo dei primi musei pubblici

L'idea illuminista del Museo nasce a Roma, dove fin dal XVI e XVII secolo, a fianco delle grandi collezioni vaticane e principesche, si era sviluppato un fiorente mercato d'arte e di antiquariato. Progressivamente si afferma la istituzionalizzazione della forma museo con una apertura a un pubblico estremamente ristretto (Bourdieu Darbel 1972; Fiorio 2018; Hooper-Greenhill 2005; Mottola Molfino 1998).

Per individuare il paradigma su cui sono sorti i primi musei pubblici dobbiamo almeno approfondire il contesto britannico e francese della seconda metà del Settecento.

I musei pubblici inglesi nascono per iniziativa diretta dello Stato, in seguito all'indicazione del Parlamento, con l'obiettivo specifico di dare prestigio all'Impero e "formare i cittadini all'arte".

Il *British Museum* è stato, infatti, creato come primo museo libero, nazionale e pubblico da un atto del Parlamento britannico nel 1753 con l'acquisto della collezione di Sir Hans Sloane, costituita da oltre 80.000 "rarità naturali e artificiali" e da una vasta biblioteca di 40.000 libri a stampa e manoscritti e 32.000 medaglie. Questo patrimonio originario era stato creato da Sir Hans Sloane grazie al matrimonio con una ricca ereditiera giamaicana, all'utilizzo del lavoro di schiavi nelle piantagioni di zucchero e alla rete globale costituita dai possedimenti dell'Impero britannico. Questi elementi hanno svolto un ruolo specifico e significativo nella costituzione di questa prima collezione pubblica aperta ai visitatori. Inizialmente si doveva fare richiesta per ottenere i biglietti per le poche ore di visita, restringendo così il pubblico a pochi fortunati che venivano accompagnati alle collezioni dai curatori o dai membri del *trustee* del museo. È dal 1830 che nuovi regolamenti estesero le ore di apertura, incrementando il numero dei visitatori. Le modalità non sempre trasparenti – quali azioni militari o interventi in situazioni di conflitti o gravi crisi – di alcune acquisizioni hanno attraversato e segnato la storia di questa istituzione. Tra i casi più eclatanti i Bronzi del Benin, requisiti durante le spedizioni punitive in questo territorio nel 1897 e la pittura a mano a rullo *Admonitions of the Instructress to the Court Ladies*, ottenuta dal capitano Clarence Johnson durante la rivolta dei boxer contro il dominio coloniale in Cina all'inizio del secolo scorso. Un caso tuttora caldo è rappresentato dai frontoni del Partenone, considerati i capolavori di Fidia e della cultura classica, che Lord Elgin acquistò tra il 1801 e il 1804 dai governanti ottomani e che trasportò a Londra. In seguito a un dibattito in Parlamento, che seguì dispute sulla liceità di quel trasporto, il governo britannico acquistò i frontoni e li consegnò al *British Museum*. All'indipendenza dall'impero ottomano seguì un'opera di restauro dei monumenti da parte del governo greco, che contestò la legittimità dell'acquisto di Elgin da un governo che non rappresentava la nazione greca. La questione non è ancora risolta e lascia aperto il dibattito sulla liceità della sottrazione dei beni culturali ai paesi in cui sono stati creati.

In Francia è grazie alla Rivoluzione che nel 1793 il *Louvre*, già sede della collezione reale e di una serie di accademie artistiche, aprì le porte a tutti i cittadini. La Rivoluzione proclamò il diritto esteso a tutti di visitare, studiare e frequentare i musei, considerati istituzioni di interesse pubblico inseriti nel sistema educativo statale con l'obiettivo di educare tutti i cittadini.

Questo atto dà luogo a una discontinuità: l'invenzione della cultura democratica. Il museo come macchina produttrice di senso con l'obiettivo di mettere in mostra il decadimento e il volto tirannico dell'*Ancien Régime*, contrapposto alla democrazia e al concetto di pubblico servizio della Repubblica. Viene così posto in pratica l'assunto del "museo disciplinare" che ridefinisce anche i ruoli del "visitatore", a cui viene attribuita la posizione di beneficiario, e dei "conservatori museali" quali persone dotate di una competenza specifica.

Contemporaneamente, con la motivazione che nei vari regni europei le opere d'arte non erano a disposizione del pubblico, Napoleone ha portato avanti un'azione "originale" di democratizzazione della cultura. Là dove passava con le proprie armate confiscava i beni artistici o li requisiva come rimborso dei danni di guerra, "liberandoli" così da una fruizione ristretta ed elitaria, in quanto li portava in un museo aperto a tutti i cittadini come il *Louvre*. Queste "spoliazioni" incrementarono la collezione del *Louvre* al punto tale che venne chiamato il *Musée Napoléon*.

