

Museum Suff? Inside the Fences of Culture

Original

Museum Suff? Inside the Fences of Culture / Pace, Sergio; Mazzoni, Guido; Bertoni, Clotilde. - In: BETWEEN. - ISSN 2039-6597. - ELETTRONICO. - 14:28: The Public Dimension of Dwelling(2024), pp. 369-389. [10.13125/2039-6597/6438]

Availability:

This version is available at: 11583/2996441 since: 2025-01-09T15:56:06Z

Publisher:

Università degli studi di Cagliari-Dipartimento di Filologie e Letterature Moderne

Published

DOI:10.13125/2039-6597/6438

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Museum stuff? Inside the fences of culture

Edited by Clotilde Bertoni

With contributions by
Clotilde Bertoni, Guido Mazzoni, Sergio Pace

Abstract

Oppressive, mysterious, everyday dwellings; institutional places, mental places as well: libraries and museums are such contradictory public buildings. This issue deals with the topic (after a foreword by the editor), through a contribution about libraries by Guido Mazzoni and one about museums by Sergio Pace.

Keywords

Libraries; Museums; Culture.

Roba da museo? Dentro i recinti della cultura

Ed. Clotilde Bertoni

Ambivalenze croniche

Clotilde Bertoni

«Lui ama i musei, e io ci vado con sforzo, con uno spiacevole senso di dovere e fatica. Lui ama le biblioteche, e io le odio». La citazione viene da *Lui e io*, il saporito bozzetto nel quale Natalia Ginzburg gioca a contrapporre il proprio disagio nella vita pubblica al disinvoltato eclettismo con cui il suo secondo marito Gabriele Baldini riesce a dominare ogni versante. Ma al di là del testo di cui fa parte, il passaggio mette in gioco una costante di lungo corso: le biblioteche e i musei pubblici possono suscitare reazioni divergenti; e non solo, come qui, a seconda delle persone, ma inoltre all'interno di una persona stessa.

Beninteso, a livelli non omologabili. Pressoché in ogni tempo, il grosso della collettività non odia le biblioteche, semplicemente le ignora, le lascia a disposizione degli studenti e degli studiosi loro uniche categorie di frequentatori abituali (per lo più poi non così entusiaste di coesistervi), e di quei solitari alla scoperta della cultura (stile l'Autodidatta della *Nausée* di Sartre), almeno fino all'avvento del digitale loro presenze immancabili. Per i musei, tutt'altra storia: ci si può andare con gioia, ci si può andare con sforzo, magari non ci si torna, magari non se ne ricorda niente, ma bisogna ben dire di essere passati almeno in alcuni dei più prestigiosi; sono tappe scontate di qualsiasi turismo, da quelli passivi delle comitive al guinzaglio delle guide, a quelli più o meno alternativi dei viaggiatori indipendenti; sono ben più esposti all'attenzione e al giudizio, difatti infinite volte teatro di faide

di potere e tensioni di vasta risonanza (per limitarsi a un esempio connesso agli argomenti trattati in questo numero dalla rubrica "In discussione", basti pensare alle polemiche fiammeggianti, ampiamente documentate dai carteggi di Croce, divampate a inizio Novecento intorno alla gestione del Museo Nazionale di Napoli).

Resta però che, al di là del loro imparagonabile risalto, sia le biblioteche sia i musei scatenano sentimenti contraddittori. Probabilmente, perché in fondo sono contraddittori già in se stessi. Da un lato, sono templi laici, come quelli religiosi solenni, carichi di storia, stretti alla regola del raccoglimento e del silenzio, dunque sovente venerati e patiti al tempo stesso, oggetto di un rispetto venato di insofferenza, di una devozione frammista a ansia claustrofobica. D'altro lato, diversamente dai templi religiosi, offrono spazio sterminato all'iniziativa, stimolo inesauribile all'immaginazione. Certo, sono vigilati da custodi e funzionari severi, magari ostili (come ricorda un *divertissement* satirico di Umberto Eco, i bibliotecari modello considerano solitamente il lettore «un nemico, un perdigiorno (se no sarebbe a lavorare), un ladro potenziale»), ma non sono governati da ministri del culto, non sono occupati da riti regolari; riescono insieme a garantire rifugio dal mondo esterno e a rinnovarne la percezione; permettono scorribande a volontà, da quelle concrete lungo le sale, i volumi e le opere d'arte, a quelle mentali fatte di associazioni, meditazioni, sogni; sono luoghi sacri a cui si accede con timore reverenziale, ma pure luoghi di avventura, disponibili a essere abitati in modi instabili, idiosincratici, voluttuosamente anarchici. Come sa benissimo la narrativa di finzione; che ha messo in campo nelle forme più varie questa ambivalenza.

Beninteso, la *fiction* predilige le biblioteche inventate, private o accessibili a pochissimi, utili a definire personaggi, caste o epoche (come la biblioteca epicentro dell'esaltazione di Don Chisciotte, quella roccaforte – e rovina – del don Ferrante manzoniano, quella che è illusoria cittadella del sinologo Peter Kien in *Die Blendung* di Canetti, quella appartenente al principe di Ponteleone che si guarda bene dal mettervi piede del *Gattopardo*, quella covo di veleni in senso proprio e figurato del monastero benedettino del *Nome della rosa*); e le biblioteche fantastiche dense di sensi allegorici (ovviamente la Biblioteca di Babele borge-

siana, nonché quella eponima del racconto di Kurd LaBwitz *Die Universalbibliothek*, che contribuisce a ispirarla, ma pure, ben prima, la King's Library in cui i volumi prendono vita di *The Battle of the Books* di Swift). Però, inscena anche numerose biblioteche pubbliche, di fantasia o autentiche, dai tratti significativamente difformi. Sono famose certe biblioteche letterarie assai tristi, come quella mai esistita in cui il Mattia Pascal pirandelliano dà la caccia ai topi e prova a convincere don Eligio Pellegrinotto dell'impossibilità di scrivere ancora libri, o quella Civica triestina di *Una vita* di Svevo, in cui Alfonso Nitti tenta svogliatamente di intraprendere un lavoro filosofico, o quella della Bouville corrispondente a Le Havre della *Nausée* di Sartre, in cui Antoine Roquentin si persuade dell'inutilità della ricerca storica e dell'infondatezza dell'approccio umanista alla realtà. Al cinema hollywoodiano, poi, sono care le biblioteche ammuffite e soavi, cantuccio residuo di antiche tradizioni, baluardi contro gli sbandamenti del progresso e gli agguati dell'intolleranza (come quella del dimenticato *Storm Center* di Tara-dash, in cui una Bette Davis bibliotecaria grigia e indomita tiene testa da sola all'impennata repressiva del maccartismo). Ma la narrativa moderna inanella pure biblioteche in grado di segnare o scambussolare il corso della vita: come la storica Nazionale parigina, che nei *Mémoires d'une jeune fille rangée*, autobiografia, strutturata come un *Bildungsroman*, di Simone de Beauvoir, nutre la formazione dell'autrice, però volta a un futuro non di classica studiosa; o la Comunale di Ferrara che nel *Giardino dei Finzi Contini*, *Bildungsroman*, a sfondo autobiografico, di Giorgio Bassani, è asilo abituale (fino all'arrivo delle leggi antisemite) del narratore ragazzo, però già incline a considerare con sufficienza le ricerche erudite in cui è sprofondata il direttore; o la vecchia British Library che in romanzi diversissimi, da *New Grub Street* di George Gissing a *Jakob's Room* di Virginia Woolf, a *The British Museum Is Falling Down* di David Lodge, è insieme sede di coercitive *routines* di lavoro, luogo di vertiginosa scoperta dell'immensità del sapere, pungolo di riflessioni e *rêveries*; o l'Ambrosiana e la Trivulziana di Milano, che nel *Pendolo di Foucault* di Eco prima alimentano le congetture del protagonista Casaubon, poi permettono alla sua pragmatica compagna Lia verifiche utili a dimostrargliene l'insussistenza; o la London Library che

in *Possession* di Antonia Byatt offre al giovane studioso già incupito Roland Michell un manoscritto che (per vie parecchio irregolari) lo salverà dalle sue frustrazioni. Fino al volume conclusivo dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante, in cui la narratrice, autrice di successo, guarda con curiosità inquieta alle ricerche sulla storia di Napoli che la sua talentuosissima ma sempre irrealizzata amica Lila ha iniziato a condurre nella Nazionale cittadina, pensando che forse finirà per ricavarne un'opera di spessore ben superiore alle sue, in effetti simili, in una sorta di *mise en abyme*, a quella di cui fanno parte: come se il romanzo, poderosa resurrezione dei grandi intrecci di una volta, si protendesse infine verso l'ipotesi di un'opera diversa, imbevuta della linfa di un patrimonio librario immenso, e perciò più originale di tutti i libri mai scritti.

Se poi la letteratura e il cinema squadernano gallerie e collezioni personali in abbondanza (caso estremo *Il museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk, storia di un immaginario museo privato, rapidamente trasformato, in un serrato gioco di specchi tra finzione e realtà, in autentico museo pubblico), mostrano pure i volti differenti che i musei pubblici possono assumere. Da un lato, rappresentano urti in quantità tra i loro smisurati e frastornanti tesori di arte e storia, e gli smarrimenti di visitatori appartenenti a tipologie umane e sociali disparate: tra gli esempi, l'accostamento caotico alle collezioni del Louvre, oscillante tra curiosità e sconcerto, dei proletari dell'*Assommoir* di Zola; l'incapacità a penetrare nello splendore di palazzo Pitti dello Zeno subito recalcitrante come di sua moglie Augusta, tipica turista coscienziosa e limitata, nella *Coscienza* sveviana; il senso tormentoso di estraneità e inadeguatezza che nelle *Belles images* di Simone de Beauvoir i vasi del museo dell'Acropoli provocano nella pubblicitaria protagonista, troppo assuefatta alle rutilanti immagini delle merci e delle *réclames*. Ma parallelamente, parecchi testi inscenano passaggi nei musei ben altrimenti intensi, peraltro sorretti non tanto da un'oggettiva attrezzatura culturale, quanto da emozioni, associazioni, epifanie imponderabili, segno dell'indeterminabile, instabile e destabilizzante incidenza dell'arte sulle dinamiche psicologiche e sui rapporti intersoggettivi: in *The Marble Faun* di Hawthorne, le valenze simboliche e l'impatto sui protagonisti del *Fauno* dei Musei Capito-

lini e dal dipinto della Galleria Barberini allora creduto il ritratto di Beatrice Cenci di Guido Reni; in diverse opere di James, da *Travelling Companions* a *The American* a *Portrait of a Lady*, il potere dei musei italiani di rivelare i personaggi a se stessi o al lettore; in *Nel museo di Reims* di Del Giudice la reinvenzione del museo eponimo nelle peculiari prospettive che ne filtrano la scoperta.

Innumerevoli poi le rinascite dei musei sullo schermo, a partire da quelle dei più celebri, trascinati in filoni difforni, ricreati da approcci molteplici: agitati nottetempo da avventure fantastiche di vario stampo, come il Louvre sconvolto da un'apparizione perturbante della serie e del film *Belphégor*, o il Museum of Natural History, in cui i reperti si animano repentinamente, del ciclo *Night at the Museum*; teatro di pedinamenti, fughe e suspense mozzafiato, come l'Alte Nationalgalerie di Berlino dell'hitchcockiano *Torn Curtain* o il Guggenheim di *Three Days of the Condor* di Pollack; scenario di furti non troppo disonesti, come il Metropolitan di *The Thomas Crown Affair* di McTiernan o, prima, l'immaginario Musée Kléber-Lafayette parigino (a cui il Jacquemart-André presta la facciata) di *How to Steal a Million* di Wyler, la miglior commedia mai realizzata sulle mercificazioni e falsificazioni dell'arte; dissacrati di colpo come il Louvre attraversato al volo dai ragazzi di *Bande à part*; sfondo di conversazioni, battibecchi e innamoramenti come quelli che costellano la filmografia di Woody Allen; occasione di profondi sommovimenti dell'interiorità, come il Museo Archeologico di Napoli di *Viaggio in Italia* di Rossellini, o quello di *Sogni* di Kurosawa, in cui i quadri di Van Gogh sollecitano una straordinaria esperienza onirica.