Dopo il Trattato di Parigi del 1814 molti paesi chiesero alla Francia la restituzione delle opere trafugate, favorendo indirettamente la crescita di una consapevolezza del significato pubblico del patrimonio artistico e della necessità di salvaguardarlo. Non tutte vennero restituite. Per esempio, dei 506 dipinti portati dall'Italia in Francia solo 249 tornarono in Italia. In ogni caso con l'azione napoleonica si è legittimato un nuovo modello di museo, la cui collezione è costituita da opere d'arte tolte dai loro contesti originali in seguito a eventi bellici, soppressioni di istituzioni o trafugamenti non sempre legali.

In Italia l'idea di un istituto pubblico denominato museo si attua per la prima volta a Bologna con la costituzione del Museo dell'Istituto delle Scienze, inaugurato nel 1714 a Palazzo Poggi per volontà di Luigi Ferdinando Marsili che vi fece confluire la sua collezione e quelle del naturalista Ulisse Aldrovandi e Ferdinando Cospi.

Successivamente, in Italia il processo unitario ha portato le amministrazioni comunali ad aprire musei che raccoglievano soprattutto le memorie del territorio per creare un senso di appartenenza alla nuova nazione, come nel caso della città di Bologna, che era stata per 350 anni la seconda città per importanza dello Stato Vaticano.

Nel 1881 venne infatti inaugurato il Museo Civico Archeologico di Bologna, con un manifesto a firma del sindaco in cui si diceva che il Museo sarebbe stato «aperto al pubblico tutti i giorni della settimana dalle 10 alle 3 pomeridiane dietro il pagamento della tassa di una lira per ogni persona, eccettuate le domeniche in cui l'ingresso era gratuito».

Questo museo, promosso dall'amministrazione comunale, nacque dalla fusione di due precedenti musei: l'antico Museo Universitario, a sua volta erede della Stanza delle Antichità dell'Istituto delle Scienze, e il piccolo Museo Comunale che era stato allestito appena dieci anni prima in un'ala della Biblioteca dell'Archiginnasio per esporvi una parte della collezione Palagi, donata da poco al Comune, e i corredi del sepolcreto della Certosa, i cui scavi erano ancora in corso.

Oltre ad ospitare le collezioni provenienti da queste due istituzioni, il nuovo museo ospitò fin dall'inizio la grande quantità di rinvenimenti archeologici – che andavano dalla prima età del ferro all'epoca romana – che stavano venendo alla luce proprio in quegli anni a Bologna e dintorni. Questi scavi enfatizzavano il doppio ruolo civico identitario del nuovo museo cittadino, che mentre costruiva l'identità storica della città plasmava anche l'identità dei cittadini.

### 3. Per una nuova definizione di Museo

Al dibattito sulle funzioni dei musei che si è sviluppato a partire, come già ricordato, dagli anni Sessanta hanno contribuito, in particolare, i movimenti di indipendenza e decolonizzazione, quelli che hanno enfatizzato il ruolo pubblico, democratico, inclusivo, accessibile e partecipato degli spazi e delle progettualità culturali, le iniziative verso il riconoscimento del welfare culturale e la spinta a una globalizzazione che non anneghi le identità culturali locali.

La definizione Icom di Museo del 2007 ha riassunto decine di anni di discussioni e di pratiche, anche se è stata sottoposta da Icom stesso a un processo di revisione che avrebbe dovuto concludersi alla conferenza generale di Kyoto del settembre 2019, il cui tema era: *I musei come hub culturali: il futuro della tradizione*.

Ragionare sui musei intesi quali hub culturali significa, a mio avviso, pensare, in primo luogo, a tutte le possibili interazioni tra musei e società in una logica di *accountability*. Ossia di responsabilità sociale.

Una risposta a questa esigenza è presente nella proposta di nuova definizione di Museo presentata alla Conferenza Generale dalla curatrice danese Jette Sandhal: «I musei sono spazi democratizzanti, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sul passato e sul futuro. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, conservano reperti ed esemplari in custodia per la società, salvaguardano ricordi diversi per le generazioni future e garantiscono pari diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone. I musei non sono a scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti e lavorano in partnership attiva con e per le diverse

comunità al fine di raccogliere, preservare, ricercare, interpretare, esporre e migliorare la comprensione del mondo, con l'obiettivo di contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario».

È una definizione che ha trovato l'opposizione di vari comitati. È stata infatti accusata di essere eccessivamente ideologica, di non tenere conto della specificità dei musei e dei professionisti museali rispetto alle altre istituzioni culturali, anche perché sarebbe priva di un riferimento diretto alle collezioni. Anche Icom Italia si è opposto, proponendo una propria definizione: «Il Museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, accessibile, che opera in un sistema di relazioni al servizio della società e del suo sviluppo sostenibile. Effettua ricerche sulle testimonianze dell'umanità e dei suoi paesaggi culturali, le acquisisce, le conserva, le comunica e le espone per promuovere la conoscenza, il pensiero critico, la partecipazione e il benessere della comunità».

Così, davanti all'opposizione di molti comitati, la Conferenza di Kyoto ha rimandato alla prossima assemblea l'approvazione di una nuova definizione che, in ogni caso, allargherà notevolmente la responsabilità, non solo culturale, dei musei verso la società.

#### 4. Pratiche di ripensamento dei musei nel legame con la storia dell'arte

L'identità dei musei fino all'attuale ripensamento del loro ruolo sociale è stata influenzata anche da una storia dell'arte che si è sviluppata con una prospettiva giudicata, fin dagli anni Sessanta, eurocentrica, nella considerazione dell'arte classica prodotta in Europa come il fulcro dell'estetica universale, con una conseguente de-universalizzazione della conoscenza.

##### 4. 1 Yale e l'insegnamento di Storia dell'Arte

Quanto il senso universalistico della storia dell'arte possa essere ancora tema di dibattito è bene documentato dalle reazioni che hanno accompagnato la decisione recente dell'Università di Yale di sospendere l'erogazione del corso introduttivo di Storia dell'Arte (Hedeman Kristoffesen 2020). «L'Università di Yale cancella il corso di Storia dell'Arte perché giudicato troppo "white people". Invece di insegnare la vera storia dell'arte occidentale ora un nuovo corso sarà utilizzato per abbattere la grande arte occidentale». Così scrive Warner Todd Huston sulla testata giornalistica di destra "The Washington Sentinel" (Huston 2020).

La decisione di Yale merita un approfondimento per capire sia il contesto culturale in cui è maturata sia le conseguenze che può avere sull'insegnamento della storia dell'arte, non solo negli Stati Uniti.

Per oltre cinquant'anni il Dipartimento di Storia dell'Arte di Yale (<https://arthistory.yale.edu/>) ha approfondito lo studio di tutte le forme di arte, architettura e cultura visiva all'interno dei rispettivi contesti storici e sociali. Questo studio si è sempre arricchito attraverso il confronto con quanto contenuto nella Galleria d'Arte dell'Università: opere importanti dell'arte europea e americana e collezioni di arte asiatica e africana. L'arte è considerata una disciplina universale che ha portato gli studiosi di Yale a realizzare ricerche scientifiche importanti sulle opere d'arte di tutto il mondo.

A Yale ci sono corsi *undergraduate* che coprono una pluralità di soggetti. Da "Arte greca e Architettura" a "Arte africana e culture espressive"; da "Fotogiornalismo americano" alla "Introduzione alla storia dell'arte" a "Arte in Cina". Poi seminari più specialistici, per esempio sul Surrealismo o il museo globale. Questa diversità di proposte si accompagna alla copertura intensa dell'arte occidentale, dalla Grecia classica al Medioevo, dal Rinascimento al Barocco, dal XIX secolo fino all'arte moderna e contemporanea.

A questa pluralità di punti di vista proposti nei corsi curriculari corrispondevano due soli corsi introduttivi – *survey course* – di storia dell'arte. Chi ha insegnato negli Stati Uniti sa bene che si tratta di corsi semestrali con una affluenza elevata di studenti (a Yale qualche centinaio) privi di qualsiasi conoscenza pregressa sul contenuto. In questi corsi si propone, in un ristretto arco di tempo, una visione necessariamente generica e non approfondita su temi di solito molto vasti, una cornice a successivi approfondimenti

Il primo corso (HSAR 112) affrontava la storia dell'arte dell'antico Medio-orientale, Egitto e Europa pre-Rinascimentale. Il secondo (HSAR 115) l'arte europea e americana dal Rinascimento a oggi.

In un comunicato, in cui si riaffermava che Yale considera l'arte una disciplina universale che ha portato i suoi studiosi a realizzare ricerche scientifiche importanti sulle opere d'arte di tutto il mondo, si annunciava la sospensione dei due corsi introduttivi sostituendoli con altri.

I nuovi corsi, sempre nelle parole del dipartimento, affronteranno la produzione artistica europea e americana, le tradizioni mondiali e saranno organizzati in tematiche trattate secondo una prospettiva comparativa. Il dipartimento assicura infatti l'impegno a studiare tutte le forme di arte, architettura e cultura visiva e di volere condividere i risultati delle ricerche sui diversi prodotti artistici. Dalle sculture del Partenone ai bronzi del Benin, dal Rinascimento fiorentino alle sculture azteche, dal Taj Mahal alla performance fino all'arte digitale.

Già da questo anno accademico sono stati aggiunti altri quattro corsi introduttivi che si muovono attraversando le tradizioni e le periodizzazioni storiche. "Arte decorativa nel mondo", "Arti della Via della Seta", "Arte sacra nel mondo", "Le politiche di rappresentazione".