Le ambivalenze inscenate dalla *fiction* permangono: le biblioteche e i musei restano istituzioni contraddittorie, a seconda dei casi percepite come inabitabili, convertite in abitazioni quotidiane, in grado di abitare potentemente l'interiorità. D'altra parte, inevitabilmente mutano, risentono ampiamente degli sviluppi della tecnologia come dei cambiamenti della fisionomia della cultura. È quanto mettono a fuoco i due articoli che seguono: quello sulle caratteristiche e sulle metamorfosi delle biblioteche di Guido Mazzoni, studioso e scrittore che ha ricavato i suoi libri anche da lunghi soggiorni in molte delle più importanti (nel-

la nota preliminare del suo *Teoria del romanzo*, nel giro di un decennio divenuto un classico della teoria e della critica internazionale, esprime il proprio debito con la Bibliothèque Nationale de France, anzi con un suo angolo preciso, la Sala U della sede di Tolbiac); e quello sulla realtà e sul divenire dei musei di Sergio Pace, storico dell'architettura moderna di vasti orizzonti e competenze, inoltre referente per il Politecnico di Torino dei Servizi Bibliotecari, Archivistici e Museali, e tra i primi a occuparsi del prossimo impatto dell'intelligenza artificiale sulla loro gestione e fruizione.

Concepiti e scritti in totale autonomia, questi contributi si prestano nondimeno a essere messi in dialogo: perché entrambi analizzano l'interazione tra la dimensione oggettiva degli spazi esaminati e quella soggettiva dei loro frequentatori; entrambi li vedono pure come spazi del possibile, molla di indefinito rinnovamento, oltre che della conoscenza, dell'esperienza e dell'immaginario; entrambi guardano ai loro mutamenti *in fieri*, forse snaturamento, forse rinascita, in modi tanto più interessanti perché del tutto differenti, densi di spunti fertili per una riflessione *in fieri* anch'essa.

Biblioteche

Guido Mazzoni

Certo, ci vogliono sia i libri sia il silenzio, ma alla fine non sono né i libri né il silenzio a farne una, e non a caso si finisce per andare anche in quelle che non possiedono né gli uni né l'altro. In quella dove mi trovo adesso per esempio, la Biblioteca Nazionale di Roma, i libri di fatto non ci sono: te ne concedono solo tre e li devi chiedere entro le 16,30, che di venerdì diventano le 12,30; ed è inutile far notare che pure le biblioteche di paese te ne danno di più e per un tempo più lungo perché tanto non serve, li fai incazzare e basta. Peraltro qui non c'è nemmeno il silenzio, se è per questo, perché gli utenti locali hanno per lo più un rapporto molto lasco, molto italiano con la parola e l'assenza di parola, e i bibliotecari, da parte loro, parlano e telefonano senza pro-

blemi. Ma non importa: in fondo basta conoscere il territorio e spostarsi, e prima o poi il silenzio lo si trova. In fondo anche questo posto improbabile che sembra la sala di aspetto di un aeroporto nordeuropeo triste possiede la prima delle cose che un'istituzione simile deve avere e dunque rimane, nonostante le apparenze, una biblioteca.

Ma che cos'è una biblioteca? Se se ne dovesse dare una definizione secca, io direi che la biblioteca è innanzitutto appartamento. Lo è in senso etimologico: è un posto dove chi si dedica all'ascesi di leggere o di scrivere va per rimanere separato dal mondo. In questo senso la biblioteca è l'antitesi della casa, dove magari si sta da soli ma sempre in mezzo alla vita quotidiana e alla sua entropia piena di derive e distrazioni. È vero che, da tre decenni, la natura di appartamento delle biblioteche è stata scossa dall'avvento di internet e dei cellulari. Chi ha l'età per farlo ricorda quanto sia stato traumatico l'arrivo della rete per chi frequentava la più vasta, appartata e autodifesa biblioteca europea, la Bibliothèque Nationale de France. All'inizio l'accesso a internet era riservato ai computer pubblici: per navigare bisognava alzarsi e rimanere esposti allo sguardo e all'attesa degli altri, che facevano la coda dietro di noi per distrarsi on line proprio come noi; poi purtroppo il collegamento alla rete fu reso disponibile a tutti sul tavolo dove in teoria si studiava e l'appartamento ne fu in parte scosso. E tuttavia una forma di separazione permane sempre, ed è la pietra angolare dell'istituzione-biblioteca, e lo si capisce bene quando si considera che almeno la metà degli utenti di una biblioteca non va in biblioteca per leggere i libri di quella biblioteca.