Alla motivazione da parte del Dipartimento di Storia dell'Arte di Yale non hanno creduto gli ambienti statunitensi più conservatori, ripresi anche in Italia, che hanno collocato questa decisione all'interno del frame del politicamente corretto. È stato considerato, infatti, un esempio ulteriore di un sistema di miseducazione che tenta di distruggere l'educazione americana in favore di ideologie razziste e anti-americane. Questa interpretazione è stata giustificata anche dalla affermazione apparsa sul "Yale Daily News" dell'esistenza di un certo disagio verso il canone occidentale, che viene ritenuto eccessivamente bianco, europeo, maschile.

Penso, per esperienza diretta, che i curricula universitari siano una materia che deve essere considerata dinamica per interpretare i cambiamenti culturali globali. Ciò a cui abbiamo assistito negli ultimi decenni è un rafforzamento della prospettiva comparativa che non deve essere adottata per penalizzare e colpevolizzare alcune culture, ma per arricchire i punti di vista attraverso i quali leggere l'evoluzione dell'umanità.

Quindi la scelta non è tra Raffaello sì o Raffaello no, ma a favore di Raffaello insieme agli artisti che hanno fatto grande tutta l'arte mondiale.

#### **4.2 Il dibattito sull'Età dell'Oro e i riflessi sulla narrazione museale in Olanda**

I musei oggi sono sottoposti a un processo di ridefinizione della loro identità attraverso l'adozione, con modalità e convinzioni tra loro diverse, di pratiche di decostruzione dei residui del paradigma costitutivo originario per giungere alla costruzione di un nuovo paradigma che contempli funzioni adeguate a una maggiore *accountability* nei confronti della società, in una logica di democratizzazione della cultura.

Un esempio paradigmatico di come gli stessi percorsi museali siano ancora debitori dei valori identitari che ne hanno segnato la costituzione è il dibattito che nell'autunno del 2019 si è aperto in Olanda sulla decisione dell'*Amsterdam Museum* di eliminare l'uso delle parole Età dell'Oro – *Gouden Eeuw* – per descrivere il XVII secolo, l'età del massimo potere militare e commerciale della nazione (Boffey 2019).

La motivazione addotta dal museo è il tentativo di essere "polifonico e inclusivo", riprendendo l'espressione dalla definizione di museo proposta a Kyoto e non approvata dalla Assemblea Generale Icom. Il termine Età dell'Oro non renderebbe, infatti, giustizia a quanti sono stati sfruttati durante quel periodo di grandi scoperte scientifiche e successi artistici. Tom van der Molen, curatore museale delle opere del XVII secolo, ha dichiarato che «Età dell'Oro occupa un posto importante nella storiografia occidentale che è strettamente correlata all'orgoglio nazionale. Ma l'associazione positiva a termini quali prosperità, pace, opulenza e innocenza non copre il carico della realtà storica di questo periodo. Il termine ignora i molti lati negativi del XVII secolo quali la povertà, la guerra, il lavoro forzato e il traffico di esseri umani».

Così il termine Età dell'Oro sarà sostituito da Gruppo di Autoritratti del XVII Secolo.

Questa scelta si colloca all'interno di un dibattito che in Olanda ha coinvolto le modalità di rappresentazione del periodo coloniale negli spazi pubblici, dal significato delle statue che celebrano gli eroi militari alla topografia, con la modifica dei nomi di alcune strade.

Questa decisione è stata fermamente contestata da ambienti conservatori che l'hanno definita un modo vigliacco di riscrivere la storia e un tentativo privo di senso di cancellare il passato.

Parallelamente a questa decisione l'*Amsterdam Museum* ha inaugurato una mostra dal titolo "I Maestri Olandesi Rivisti" incentrata su 13 residenti e visitatori di colore di Amsterdam dal diciassettesimo al

diciottesimo secolo. L'obiettivo è stato lavorare con i residenti per scoprire storie e prospettive sottorappresentate nella storia nazionale condivisa.

Il museo più importante di Amsterdam, il *Rijksmuseum*, ha deciso invece di continuare nell'utilizzo del termine Età dell'Oro con la motivazione che "fa unicamente riferimento a un periodo storico di grande prosperità". Questo, si sostiene, non significa non riconoscerne il "lato oscuro".

## 5. I musei come hub culturali tra opere, narrazioni e pubblici

I musei, come abbiamo visto, sono forme complesse sia per i diversi piani temporali e spaziali che si intrecciano nella storia delle collezioni e degli allestimenti a cui sono stati, di tempo in tempo, esposti sia per i diversi stakeholder a cui rispondono. Ciascun stakeholder incarna precisi interessi, talvolta tra loro divergenti: visitatori, soggetti istituzionali, comunità locali, operatori interni, mondo della formazione, donatori e finanziatori, artisti e mercato dell'arte, comunità scientifica. Alcuni di questi stakeholder sono, a loro volta, soggetti complessi, plurali e diversificati al loro interno.

Anche a causa di questa complessità l'adozione di nuove funzioni che incrementino l'accountability nei confronti della società sono difficili da individuare e da applicare.