Certo, le istituzioni di cui parliamo sono tali anche perché, oltre alla separatezza, offrono gli oggetti dai quali prendono il nome. La mia idea platonica della biblioteca ha gli scaffali aperti e i libri in vista. È molto importante che opere ignote, non addomesticate dalla consuetudine, aleggino intorno a chi sta seduto. Non vorrei che quanto sto per dire venisse preso come un'iperbole (non lo è), ma chi ha familiarità con i libri sa che ognuno di loro è una forma di vita e suscita una curiosità o un'estraneità molto simile a quella che suscitano gli individui, con la differenza che i libri pongono meno problemi di relazione. Camminare in mezzo agli scaffali è un'esperienza molto potente. Vi si

vedono allineati gli sforzi che centinaia di migliaia di nostri simili hanno fatto nell'intento di mettere su carta le loro conoscenze e le loro velleità. Si viene travolti dal sublime della creazione umana, uguale e contrario al sublime della natura ma altrettanto vasto, e si fa esperienza di ciò che Simmel chiamava la tragedia della cultura, vale a dire la distanza crescente tra l'intelletto generale che ogni giorno si espande grazie alla divisione del lavoro e il singolo intelletto chiuso nei limiti di una vita e della sua finitezza vulnerabile. È come camminare in una foresta pluviale che, a differenza delle foreste reali, si allarga sempre e senza disboscamenti, o come vedere per la prima volta, dal taxi o dal treno, una città o una megalopoli e guardare i palazzi infiniti o le case unifamiliari che proliferano senza orizzonte sulla superficie di periferie indecifrabili. E in questi casi è inevitabile scegliere a caso un individuo tra la folla e accoppiare al sublime di estensione il sublime di profondità, come quando lo sguardo che entra in città si sofferma su alcune finestre o su alcune persone ferme nelle auto in coda ai semafori, perché un libro è spesso il risultato di una vita, o comunque di una sua fetta, e aprendolo si incontra un individuo e al tempo stesso si capisce che ognuno è solo il frammento marginale di un intero che sfugge da ogni lato. Certo, alcuni di questi individui hanno un'estensione maggiore di altri e giacciono sugli scaffali accompagnati dai saggi che altri individui minori hanno scritto su di loro, ma la dimensione delle grandi biblioteche è tale che anche i nostri individui preferiti si perdono in mezzo alla vastità del tutto; e chi è al centro di una sala, nella sala successiva sarà solo uno sconosciuto. Impressionanti da questo punto di vista gli *stacks* in libero accesso delle grandi biblioteche universitarie americane, che occupano sei o sette piani di grossi cubi brutalisti privi di luce naturale, e che si aprono girando manopole grazie alle quali appaiono o scompaiono secoli o millenni di qualcosa. È molto interessante vedere la bibliografia primaria e secondaria su Leopardi, per dire, mentre affonda in uno *stack* che molti, per molto tempo, non apriranno più.

Le biblioteche sono cariche di morte, ma si tratta più che altro di vita reificata, trasformata nell'oggetto-libro che attende di essere scoperto e di esistere per noi, prima di ritornare sul suo scaffale. E sono

anche il luogo dove spesso si va per produrre anche noi il nostro coso, e che ci rimanda l'idea oggettiva del posto reale che il coso occuperà nell'economia del tutto. E comunque le opere hanno o possono avere una profondità pronta a accendersi se trovano il lettore che sa coglierla. Tante volte nelle biblioteche si scopre o si ammira un libro che non conoscevamo, si diventa curiosi di chi l'ha scritto; si fa insomma l'esperienza di quanto un ambito di problemi, un'ossessione, un'idiosincrasia possa allargarsi fino a diventare più importante di ogni altra cosa. È quello che succede quando dedichiamo anni alla scrittura di un'opera, e più in generale è quello che tutti fanno ogni giorno quando costruiscono il proprio mondo personale dedicandosi ai propri *dada*. Questa ambivalenza tra la malinconia nata dalla contemplazione dei libri-frammento disposti su uno scaffale che funziona da archivio o da loculo e la mania che ne ha reso possibile la scrittura dice qualcosa di profondo.

Nella biblioteca è fondamentale la presenza degli altri, e lo è in due modi divergenti e contraddittori tra loro. Per un verso gli altri sono una distrazione: possono parlottare (prima o poi succede sempre), possono battere sulle tastiere con una violenza che le tastiere contemporanee rendono innecessaria (negli anni Novanta lo facevano i vecchi abituati alle macchine da scrivere; ora lo fanno i postadolescenti cresciuti da soli nelle loro camerette di figli unici disabituati a contemplare la presenza degli altri); possono lasciare che le loro immondizie musicali escano dalle cuffiette (poche cose sono così incomunicabili, così intransitive come la musica altrui) o far partire le ventole dei computer sovraccarichi (dieci o quindici anni fa quelle degli Hewlett Packard facevano il rumore di un aereo al decollo: le prima cosa da fare entrando in sala alla BN era evitarle: il resto della mattinata sarebbe trascorso sperando che nessun possessore di Hewlett Packard si sedesse in sala U).

Ci sono però altre ragioni di distrazione, di tutt'altra natura. Nelle biblioteche aleggia molto voyerismo e un po' di erotismo, non fosse altro perché i corpi che le frequentano sono per lo più giovani, e questa atmosfera fatta di vaghe rêveries e di un vaghissimo senso della possibilità è parte del fascino del luogo. Ma oltre a generare distrazione, gli

altri garantiscono una forma di controllo: con la loro presenza di esseri sensibili, disturbabili, nonché di fantasmatici concorrenti, ci impediscono di alzarci e vagare dietro qualcosa, come fatalmente accade in casa, nella centrifuga della vita quotidiana. Vent'anni fa, alla Regenstein di Chicago, uno studente cinese di ingegneria o qualcosa di simile arrivava sempre per primo al tavolo che entrambi avevamo accuratamente scelto per via dell'illuminazione e non si alzava mai dalle nove del mattino alle nove di sera; la sua tenacia era il segno di una cultura destinata a dominare il XXI secolo e una specie di sfida. L'unico segno di vita che ogni tanto si permetteva era far ruotare la penna tra indice e medio con lo stesso movimento che fanno le pale di un elicottero.

Da qualche anno l'istituzione-biblioteca sembra entrata in una fase recessiva. La pandemia ha moltiplicato la quantità di libri digitalizzati; Library Genesis e Anna's Archive ne hanno messi molti in rete; nelle grandi biblioteche americane le opere hanno spesso una circolazione digitale, e in ogni caso vigono forme di prestito che permettono ai più di portarsi a casa o in stanza svariate decine di libri. Ancora più interessante è l'attacco ideologico all'istituzione come l'abbiamo conosciuta finora e che proviene, come spesso succede, non da destra (la destra è troppo ignorante per fortuna, di solito, tranne qualche eccezione che riguarda per lo più la scuola, non ha la velleità di intervenire sulla cultura; si limita a reagire a ciò che fa l'altra parte o a tagliare i fondi, e basta) ma da sinistra, dalla parte che si identifica come sinistra, qualunque cosa ciò voglia dire. Hanno cominciato le socialdemocrazie scandinave inventando l'idea delle biblioteche aperte alla cittadinanza, dove non si va a leggere ma a perseguire quattro obiettivi (*experience, involvement, empowerment e innovation*) in quattro spazi diversi (*inspiration space, learning space, meeting space e performative space*). Sto citando da H. Jochumsen e C.H. Rasmussen, *The Four Spaces: A New Model for the Public Library*, apparso nel 2012 su "New Library World" e notevole sotto molti punti di vista, a cominciare dallo stile, che è poi la stessa Neolingua che parlano i pedagogisti. Questo nuovo paradigma lo si vede applicato nella peraltro bellissima Deichman Bjørvika, la biblioteca pubblica di Oslo, costruita come un grande open space alto sei piani. Al piano terra c'è l'ingresso e il merchandising, al secondo lo spazio

per i bambini, in quelli successivi i libri divisi per argomento. Ricordo, al quinto, la gigantografia di un calciatore appesa a una parete (non era né Haaland né Ødegaard: era un tizio generico) e, dalle finestre, il panorama del porto e della città aperto su tutti i lati (Haaland lo conosco tutti, ma io vorrei segnalarvi Ødegaard, che non tutti conoscono ma che è davvero un grande giocatore) per garantire una vista straordinaria su una città che non ha nulla da mostrare ma fa di tutto per rendersi guardabile. Arredi interni ricchissimi, sedie e poltrone di design, lampade scelte bene e molto probabilmente funzionali (sulla scelta delle luci nelle biblioteche si potrebbero dire tante cose, perché di solito gli architetti sembrano non avere la minima idea delle condizioni di luce di cui ha bisogno uno che legge un libro e prende appunti: quello della Bibliothèque Nationale, per esempio, ha reso impraticabili tre o quattro sale sul lato Nord perché non si è accorto che sarebbero rimaste al sole per tutto il pomeriggio). Il problema, a Oslo, è che il rumore dei pur addomesticatissimi bambini norvegesi arriva tranquillamente al quinto piano sabotando il silenzio che sarebbe necessario per leggere, e questo perché è chiaro che la lettura non è il solo scopo di questo luogo, e che qui i libri sono più che altro una decorazione o un accompagnamento, come succede in certi ristoranti. L'area silenzio riservata ai lettori-lettori si trova al sesto piano, ed è interessante che sia piccola, blindata e illuminata artificialmente in un edificio che è bello anche perché si fa riempire dalla luce naturale. Quello che un tempo era la norma (leggere libri in una condizione di appartamento) è diventata l'eccezione, il caso particolare, il bisogno speciale e secondario. Nella nuova British Library si assiste a qualcosa di simile, ma per fortuna gli spazi riservati ai lettori-lettori sono luminosi e ampi se si esce dal recinto ufficialmente riservato dagli umanisti e si invadono gli spazi destinati in teoria alle scienze, anche se nessuno ha mai visto uno scienziato in biblioteca, secondo me c'è proprio un divieto. Tutto questo è il segno di qualcosa: della scolarizzazione di massa e prima ancora della democrazia, certo, che hanno declinato diversamente ciò che la Neolingua chiama "i bisogni culturali", ma anche di un effetto decisivo della nuova cultura che l'intreccio tra la scolarizzazione e il pop ha generato, e che ha reso antipatico e obsoleto quel tratto ascetico che era tipico della vecchia cultu-

ra umanistica libresca. Questo rifiuto dell'*askesis* intellettuale è molto eloquente anche perché il nostro mondo non è in linea di principio nemico dell'asceti. Si pensi allo sport, per esempio, alla diffusione tra le masse, negli ultimi quarant'anni, dell'idea che occorra fare sport, che si debbano trovare due ore al giorno in due o tre giorni a settimana per rotolarsi su un tappetino o per correre, come se fossimo ancora dei cacciatori del Paleolitico. Poche cose sono più ascetiche dell'allenamento sportivo. Dunque il problema non è l'asceti in sé ma l'asceti intellettuale, l'idea che l'ambito della cultura non sia solo quello che è diventata per le masse mediante acculturate di oggi - una forma di entertainment o, in subordine, di pedagogia civile, di fervorino laico, surrogato contemporaneo delle prediche di una volta che, avendo alle spalle una tradizione più solida, avevano in fondo più dignità. Significativo anche il rapporto tra istituzioni e élites che certe scelte implicano. Gli Stati continuano a ritenere ovvio che si debbano finanziare centri specializzati nella preparazione di pochissimi arcieri, o ginnasti, o pattinatori, o schermidori destinati a gareggiare con i parigrado di altre nazioni in gare che interessano a un pubblico sparuto, mentre sembrano non ritenere più così ovvio che si debbano finanziare biblioteche destinate non al pubblico generico che cerca *experience, involvement, empowerment* e *innovation* ma a pochi asceti che vogliono appartarsi dalla vita e studiare seriamente. Tutto questo è chiaro e inevitabile. Fa parte di una rimodulazione dei valori che è consustanziale alle democrazie pop del nostro tempo. A un processo simile non si può opporre nulla se non un'immotivata nostalgia, e in fondo sarebbe anche difficile dire di che cosa.

Musei

Sergio Pace

Il Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam conserva un'opera di Maurizio Cattelan (*Senza titolo*, 2001) alquanto singolare. Grazie a un foro praticato nel pavimento di una delle sale del museo, dal sottosuolo si affaccia un omino - autoritratto dello scultore - di cui

si vedono soltanto la testa e le mani, aggrappate al solaio, mentre il resto del corpo si sospetta penzolante al piano di sotto. L'impressione è che stia affacciandosi per la prima volta in un ambiente sconosciuto, tant'è che lo sguardo appare lievemente rivolto verso l'alto, come ad ammirare i quadri appesi alle pareti¹.