### 5.1 I musei da spazi per monologhi a spazi per dialoghi interculturali

L'incrocio tra le opere, la loro narrazione e i diversi pubblici a cui i musei si rivolgono è inscritto nella trama che individua i musei anche come il riflesso del modo in cui la società di riferimento considera l'approccio alla diversità culturale.

L'esempio che propongo fa riferimento al progetto europeo *I musei come luoghi del dialogo interculturale (MAP for ID)*. Finanziato dal Programma Comunitario Lifelong Learning Grundtvig per il biennio 2008-2009, MAP for ID era finalizzato allo sviluppo di linee guida e azioni concrete con un coinvolgimento attivo e diretto delle comunità di immigrati presenti sul territorio sfruttando il potenziale dei musei come luoghi di dialogo interculturale (Bodo Gibbs Sani 2009).

L'interculturalità, ricordiamolo, è da considerare come un tentativo di superare il modello delle società multiculturali che ha dato luogo, spesso, a forme nuove di segregazione. Nella interculturalità, «questi nuovi pubblici non sono semplicemente considerati come "visitatori" o consumatori, ma anche come attori che partecipano a pieno titolo al processo di produzione culturale, decisori e protagonisti nella creazione e nella diffusione di un nuovo discorso e di una nuova prassi museale» (Kreps 2009, p. 4).

In una prospettiva interculturale i musei sono quindi non soltanto il riflesso dei mutamenti sociali, ma possono ambire ad essere essi stessi agenti del cambiamento.

Il dialogo interculturale è infatti «un processo che comporta uno scambio aperto e rispettoso di punti di vista tra individui, gruppi e organizzazioni con origini e sensibilità culturali differenti. Tra le sue finalità rientrano lo sviluppo di una più profonda comprensione di prospettive e prassi culturali diverse, la promozione della partecipazione e della libertà/opportunità di scelta, il sostegno all'uguaglianza, il potenziamento dei processi creativi» (Bodo Gibbs Sani 2009 p.6).

A parere di Elena Delgado, i musei devono oggi passare da spazi che hanno consolidato negli anni i valori e l'identità della società, attraverso una sorta di narrazione a monologo, a spazi che favoriscono la relativizzazione del contesto culturale e locale dominante, dando spazio ai punti di vista di nuovi attori sociali del territorio.

Secondo Delgado: «L'importanza di un museo non è data solo dalle sue collezioni, ma anche dalle riflessioni che esso costruisce a partire dalle collezioni stesse, dalla sua capacità di offrire informazioni e suggerire molteplici punti di vista sul patrimonio che conserva, attribuendo un significato a opere che hanno perso quello originale nel momento in cui sono state introdotte nel museo. La capacità di articolare discorsi e suggerire inferenze consente al museo di assumere il ruolo di piattaforma di riflessione su saperi, credenze, valori, atteggiamenti degli individui che compongono la società in cui esso si colloca» (Delgado 2009, p. 8).

I musei sono individuati come zone franche o spazi terzi, come tali ignoti a entrambe le parti, di dialogo tra le diverse identità culturali e, quindi, spazi di negoziazione di senso anche attraverso relazioni polemiche e di conflitto in cui lo scambio è reciproco, andando oltre la semplice accettazione dell'altro propugnata dal multiculturalismo.

Alla domanda su come attivare pratiche museali in grado di promuovere il dialogo interculturale risponde Simona Bodo, partendo dalla individuazione dei tre principali approcci emersi dalle diverse pratiche di promozione del dialogo interculturale nei musei europei.

« a) “culture in mostra” (ovvero un multiculturalismo “conoscitivo” inteso come strategia educativa per promuovere nel pubblico autoctono un maggiore rispetto e riconoscimento delle culture “altre”, spesso rappresentate in maniera distorta o del tutto escluse dagli spazi espositivi dei nostri musei;

b) integrazione – nel senso di “alfabetizzazione” dei “nuovi cittadini” – nella cultura dominante, attraverso lo sviluppo di programmi e attività finalizzati ad aiutare gli individui di origine immigrata ad approfondire la conoscenza della storia, della lingua, dei valori e delle tradizioni del Paese in cui hanno messo nuove radici;

c) promozione nelle comunità migranti di una consapevolezza delle proprie radici (con particolare attenzione ai rifugiati e ai richiedenti asilo) attraverso una programmazione “culturalmente specifica” (ad esempio, sviluppo di mostre temporanee intorno a oggetti che hanno una immediata rilevanza per specifiche comunità)” (Bodo, p. 22).

I primi due approcci non sono da rifiutare, ma vengono considerati utili se trovano successivamente una «piena legittimazione nel momento in cui fanno parte del processo che tende allo sviluppo di forme più complesse genuinamente interculturali» (Ibidem, p. 22).

Perché possa accadere, i musei devono aprirsi con convinzione a rapporti di reciprocità con i propri pubblici attraverso iniziative di autentica inclusione culturale e sociale, con un coinvolgimento attivo e partecipato degli individui che sono chiamati a partecipare ai processi di produzione di senso.