In una sorta di paradossale *mise en abyme*, il museo si trasforma in un pianeta inesplorato, dove quasi per casualità all'improvviso appare l'artista, primo vero abitante in carne e ossa, tra cornici, tele, olii, chiodi e colori. In assenza di altri esseri viventi, sono proprio le opere d'arte le prime ad occupare fisicamente e spiritualmente gli spazi del museo, e con esse coloro che le hanno prodotte: visitatori, studiosi, turisti arrivano in un secondo momento, in un luogo già abitato quasi a loro insaputa. Lo si trascura spesso, mettendo piede in un museo, ma - come sperimenta lo sgomento Ben Stiller in *Night at the Museum* (Shawn Levy, 2006) - è soltanto dopo l'orario di chiusura che tutto quel che è esposto nelle sale letteralmente potrebbe (ri)animarsi.

Occorre andare indietro nel tempo per veder la nascita del museo contemporaneo. È il 15 gennaio 1759 quando, nelle stanze di quella che era stata la residenza dei Montagu a Bloomsbury, il British Museum apre al pubblico le proprie porte, sia pur con molta prudenza: i *trustees* sono preoccupatissimi dei possibili danni alle collezioni che l'affluenza di visitatori potrebbe provocare, ragion per cui introducono la necessità di un biglietto gratuito che garantisca l'accesso a gruppi di cinque persone alla volta. Come quando si varca la soglia di un luogo estraneo, il pubblico comincia ad acquisire familiarità con quelle stanze ed i loro legittimi abitanti con calibrata lentezza: vagare tra manoscritti, medaglie, antichità e meraviglie della natura consente la graduale ela-

¹ L'opera, già esposta nella sede principale del museo, è stata successivamente spostata nel cosiddetto *Dépôt*, cioè nel vero e proprio deposito del museo, costruito su progetto dello studio d'architettura MVRDV nel 2020-21 e reso accessibile al pubblico: in tale nuova collocazione, tuttavia, l'opera è divenuta visibile nella propria interezza, quasi incastrata tra un livello e l'altro della struttura metallica, perdendo almeno parte dell'originaria fragranza.

borazione d'un sistema di affinità elettive e selettive, grazie a cui davanti a un oggetto si rimane incantati, davanti a un altro del tutto indifferenti.

C'è chi visita un museo come se partecipasse a un *party* affollato di celebrità, provando a incontrare tutti, sia pur di sfuggita. Altri, invece, preferiscono relazioni *vis-à-vis*, come in un confortevole salotto al riparo da sguardi indiscreti. Entrando al Louvre, si può trasvolare dalle antichità egizie ai *Prigioni*, per finire davanti all'*Incoronazione di Napoleone* dopo aver attraversato l'affollatissima sala della *Gioconda*; ma si può anche ignorare tutto questo, puntando a fermarsi per un giorno intero davanti alla *Pietà* di Rosso Fiorentino. Ogni museo dev'essere il regno del possibile, anche quando questo possibile non corrisponda agli altissimi standard qualitativi che pochi hanno in mente: nella Gemäldegalerie di Dresda, davanti alla *Madonna Sistina* di Raffaello, si può restare incantati dall'invenzione geniale della tenda verde che rivela l'epifania mariana, senza però necessariamente dover biasimare chi s'entusiasma soltanto perché riconosce, alla base della tela, i due cherubini pensosi che decoravano la propria cameretta da bambino. Quando l'International Council of Museums (ICOM) nell'agosto 2022 ha sottolineato che, «aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità», probabilmente ha avuto in mente anche la molteplicità di approcci da parte di ogni possibile pubblico nei confronti delle collezioni – e viceversa – che qualunque museo dovrebbe favorire, in una sorta di meraviglioso gioco di sguardi incrociati tra gli abitanti di quelle sale, permanenti o temporanei che siano.

L'architettura ha accompagnato questo processo evolutivo, con risultati strabilianti soprattutto se osservati sulla lunga durata. Nel corso di oltre due secoli, molti spazi museali – ovvero espositivi in senso lato – sono diventati sempre più neutri, poiché immaginati per assecondare le inclinazioni, gli interessi, i desideri dell'uno o dell'altro. Persino la storia dell'allestimento lascia pochi dubbi: da pareti sovraffollate di opere, come è possibile ancora ritrovare in gloriose collezioni quali la Galleria Palatina di Firenze o il Musée Condé di Chantilly, si è arrivati a privilegiare un *white cube*, ossia uno spazio che tenti di azzerare il conflitto tra l'architettura delle sale e le opere esposte, sacralizzando

tutta l'esperienza sensoriale di qualunque visitatore, dilettante o professionista.

Lungo questa traiettoria, anche di recente non sono mancati risultati paradossali. Ad esempio, la Fondation Louis Vuitton (Gehry Partners, 2008-14) è stata immaginata come un volume molto articolato e complesso, quasi fragorosamente precipitato nel *Jardin d'Acclimatation* del Bois de Boulogne di Parigi; al suo interno, tuttavia, si nascondono sale espositive di candido nitore, perfettamente regolari, dove il pubblico può instaurare rapporti diretti, immediati e, se è il caso, privilegiati con l'opera d'arte, senza che alcuna componente ambientale possa interferire. Il corpo a corpo tra soggetto osservatore e oggetto osservato si risolve in un *match* senza vincitori né vinti.

Il *white cube*, tuttavia, è forse poco più di un auspicio condiviso da architetti, galleristi, curatori museali e magari, almeno in parte, persino dai visitatori. Quel che accade nella realtà è tutt'altro che lineare. Sempre ricordando che uno spazio bianco comunque tenderà a condizionare i sensi e, quindi, la percezione sinestetica di un'opera d'arte, occorre tener conto di un'altra serie di fattori che necessariamente finiscono per alterare quest'equilibrio, ideale quanto improbabile. Ognuno, anche con le migliori intenzioni, entrando in una sala asettica, isolata, del tutto anodina, può trovarsi al cospetto del legendario *Quadrato bianco su fondo bianco* (Kazimir Malevič, 1918) e, tuttavia, non riuscire a cancellare dalla propria mente tutta la pittura vista fino a quel momento, dal vivo o chissà come.

Ma c'è di più. Quando i visitatori del British Museum, nel 1802, per la prima volta ebbero la possibilità di osservare da vicino la stele di Rosetta, probabilmente non avevano mai visto nulla di simile in precedenza: un *unicum* meraviglioso che per la prima volta si esibiva sotto gli occhi di tutti. Dopo oltre duecentoventi anni, anche il più sprovveduto dei visitatori probabilmente avrà visto quella stele in qualche testo scolastico, fin dalla più tenera età: così, persino quel visitatore sprovveduto non vedrà, bensì rivedrà quell'*unicum*, che certo non sarà più tale grazie al deposito della sua memoria.

Almeno un elemento cruciale è intervenuto, nel frattempo, ossia la nascita e poi l'esplosione della fotografia, con la conseguente multipli-

cazione di immagini a poco a poco divenute disponibili a pubblici sempre più vasti, incomparabili a quelli che avevano accesso alla carta stampata in età moderna. S'incontra la stele di Rosetta e la si riconosce facilmente senza esser mai stati egittologi e, ovviamente, senza saperla decrittare: ma la si osserva ammirati. S'incontra il quadrato bianco di Malevič e non si può fare a meno di pensare a tutti gli altri quadrati, di tutti i colori, visti in passato e fissati nello sguardo. Con l'aiuto determinante di mezzi meccanici, ognuno riesce ad avvicinarsi ai prodigi di Ireneo Funes, *el momorioso* descritto da Jorge Luis Borges (*Ficciones*, 1942), che riusciva a ricordare la forma di tutte le nuvole viste nella propria vita.

Almeno tre autori possono aiutare nell'esplorazione di questi territori. Innanzitutto, Aby Warburg, infaticabile collezionista di immagini e immaginari, raccolti nel *Bilderatlas Mnemosyne* tra il 1924 e il 1929; poi Walter Benjamin, autore del fin troppo celebre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), ma anche della precedente e altrettanto straordinaria *Kleine Geschichte der Photographie* (1931); infine André Malraux, intellettuale atipico che, fin dagli anni trenta lavora all'idea di un *musée imaginaire*, analizzato in pagine pubblicate a partire dal 1946 e rielaborate nel corso del ventennio successivo, soprattutto moltiplicando all'inverosimile un repertorio iconografico di stupefacente vastità. Si tratta di autori diversissimi tra loro, che hanno pochi caratteri in comune, ma condividono un'attenzione speciale nei confronti dell'autorevolezza che un'opera d'arte o un'immagine, in generale, può acquisire o perdere proprio grazie alla riproduzione meccanica, impressa sulla carta stampata ovvero nella mente degli appassionati.

Grazie a questo sguardo nuovo, anche le nozioni più elementari di storia dell'arte si trasformano nel frutto di un'incessante attività comparativa tra autori, tecniche e scuole, possibile solo grazie ad immaginari fissati in mente grazie alla sovrabbondanza di riproduzioni fotografiche a disposizione di (quasi) chiunque. I casi eccelsi di Pietro Toesca, Adolfo Venturi o Federico Zeri non fanno che evidenziare come la vastità di un archivio fotografico cartaceo e/o mentale costituisca non soltanto un *aide-mémoire* indispensabile al lavoro dello storico dell'arte,

ma proprio un principio di costruzione della conoscenza. D'altra parte, diventa così ragionevole e persino a tratti inevitabile il consolidamento di quelle macroaree – gotico, barocco, neoclassico – che, in molti casi, rendono la visita d'un museo vincolata non tanto all'apprezzamento d'una singola opera, bensì alla classificazione d'un insieme di opere, all'interno d'una tassonomia proveniente da repertori eterogenei, per loro natura assai fluidi.

Grazie agli strumenti di riproduzione delle immagini e, quindi, alla moltiplicazione degli stimoli visivi attraverso i *media* più disparati, anche i meno esperti tra i visitatori dei musei possono gradualmente ampliare e rimodellare le proprie conoscenze ed esperienze. La fruizione, il godimento (o meno) dell'opera d'arte, nello spazio chiuso della sala d'esposizione, si arricchisce di nuove possibilità, grazie all'allargamento dei confini degli immaginari. Il pubblico che entra nel museo – non importa che tipo di museo, né con quale allestimento – finisce per portare già con sé un patrimonio di figure e conoscenze eteroclitiche, in passato ignote persino agli eruditi. Le file interminabili che si formano ogni qual volta s'inauguri un'esposizione qualsiasi dedicata a Vincent van Gogh o Frida Kahlo sono la testimonianza più sicura di una smania di rivedere cose già viste, piuttosto che di un desiderio di scoprire cose ignote. Certo – avverte Benjamin – tale patrimonio interiorizzato per molti versi è svilito proprio dalla sua moltiplicazione meccanica, lontano dall'aura dell'autenticità: ma è pur sempre un patrimonio ricchissimo.