## 5.2 Decostruire e ricostruire il significato di Museo

L'applicazione del concetto di accountability verso la società evidenzia peculiari forme di responsabilità sociale che devono essere adottate o implementate in funzione di almeno cinque tipologie di pubblico: la comunità locale, i turisti, la scuola, gli artisti e gli operatori interni ai musei.

La prima funzione a cui fare riferimento è trasversale ai pubblici e la necessità della sua implementazione è stata approvata dall'Assemblea Generale Icom di Kyoto (Icom 2019): l'auspicio che i musei possano contribuire all'affermazione di una maggiore sostenibilità implementando l'Agenda 2030. Questo obiettivo può essere raggiunto sia riconoscendo che i musei giocano un ruolo nella creazione e condivisione di un futuro sostenibile attraverso le loro iniziative, ripensando e ridefinendo valori, missioni e strategie, sia riducendo l'impatto ambientale delle loro attività.

Pensando ai musei quali hub culturali emerge poi la centralità dei musei nello scambio di informazioni che trascendono il tempo, considerato in anni, ere politiche o generazionali. È un allargamento della cornice concettuale del museo, che amplifica sia la necessità di correlare i musei allo sviluppo locale e alle esigenze di questo contesto sia la capacità di attraversare i confini nazionali e geopolitici. Agire come hub culturale significa, inoltre, giocare un ruolo generativo nel creare connessioni trasversali tra istituzioni e attori sociali e culturali e tra campi disciplinari differenti, in particolare tra le discipline umanistiche e quelle scientifiche. Un altro aspetto centrale delle politiche museali odierne è l'adozione di un paradigma che ponga al centro non tanto le opere (che pure sono fondamentali) quanto le persone, costituite da tutti i potenziali frequentatori dei musei, e nuove domande di saperi e conoscenza.

In relazione alla comunità locale è possibile individuare, attraverso opportune politiche di ascolto, iniziative di welfare culturale, che si muovano anche fuori dalle mura dei musei, che coinvolgano in maniera inclusiva e partecipata in primo luogo le fasce fragili – per ragioni culturali, sociali, fisiche – della popolazione. Si tratta di progetti inclusivi e partecipativi in un'ottica di welfare culturale, che contribuiscono al superamento delle soglie culturali, sociali ed economiche rendendo i musei luoghi familiari e da abitare, più che da visitare. Sono strategie di coinvolgimento che interessano, in primo luogo, la comunità locale di riferimento, arrivando fino a forme di co-ideazione progettuale con una produzione di senso collettiva.

I turisti sono un altro pubblico di riferimento. Almeno per alcuni anni si assisterà a una modifica nel mercato del turismo culturale, che a mio avviso potrebbe avere conseguenze anche nel medio e lungo periodo. Il Nuovo Turista Culturale sarà meno interessato alle mostre blockbuster, incentrate su artisti mito, basate sui grandi numeri del botteghino, ottenuti attraverso campagne di comunicazione che trasformano le mostre in eventi medialità imperdibili, in cui la quantità non sempre fa rima con la qualità. Il nuovo turista culturale ricercherà un'esperienza museale meno frenetica, più meditata e consapevole in grado di trasmettere

autenticità e unicità. I musei italiani, così pieni di opere d'arte uniche e distintive, a volte ancora poco valorizzate, sono in grado di offrire i percorsi museali e l'esperienza che il nuovo turista culturale ricerca. Questa esperienza museale si contestualizza all'interno di una domanda crescente di turismo meno massificato e più distribuito tra diversi territori e una maggiore pluralità di beni culturali. Se abbandoneremo il grande numero quale misura del successo di una mostra, realizzeremo esposizioni meno costose, più gestibili e più attente alla qualità curatoriale. Il che non significa noiose e pesanti. Tutt'altro. I musei hanno anche la responsabilità civica di contribuire a formare il gusto dei visitatori.

Il terzo pubblico dei musei è il mondo scolastico e della formazione. I musei più innovativi propongono non visite passive alle scolaresche, ma attività didattiche e formative laboratoriali integrate con quelle scolastiche come opportunità di crescita ulteriore per le nuove generazioni attraverso gli stimoli dell'arte. La chiusura dei musei causata dalla diffusione del Covid19 e la previsione di un vistoso decremento futuro di visitatori, con il ridursi drastico delle entrate, ha indotto prestigiose e ricche istituzioni museali statunitensi (dal *Museum of Modern Art* di New York al *San Francisco Museum of Modern Art*) all'eliminazione per un paio di anni delle attività didattiche, con il conseguente licenziamento degli operatori che le portavano avanti. Questa grave decisione, che sottende una scarsa considerazione della didattica museale come costitutiva dell'identità dei musei, non è stata seguita dai musei italiani che, al contrario, stanno facendo di tutto per riproporre, fin dalle prossime settimane, attività didattiche e formative, magari arricchite dall'esperienza digitale di questo periodo, attraverso un'integrazione tra online e presenza fisica nei musei. Il quarto pubblico è rappresentato dal mondo dell'arte, in particolare dagli artisti verso cui in primo luogo i musei pubblici hanno una responsabilità, che si differenzia da quelle delle altre componenti del mercato dell'arte. Questa situazione è parsa evidente in questi mesi di Covid19, quando gli artisti, con l'eccezione di quelli più affermati, sono risultati tra le categorie più colpite dalla crisi, senza clausole di salvaguardia o cassa integrazione da cui ripartire. Chi ha una galleria di riferimento può non ritrovarla dopo la crisi, chi si sostiene vendendo le proprie opere soffrirà la crisi del mercato dell'arte. Per molti è un problema anche comprare i materiali per produrre nuove opere o avere uno spazio dove realizzarle.

Il museo deve prendere una posizione chiara in questo preciso momento e assumersi responsabilmente carico delle necessità della comunità che rappresenta, forse anche rinunciando all'organizzazione di una nuova mostra per mettere a disposizione le proprie risorse e i propri spazi. Da questa considerazione nasce, all'interno del Museo di Arte Moderna MAMbo (uno dei 13 musei dell'Istituzione Bologna Musei), un nuovo concetto di museo denominato Nuovo Forno del Pane: non più casa delle opere ma degli artisti, incubatore di nuove progettualità. La grande Sala delle Ciminiere sarà messa a disposizione dei creativi per creare studi, spazi di lavoro, atelier, cantieri di produzione coordinata, che configurano l'attività di una vera e propria comunità creativa aperta al rapporto diretto con la comunità del territorio. Questa è una delle risposte tra loro diverse che i musei stanno dando a questa situazione contingente, nella consapevolezza crescente che la responsabilità nei confronti della comunità creativa deve costituire un obiettivo di lungo periodo da perseguire con modalità innovative rispetto al passato.

L'ultimo pubblico di riferimento dei musei è il pubblico interno, costituito da tutti gli operatori museali, sia quelli che operano a tempo indeterminato sia determinato. Abbiamo detto che alle funzioni più consolidate, come l'effettuazione di ricerche sulle testimonianze dell'umanità per acquisirle, conservarle, esporle e comunicarle ne sono state affiancate altre, quali la promozione della conoscenza e del pensiero critico, lo sviluppo sostenibile, il welfare culturale, la gestione della rete di relazioni proprie di un hub culturale, l'accessibilità e la partecipazione, l'integrazione sempre più stretta con la didattica scolastica e la relazione con gli artisti e i creativi. Queste nuove funzioni necessitano di nuove professionalità che si integrino con quelle più tradizionali e che devono essere formate dalle istituzioni museali, con finanziamenti che eccedano quelli attuali e che i musei possono ottenere solo se riescono a fare percepire il loro ruolo di hub culturale come socialmente e culturalmente necessario.

Da ultimo, questo modo di ripensare i musei incide su vari aspetti della pratica museale e può essere considerato a più livelli.

In primo luogo, il livello del processo di trasformazione degli oggetti in storie attraverso acquisizioni, allestimenti e strutture narrative che enfatizzano l'approccio storico, sociale, culturale comparato destrutturando la visione nazionalistica quando presente. Il punto di partenza è l'immagine percepita, del museo e del suo contenuto, che possiede chi si avvicina al museo. La necessaria mediazione culturale deve partire, se vuole essere efficace, dalla condivisione con i visitatori di questa prima percezione per poi



ampliarla grazie a narrazioni che propongano diverse interpretazioni degli stessi oggetti, sulla base di stratificazioni temporali e spaziali comparate. In un certo senso la mediazione culturale percorre a ritroso il processo costitutivo del museo e delle sue collezioni: decostruisce ciò che è stato sedimentato nel tempo e che viene dato per scontato. È la stessa operazione di cui scrive Roland Barthes in *Miti d'oggi* (1962) quando, parlando dell'opera di decostruzione del mitologo, espone i modi in cui l'ideologia è naturalizzata nei «discorsi scritti, nella fotografia, nel reportage, nello sport, nella pubblicità del ventesimo secolo». Spesse volte, infatti, anche le opere contenute nei musei vengono, a mio avviso, considerate come miti che «non negano le cose, anzi, la loro funzione è di parlarne, semplicemente le purificano, le fanno innocenti, le istituiscono come natura e come eternità, danno loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione» (Barthes 1962: 223).

In secondo luogo, come già accennato in precedenza, il livello dei processi inclusivi e partecipativi in grado di allargare il pubblico dei musei facendolo diventare un attore attivo, eliminando le soglie culturali, sociali, economiche che oggi si frappongono a una più ampia fruizione.