Come indicano proprio i lavori di Warburg e Malraux, anche in virtù d'una disponibilità di immagini quasi illimitata, proveniente da ogni angolo del mondo, nel corso del Novecento ogni tassonomia corre il rischio di esplodere, disseminando frammenti ovunque e finendo per consentire la formazione di immaginari quasi individuali. Le ipotesi storiciste più consolidate così come le saldature tra cronologie inequivocabili e contesti riconoscibili sono revocate in dubbio dall'ansia accumulativa dell'*assemblage*, pratica artistica che finisce per condizionare anche lo spazio museale: anche quando, all'apparenza si fa esperienza solitaria di un'opera all'interno di un *white cube*, in realtà si sta portando con sé un intricato quanto inimitabile *Merzbild*, simile a quelli di

Kurt Schwitters. Talvolta, i curatori delle collezioni museali ne sono consapevoli, come dimostrano esperienze recenti molto controverse che, ad esempio, hanno visto la compresenza nella stessa sala di opere d'arte appartenenti a età e contesti affatto differenti. Le mostre di Giuseppe Penone (*Gesti universali*: 14 marzo – 9 luglio 2023) o di Louise Bourgeois (*L'inconscio della memoria*: 21 giugno – 15 settembre 2024), allestite nelle sale della Galleria Borghese di Roma, hanno favorito sovrapposizioni e incastri tra immaginari persino diametralmente opposti, che una concezione lineare del tempo e della storia non potrebbe mai consentire.

Nonostante gli sforzi, rimane comunque difficile persino provare a intuire quanti musei fittizi alberghino nella memoria dei visitatori di qualunque museo reale. Grazie alla moltiplicazione meccanica delle immagini, nonché alla facilità con cui ormai si possono visitare mostre e musei, un pubblico che si vorrebbe compatto e omogeneo rivela in realtà tensioni diverse, che consentono corti circuiti imprevisi, a volte incongrui ma a volte anche geniali. È stato Marc Fumaroli, con brillante intuizione, a stigmatizzare le «fotografie che mostrano Malraux a casa sua, a quattro zampe, davanti a miriadi di riproduzioni, come un Jackson Pollock mentre percorre e spruzza la sua tela già imbrattata di schizzi di colore»²: del proprio museo immaginario pare l'unico visitatore, mistico adoratore di una sequenza di idoli che soltanto lui sa come concatenare l'uno all'altro.

A questo punto, si direbbe quasi che il museo possa ormai solo virtualmente rimanere chiuso entro le mura di quegli edifici che ne riportano il nome in in facciata: non a caso, la traduzione inglese del volume di Malraux è stata intitolata *The Museum Without Walls*. Se il pubblico è portatore più o meno sano di innumerevoli musei immaginari, lo spazio museale vero e proprio può persino essere messo in discussione, ripensato, forse talvolta persino dissolto: l'intelligenza artificiale,

² Marc Fumaroli, *Come Malraux lo stregone distrusse il primato del sistema francese delle Belle Arti*, in «Il Giornale dell'Arte», 27 settembre 2020.

infine, darà una svolta sostanziale a questi discorsi, forse in tempi più brevi di quanto si immagini³.

Così, protetto soltanto da un carapace mentale, il museo potrà traslocare in spazi imprevisi dove l'aura benjaminiana non parrebbe mai entrata. Al pomeriggio del 13 aprile 2013, dopo una chiusura decennale dovuta a restauri, il Rijksmuseum di Amsterdam riapre gratuitamente al pubblico. Per annunciare l'evento, la banca che ha finanziato i lavori organizza un *flashmob* all'interno di un qualsiasi centro commerciale, affollato di gente comune. All'improvviso, una sirena d'allarme segnala un furto: in fuga da un negozio, un ladro sta tentando una spettacolare fuga in abiti secenteschi, scansando clienti un po' stupiti, un po' impauriti, un po' divertiti. Un attimo dopo, dall'ingresso principale, alcune guardie montate a cavallo, anch'esse vestite all'antica, entrano con incedere marziale; si uniscono alla brigata altri armigeri dagli elmi in bronzo, sempre alla ricerca del ladro in fuga; a chiudere la compagnia di militari, due ufficiali elegantissimi, uno in nero e l'altro in giallo, seguiti da alabardieri e tamburini, fanno solenne ingresso nella corte del centro commerciale. Tra spettacolari salti da un ballatoio all'altro, dopo scivolate repentine lungo le scale, sotto agli sguardi interrogativi del pubblico, finalmente un gruppo di lancieri di nero vestiti acciuffa il ladro: riuniti al centro della corte, tutti questi inconsueti personaggi come d'incanto s'immobilizzano, mentre dal soffitto cala, quale sipario, una sorta di cornice ad inquadrarli tutti. Solo a questo punto il pubblico si rende conto di star davanti alla ricreazione della *Compagnia di Frans Banning Coq e Willem van Ruytenburch*, ovvero de *La ronda di notte*, capolavoro assoluto di Rembrandt conservato, appunto, nel Rijksmuseum⁴. Gli involontari spettatori, finalmente rilassati, riconoscono (forse) l'opera e applaudono con calore, senza dimenticare tuttavia di

³ Chi scrive ha partecipato al progetto di ricerca *AI for Muse. Intelligenza artificiale e realtà virtuale al servizio dei musei*, nato dalla collaborazione tra Università e Politecnico di Torino, con il sostegno di Fondazione Compagnia di San Paolo: https://www.compagniadisanpaolo.it/wp-content/uploads/Ai-for-MUSE-intelligenza-artificiale-e-musei_comunicato-stampa_def.pdf.

⁴ <https://youtu.be/a6W2ZMpsxhg>

Clotilde Bertoni, Guido Mazzoni, Sergio Pace, *Roba da museo? Dentro i templi della cultura*

scattare con i propri *smartphone* fotografie molteplici di un *tableau vivant* che simula un quadro reale, in un centro commerciale che per un attimo si è trasformato in spazio museale.

Gli autori

Clotilde Bertoni

Insegna Letteratura italiana e Teoria della letteratura all'Università di Palermo.

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

Guido Mazzoni

Insegna Letterature Comparate e Teoria della letteratura all'Università di Siena.

Email: mazzonigm@gmail.com

Sergio Pace

Insegna Storia dell'architettura al Politecnico di Torino.

Email: sergio.pace@polito.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questo articolo

Clotilde Bertoni, Guido Mazzoni, Sergio Pace, "Roba da museo? Dentro i templi della cultura", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 369-389, www.betweenjournal.it.