Terzo ambito la trasformazione dell'esperienza della frequentazione dei musei attraverso approcci immersivi, esperienziali, coinvolgenti, emotivi che utilizzino in maniera pertinente ed efficace le nuove tecnologie quali forme di integrazione e arricchimento dell'esperienza museale e non di sostituzione. È così che l'azione di necessaria mediazione culturale può anche avvalersi delle potenzialità della nozione di "Historical empathy" che coinvolge la ricostruzione, con modalità aperte e coinvolgenti, dei punti di vista dei visitatori attraverso l'acquisizione di conoscenze e significati che fanno riferimento a un contesto storico più ampio (Seixas e Morton 2013; Endacott e Brooks 2013). In questa maniera si erode la convinzione di chi percepisce i musei come fonti autorevoli di verità inoppugnabili e non istituzioni che interpretano la storia e che offrono i risultati di volta in volta acquisiti attraverso successive nuove interpretazioni. Questo è vero perché, come ha scritto Hilde S. Heine: «I musei sono depositi di cose materiali solo da un punto di vista superficiale. In fondo sono sempre stati serbatoi di significato» (Hein, 2000, 5). Un approccio empatico ai musei si basa dunque su due azioni contemporanee. Da un lato, attraverso la ricerca allarga il contesto storico di riferimento ampliando le possibili interpretazioni proposte dai musei, con un evidente arricchimento cognitivo dei visitatori. Dall'altro, adottando modalità inclusive e narrative partecipate e immersive porta a una valorizzazione anche emotivamente coinvolgente ed efficace del patrimonio tangibile e intangibile delle collezioni dei musei.

Roberto Grandi  
Presidente, Istituzione Bologna Musei

## Bibliografia

- Barthes R. (1962), *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- Bodo S. Gibbs K. Sani M. (a cura di) (2009), *I musei come luoghi di dialogo interculturale: esperienze dall'Europa*, MAP for ID, Bruxelles
- Boffey D. (2019), *End of Golden Age: Dutch museum bans term from exhibits*, in "The Guardian".  
<https://www.theguardian.com/world/2019/sep/13/end-of-golden-age-amsterdam-museum-bans-term-from-exhibits>
- Bourdieu P. Darbel A. (1972), *L'amore dell'arte, le leggi della diffusione culturale: i musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini
- Delgado E., *I musei come spazi di negoziazione*, in Bodo S. Gibbs K. Sani M (a cura di) (2009) *I musei come luoghi di dialogo interculturale: esperienze dall'Europa*, MAP for ID, Bruxelles, pp. 8-10.
- Endacott, J Brooks S. (2013), *An Updated Theoretical and Practical Model for Promoting Historical Empathy*, in "Social Studies Research and Practice" 8 (1), pp. 41-58.
- Fiorio M. T. (2018), *Il museo nella storia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Foucault M. (1984), *Des espaces autre in "Architecture, Mouvement, Continuité"* n. 5, pp. 46-49, (trad. it. *Eterotopie*, in Pandolfi A. *Archivio Foucault. Interventi Colloqui Interviste* vol. III, Feltrinelli, Milano, pp. 307-316).

Foucault M. (2006), *Utopie/Eterotopie*, Cronopio, Napoli.

Hedeman M. Kristoffersen M. (2020), *Art History Department to scrap survey course* in “Yale News” ( <https://yaledailynews.com/blog/2020/01/24/art-history-department-to-scrap-survey-course/>)

Hein H. S. (2000). *The museum in transition: A philosophical perspective*. Washington, DC: Smithsonian Institution

Hooper-Greenhill E. (2005), *I musei e la formazione del sapere*, Il Saggiatore, Milano.

Huston W.T. (2020), *Yale University Dumps Famed Art History Course Because it is ‘Too White’*, in “The Washington Sentinel”, 25 gennaio 2020 <https://thewashingtonsentinel.com/>.

Icom (2019), *Icom Kyoto 2019 25<sup>th</sup> Icom General Assembly* <https://icom-kyoto-2019.org/icom.html>

Kreps C., *Prefazione*, in Bodo S. Gibbs K. Sani M. (a cura di) (2009), *I musei come luoghi di dialogo interculturale: esperienze dall’Europa*, MAP for ID, Bruxelles, pp. 4-6.

Mottola Molfino A.(1998), *Il libro dei Musei*, Allemandi, Torino Pezzini I. (2011), *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Bari-Roma

Pezzini I. (2017), *Interazioni. Nello spazio del museo fra visitatori e opere*, in Balbiani L. Kluge D. (a cura di), *Scritture e linguaggi del turismo. Viaggi tra parole, interpretazioni, esperienze*, Nuova Cultura, Roma, pp. 95-104.

Seixas P. Morton P. (2013), *The Big Six: Historical Thinking Concepts*. Toronto, Nelson.

\*Una versione in parte rimaneggiata di questo saggio apparirà in *Comunicazione storica. Approcci interdisciplinari* (a cura di Mirco Dondi e Simona Salustri), Bologna, Clueb, ottobre 2020.